

Федеральное агентство по образованию  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
Тульский государственный университет  
Кафедра "Дизайн"

**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ**  
к практической работе по дисциплине  
**«КОМПОЗИЦИЯ»**

Направление подготовки: *050600 «Художественное образование»*

Специальность: *050602 «Изобразительное искусство»*

Форма обучения: *очная*

Разработал: доцент кафедры дизайна Кагальникова О.Б., доцент кафедры  
дизайна Кадинский, ассистент кафедры дизайна Баженова Т.Ю.

Тула 2007 г.

## **СОДЕРЖАНИЕ**

### **ВВЕДЕНИЕ**

#### **ГЛАВА I. ЭЛЕМЕНТЫ, ПРАВИЛА И ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ**

#### **ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

**II.1 Решение задач тематического натюрморта.**

**II.2 Решение задач пейзажа**

**II.3 Решение задач портретного искусства**

**II.4 Сюжетная композиция**

#### **ГЛАВА III. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ**

**III.1 Работа над подготовительным этапом создания основного  
эскиза.**

**III.2 Выполнение основного эскиза в материале.**

**III.3 Основной эскиз.**

#### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

## **ВВЕДЕНИЕ**

**Целью** изучения данного курса является развитие у студентов профессиональных навыков в области композиции, ориентацию на целостное видение объекта изображения, ознакомление с законами, приемами и средствами композиции. Следует также выделить понятие «композиция», произвести обзор методов обучения композиции, ознакомить с закономерностями композиции: законами, правилами, приемами, основными законами композиции: целостность, контрасты, жизненность, ритм, правилами композиции: сюжетно-композиционный центр и фризная композиция, симметрия и асимметрия, равновесие, композиционными приемами: изоляция, «легкий верх, тяжелый низ», вертикали и горизонталы, средствами композиции: линия, штрих, пятно. А так же раскрываются такие понятия, как образ, содержание, форма в произведении; идея, тема, сюжет, мотив в картине. Обучение композиции строится по разделам : композиция натюрморта, интерьера, пейзажа, портрета, сюжетной картины.

## **ГЛАВА I. ЭЛЕМЕНТЫ, ПРАВИЛА И ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ.**

Слово «композиция» происходит от латинского *compositio*, что означает сочетание частей в определенном порядке.

Композиция в живописи — это такое расположение элементов изображения на картинной плоскости, которое позволяет с наибольшей полнотой и силой выразить замысел.

В любой картине художник стремится так построить композицию, чтобы показать объект в наиболее выразительной форме. Все лишнее отбрасывается, оставляется только то, что необходимо, второстепенное подчиняется главному.

Действуют все элементы композиционного построения, самые разнообразные изобразительные средства: формат холста, точка зрения, высота горизонта, характер освещения, место композиционного центра и т. д. Все влияет на силу эмоционального воздействия картины.

Готовых рецептов композиционных построений не может быть. Одно только неизменно и верно на любой случай: композиционное построение картины основывается на жизненной группировке и сочетании объектов природы, а также на особенностях нашего зрительного восприятия. Нельзя строить композицию картины только, например, по принципу «треугольника» или «диагонали», который применяли старые мастера. В зависимости от задач, поставленных в картине, композиционное построение будет меняться. Характер композиционного построения картины всегда вытекает из идейного замысла и определяется содержанием.

В своей творческой работе, в построении композиции, художник руководствуется законами природы и особенностями зрительного восприятия. Симметрия, равновесие и ритм, целесообразность строения, разнообразие форм, колористическая целостность, единство точки зрения, размер и формат изображения — все эти элементы композиции художник

подчиняет выражению замысла. Познакомимся с ними подробнее.

### ***Формат холста и размер изображения***

Важной задачей композиционного построения картины является выбор формата холста (его размер и пропорции сторон) и величины самого изображения. Задуманное изображение хорошо размещается далеко не в любом размере холста, а различные формы картинной плоскости могут придавать изображаемым объектам разный характер.

Круглый формат холста придает картине спокойную завершенность. Овальный портрет хорошо сочетается с округлостью лица и придает изображаемому человеку мягкость и женственность.

Вытянутый вверх прямоугольный формат повышает монументальное впечатление от изображения. Чрезмерно вытянутый по горизонтали прямоугольный холст сковывает и принижает изображаемый объект.

Размер картины тоже зависит от ее содержания. Не каждый сюжет можно втиснуть в рамки малого холста или чрезмерно его увеличить. Для каждого сюжета должен быть найден подходящий размер. Сюжеты эпические требуют для своего выражения более крупных размеров холста, чем сюжеты бытовые. Несоответствие формата содержанию может сказаться отрицательным образом на раскрытии замысла.

Для композиции картины, для выделения сюжетного центра имеет большое значение величина самого изображения на плоскости холста. Крупное изображение всегда выступает из картинной плоскости, из того пространства, которое воображается за плоскостью холста. Слишком мелкое изображение далеко отступает за картинную плоскость, кажется второстепенной частью плоскости холста или бумаги. Удачная композиция получается в том случае, когда у зрителя не возникает желания раздвинуть или уменьшить края холста, изменить его масштабность.

### ***Точка зрения в композиции***

Выразительность художественного образа определяется выразительностью самой природы. Поэтому художник должен уметь находить максимальную выразительность природы, улавливать наиболее характерный момент в движениях, жестах, в позе и т. п. Каждый предмет или объект может показывать свои особенности с какой-то стороны полнее, с какой-то меньше. Надо уметь выбрать горизонт, зайти слева и справа, ближе или дальше — найти такое местоположение, с которого природа будет видна наиболее выразительно.

Точка и угол зрения в картине являются важным элементом создания композиции картин. Так, например, при изображении действия людей в условиях пейзажа очень важно приблизить их, чтобы они не терялись в изображаемом пространстве и заняли преобладающее место в общем построении. Неверно будет также, если мы очень близко придвинем массу фигур к переднему плану. Действие под открытым небом требует некоторого пространства. Поэтому надо выбрать такую точку зрения, чтобы в композиции уравновесились группы людей и пространство.

Каждый сюжет для своего выражения нуждается в своей точке зрения, особом горизонте. Горизонт на уровне глаз выражает более спокойное впечатление от картины. Высокий горизонт открывает больше пространства, и просторы природы выглядят более величественно.

Композиция с низким горизонтом создает более монументальное впечатление. Низкая точка зрения используется художниками в тех случаях, когда надо подчеркнуть большие размеры изображаемых объектов.

### ***Композиционный центр***

В картине все должно быть подчинено выражению основной мысли, идеи. Цельность композиции зависит от подчиненности второстепенного главному, увязки всего изображения в единый организм произведения. Каждая деталь должна что-то добавлять для развития замысла. Второстепенное, малозначительное в композиции не должно бросаться в глаза, должен быть выделен основной объект.

В этюде это может быть дерево на опушке, уходящая вдаль дорожка или человек на фоне леса. Если картина представляет пестрый набор равнозначных объектов, пятен, контрастов, она теряет свою композиционную выразительность. Основному объекту изображения надо найти наилучшее место в картине, изобразить его наиболее внимательно и подробно.

Главный действующий объект обычно размещается на картине вблизи его оптического центра. Это позволяет зрительно охватывать взором всю картину сразу и воспринимать содержание на большом расстоянии.

Наше зрение так устроено, что, когда мы смотрим на окружающую нас действительность, мы всегда выделяем из рассматриваемой группы тот объект, который привлекает наше внимание. Он находится в центре поля зрения, и его мы видим с подробностями и четко. Остальные предметы, находящиеся в поле зрения вне зрительного центра, воспринимаются обобщенно, без деталей. Получается так, что все предметы, окружающие главный рассматриваемый предмет, по своей заметности, значению как бы подчиняются главному и все, что попадает в поле зрения, воспринимается цельно и уравновешенно.

Несколько равнозначных композиционных центров разрушат единство и целостность композиции. Она не будет отвечать специфике зрительного восприятия. Художник может иметь в картине два или несколько композиционных центров, если только это оправдано содержанием.

Цельность композиции зависит также от связи всех элементов произведения, определяемой логикой действия.

Выделение главного действующего лица в жанровой композиции достигается не только тем, что оно изображается в центре на видном месте, но и в самой технике письма. Второстепенные фигуры, или вто-роплановые, пишутся более обобщенно, без живописных подробностей, чтобы они не отвлекали на себя слишком много внимания, не «забивали» главные образы. При таком выделении внимание зрителя сначала сосредоточивается на главном, затем на второстепенном, которое, как многие инструменты в оркестре, не мешает главному, а только аккомпанирует, помогает ему.

Выделение композиционного центра и создание естественного зрительного впечатления в картине достигается также светотенью, величиной фигур, цветовыми сопоставлениями и расстоянием между фигурами. Художник может выделить главное в картине и цветом, и тоном, и заметностью деталей на нем.

### ***Равновесие картины***

Если холст неравномерно заполнен изображаемыми объектами, рисунок смещен к какому-либо краю, картина воспринимается перегруженной в одной части холста и слишком облегченной в другой. Она выглядит неуравновешенной. Такое изображение противоречит нашему зрительному восприятию действительности, смотрится плохо организованным и неестественным.

Когда мы смотрим на предметы действительности, в зрительном поле предметы распределены равномерно. Оптический центр находится приблизительно посередине. Соответственно этому в картине размещаются объекты и устанавливается композиционный центр. Композиционный центр в большинстве случаев не совпадает с геометрическим центром, но и не удаляется далеко от него. Чрезмерное смещение центрального объекта изображения или целой группы предметов создает в картине впечатление

перегрузки в одной ее части и пустоты в другой.

Равновесие в композиции достигается равномерным распределением элементов изображения на плоскости картины слева и справа, вверху и внизу. Особо важное значение имеет правильное распределение масс справа и слева от вертикальной оси, проходящей через центр полотна. Однако надо избегать деления плоскости на две равные части как по горизонтали, так и по вертикали. Горизонт в картине не должен совпадать с горизонтальной серединой картины, а на среднюю вертикаль не должны попадать крупные объекты. В противном случае вся картина распадается на две самостоятельные части.

Уравновешенность картины не предполагает точной, геометрической симметричности. Композиция будет страдать надуманностью, если главное действующее лицо, т. е. композиционный центр, будет находиться, посередине. Главное действие лучше отнести в сторону от центра.

В уравновешенности картины имеют значение не только сами массы предметов, но их тон и цвет. Маленький темный объект может уравновесить большой, но серый. Пятно яркого цвета в одной стороне требует своего повторения в другой.

Чтобы обеспечить композиционный выбор сюжета при изображении натюрморта или портрета с натуры, можно использовать рамочный видоискатель. Двигая видоискатель, подбирают подходящий сюжет, запоминают его расположение в прямоугольнике рамы и соответственно этому размещают объекты на холсте или бумаге.

Можно и по-другому выбрать размещение предметов на холсте: сделать композиционные наброски с разных точек зрения и очертить набросок прямоугольной рамкой таких размеров, чтобы получить хорошее отношение плоскости холста и предметов изображения. Иногда на бумаге сначала намечают карандашом рамку и в ней набрасывают эскиз натюрмортного или портретного сюжета. Так равномерно заполняют

плоскость картины, определяют масштаб изображения и находят нужное композиционное размещение.

### ***Контрасты в композиции***

Важную роль в построении композиции картины играют сопоставления и контрасты. Выразительность композиции усиливается, если она строится на сопоставлении большого и малого, динамичного и неподвижного, яркого по цвету и сдержанного, красивого и уродливого, доброго и злого и т. д. О значении сопоставлений и контрастов говорил еще Леонардо да Винчи: «В исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно».

### ***Ритм в композиции***

В живописи ритм проявляется в повторении отдельных элементов изображения: в чередовании масштабных соотношений, в расположении световых и цветовых пятен, в динамике жестов, движений и т. д.

Ритмичные построения осуществляются как на самой плоскости картины, так и в расположении объектов в пространстве. Ритм всегда связан с содержанием картины и подчинен выражению идеи. Ритм помогает зрителю акцентировать внимание на важных моментах и настраивает его на определенный лад, усиливает выразительность изображения.

### ***Светотень и цвет в композиции***

Колорит, как и все составные элементы композиции находится в

тесной связи с замыслом и помогает зрителю воспринимать содержание. Когда говорят об эмоциональном воздействии колорита картины, меньше всего надо предполагать возможность эмоционального воздействия цветов самих по себе. Не следует преувеличивать связь абстрактных цветов с различными эмоциями. Эмоционально сильный и выразительный колорит нельзя создать голой броскостью открытых красок. На зрителя действует только правда жизни, поэтому скромная, но правдивая гамма, выражающая колористическое состояние природы, иногда может дать гораздо большее эстетическое наслаждение и сильнее обогатить чувство и мысль, чем декоративная броскость открытых цветов.

Тем художникам, которые строили колорит картины на декоративной силе и звучности красок, Репин говорил: «Не в силе бог, а в правде».

Колорит природы подобен мажору или минору в музыке. Так, например, в зависимости от освещения мы испытываем неодинаковые переживания при восходе солнца или заходе, днем или в лунную ночь, в туман или в дождливый день. Разные состояния колорита в природе связываются то с радостными чувствами, то с тревожными и таинственными. Мрачный полусумрак подвального помещения действует на человека угнетающе. Залитая светом комната будет производить на человека иное впечатление. Яркий солнечный день, освещенное зеленое поле или лес в картине обязательно вызовут радостное настроение. Серо-синеватые тучи, закрывшие небо в картине, общее тоновое состояние пасмурного дня могут наводить задумчивость и грусть. Эти испытанные переживания постоянно содержатся в нашем жизненном опыте, и, если художник верно передает в картине состояние освещенности определенного времени дня или состояние погоды, у зрителя могут возникнуть те или иные переживания, аналогичные тем, которые он получал в жизни. Только так художник может повысить в картинах выразительность колорита.

Если цвет в картине не выражает естественный колорит

происходящего события, если он излишне условен, содержание картины обедняется, в ней не будет чувствоваться жизнь. Даже незначительные изменения общей тональности картины или силы цветового звучания влекут за собой изменение настроения, состояния картины и, следовательно, содержания. Значительное же нарушение естественной целостности цветового строя картины, несгармонизированные пятна красок сильно обедняют живопись, неестественно характеризуют пространственные планы. Предметные краски одежд и лиц воспринимаются как сырые и открытые краски. К такому изображению зритель равнодушен.

Попытки организовать цветовой строй живописного произведения на основе физиологического действия цвета еще никогда не приводили художников к положительным результатам. Это элементарное и незначительное влияние цветов самих по себе ни в какое сравнение не идет с тем эстетическим впечатлением, которое оказывают материальные цвета в реалистическом изображении: голубой цвет, например, тогда может показаться нежным, лирическим, когда он выражает состояние неба в определенные часы, при определенном освещении. Воздействие же на нас отвлеченного голубого цвета крайне слабо и незначительно. Синие фиалки в натюрморте возбуждают наши чувства неизмеримо сильнее, чем синий цвет вообще.

Красный цвет действует на организм возбуждающе. Но это само по себе в живописи ничего не значит: совершенно разные впечатления вызовут изображения красной крови, красной клубники, красного знамени.

Зеленый цвет благоприятен для глаз и для психики, повышает работоспособность, но, примененный в живописи с этой целью, он отталкивает и раздражает своей тупой «ядовитостью». Если же зеленый цвет будет выражать состояние березовой рощи весной в солнечный день, он приобретает высокое эмоциональное воздействие.

Черный цвет по своему условному значению — цвет печали и траура.

Но портрет Ермоловой у Серова, где доминирует черный цвет, производит светлое, оптимистическое настроение.

Из этих примеров достаточно хорошо видно, что восприятие цвета неразрывно связано с восприятием объекта изображения.

Колорит в живописи — это результат познания художником в действительности объективно существующего цветового богатства природы.

В природе все предметы и объекты всегда сгармонированы благодаря единству и объединенности красок общим освещением, взаимными рефlekсами и контрастным взаимодействием цветов. Художник везде может найти гармонию и согласовать любые «некрасивые» и «противоречивые» цвета.

2. Светотень и цвет в картине — это не только средство изображения объемных форм, материала, пространства, состояния освещенности, но и элемент композиционного построения. С помощью цвета и света художник организует восприятие зрителя, направляет его внимание на главное и вводит его в содержание всей композиции.

Выделение композиционного центра при помощи тона и цвета основано на свойстве зрения воспринимать в первую очередь те предметы, которые контрастны по отношению к фону. Чем интенсивнее и ярче цвет, тем он сильнее действует на глаз, привлекает внимание. Интенсивно окрашенный предмет воспринимается в первую очередь. Это используется в композиции для правильного размещения цветовых пятен. Светом художник выделяет самое важное — композиционный центр, связь с ним групп и фигур, подчеркивает те фигуры, движения и жесты, те предметы окружения, которые имеют большое значение для развития сюжета. Тенью художник поглощает все второстепенное, что может отвлечь внимание зрителя.

## **ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

### **II.1 Решение задач тематического натюрморта.**

От появления до окончательного формирования замысла лежит долгий и сложный путь. Между этапами его развития трудно провести четкие границы.

Замысел — это эскиз будущего произведения, который может сильно изменяться в течение творческого процесса. Чаще всего законченное произведение значительно отличается от первоначального замысла. Когда замысел обретает пластический мотив, следует вынашивание и уточнение этого мотива. Нередко художник, после того как нашел пластический мотив, приступает к его композиционной разработке.

С одной стороны, разработка композиции является технической задачей: художник выполняет несколько эскизов сюжета (линейных, тональных, в цвете). С другой стороны, это чисто творческий процесс.

В первых схематических эскизах композиции художник создает живую конструкцию, которая способна служить основой будущего произведения, объединять в одно целое все его детали. Теперь надо подумать о размере и формате листа для рисунка.

Не всякая группа предметов может называться натюрмортом. Постановка творческого натюрморта должна быть строго продумана в соответствии с идейным замыслом. Сам процесс такой постановки есть творчество.

В работе над постановкой натюрморта есть много общего с созданием скульптурной группы или архитектурного ансамбля. В ней применяются в основном те же законы и средства композиции, что в скульптуре и архи-

текстуре. Приступая к работе, например, над постановкой памятника на городской площади, скульптор изучает ее величину, архитектурный стиль и размеры окружающих ее зданий и т. д. Творческая работа над памятником начинается с поиска для него места, определения его высоты, взаимодействия размеров, поз и индивидуальных характеристик фигур скульптурной группы. Памятник должен хорошо вкомпоновываться в площадь и ее окружение. Эта работа скульптора по компоновке памятника в объемно-пространственную структуру площади связывается с творческой композиционной работой архитектора.

Натюрморт — это не только вспомогательное средство жанровой живописи. Языком вещей он рассказывает о самых разнообразных сторонах жизни. Натюрмортная живопись утверждает радость жизни, призывает людей любоваться красотой плодов, овощей, цветов, сверканием стекла, металла, формой самых обыкновенных предметов. *Натюрморт* по-французски *nature morte* – мертвая натура может включать не только неодушевленные предметы, но и природные формы. Поэтому более точным названием является английское *still life* или немецкое *stillleben*- тихая жизнь.

Изображение прекрасного мира вещей увлекало и увлекает многих художников. В натюрморте вещи говорят, прежде всего, о самих себе, предлагают полюбоваться красотой их формы, цвета, фактуры. Но в натюрморте можно рассказать и о человеке (хозяине вещей), о его профессии, характере, настроении.

Мир вещей всегда выражает внешние параметры жизни определенной исторической эпохи. Словно машина времени переносит зрителя и автора в другое время, что может стать увлекательной темой для дипломной работы.

И конечно, составляя натюрморт, выбирая цветовую гамму, колорит, художник говорит, прежде всего, о себе, раскрывает свой внутренний мир, свое мировоззрение.

Натюрморт предоставляет возможность показать все свои знания и умения в живописи и рисунке, донести до зрителя свою точку зрения на какое-либо явление.

Эстетическая значимость натюрморта определяется прежде всего материальной сутью, красотой и характером формы предметов. Передавая, например, сочность арбуза и винограда, бархатистую гладкую прохладную кожицу персиков, нежность и свежесть цветов, сверкание стекла, художник как бы говорит этим: «Смотрите, как прекрасны плоды земли, окружающие нас предметы». Ветка яблони на фоне неба, фрукты и овощи, предметы быта могут многое выразить и о многом поведать.

Составление натюрморта — акт творческий. В нем проявляются вкусы и склонности художника, его композиционная культура. Натюрморт не может быть составлен из случайно набранных предметов. Предметы должны быть тематически объединены и родственны по своему практическому значению. Композиция натюрморта тогда выразительна, когда вся группа предметов производит впечатление естественности. В ней не должно быть никакой нарочитости и искусственности в расположении предметов. Если, например, поставить рядом с овощами книгу или гипсовую статуэтку, постановка будет выглядеть по своему сюжетному смыслу нелепой и случайной.

Предметы должны располагаться произвольно, неслучайно. Каждый предмет должен быть связан по смыслу с другим. Очень важно ставить их в таких положениях, которые будут наиболее естественными для них. Расположение предметов в целом должно представлять собой группу, находящуюся в жизненно правдивом, осмысленном расположении и связи.

Предметы в натюрморте не только должны быть родственны по назначению, но еще и отвечать одному из главных принципов эстетической выразительности изображения: разнообразие форм, материала, фактуры, цвета, тона и т. д. Два или несколько одинаковых предметов по размерам и

форме не могут произвести впечатления единого целого. Слишком большой разницы в размерах между предметами надо тоже избегать. Коробка спичек, например, положенная рядом с большим сосудом, не будет с ним сочетаться, так как по отношению к нему она слишком мала и будет незаметна. Контрастное сопоставление большого и малого, белого и темного, предметов сферической и плоской поверхностей, широкого и узкого, блестящего и матового подчеркивает особенности каждой формы, ее размеры, материальность, фактуру, разнообразие оттенков, усиливает выразительность, устраняет однообразие, оживляет обстановку.

Размещение предметов в натюрморте должно быть подчинено единому замыслу. В натюрморте должен быть композиционный центр. Во всей группе обязательно должен быть основной предмет, который по своему смысловому значению, величине, форме, цвету был бы главным, центральным. Все второстепенное и по заметности и по смыслу должно подчиняться главному. Этот главный предмет художник выделяет и контрастом светотени, и цветом, и расположением предметов.

Очень важно решить, при каком освещении (боковом или прямом, дневном или вечернем) выгоднее написать натюрморт. Переднее освещение делает тени едва заметными, боковое резко усиливает выпуклость объемных масс, заднее придает предметам силуэтные очертания.

Величина изображения всей группы предметов должна находиться в соответствии с фоном. Предметам не должно быть тесно на плоскости холста, но и фон не должен преобладать над изображением. Предметы должны так располагаться, чтобы они не загораживали друг друга, хорошо выделяли свои характерные свойства. Для этого надо выбрать наиболее выгодную точку зрения. Удачный выбор точки зрения и линии горизонта позволяет добиться большой выразительности композиции натюрморта.

Композиционных решений натюрморта из одной и той же группы предметов может быть бесконечное множество. Однако во всех случаях

важно найти равновесие объемов, ритм светлых и темных пятен.

В натюрморте даже из двух-трех предметов какой-то из них должен быть основным. Главный предмет должен как бы открывать действие, начинать рассказ. Он в первую очередь должен обращать на себя внимание. Недопустимо в натюрморте два или несколько таких главных предметов, композиционных центров. Это разрушит единство и целостность всего натюрморта. Композиционный центр в натюрморте, т. е. главный объект изображения, выявляется масштабностью, тональной и цветовой контрастностью форм предметов.

Изображая натюрморт, художники иногда ставят чисто декоративные задачи: яркость цвета, ритмику пятен. Но здесь необходимо сказать о том, что в натюрмортной живописи самым замечательным является материальность и плотность изображаемых предметов. Прозрачное стекло бокалов, плотная поверхность керамических сосудов, блестящий холодный металл, сочность и нежность плодов—все пленяет нас своей вещественностью, материальностью, жизненной убедительностью. Только в этом случае действительность в натюрмортах предстанет перед нами в необычайной красоте, изобилии и разнообразии красок, поверхностей и фактур. Богатство чувственного восприятия вызывает радость полноты ощущения жизни.

Цвета в натюрморте не могут существовать сами по себе в отдельности. Они должны быть подчинены единому тону и цвету. Цвет каждого предмета и на свету и в тени хотя и имеет свой оттенок, но в то же время родственен целому. В работе необходимо добиваться именно этого родства всех красок. Синий, зеленый и желтый цвета предметов — все должны иметь между собой что-то общее.

Живопись — это тончайшая нюансировка оттенков цвета в пределах сближенной цветовой гаммы. Каждая поверхность предмета должна пульсировать и мерцать теплыми и холодными оттенками, подчиненными

единому колориту. Только в этом случае натюрморт показывает красоту окружающих предметов, их цветовую драгоценность.

Художник, ставящий натюрморт, творит не на полотне кистью и красками, а в реальном пространстве с различными по цвету, форме и величине предметами. В процессе постановки он ищет для каждого предмета сочетания по цвету и форме, соответствующие интервалы по горизонтали и в глубине пространства. По существу, постановщик творческого натюрморта работает подобно скульптору-монументалисту или архитектору над творческим решением объемно - пространственной структуры. Так же как они, постановщик натюрморта имеет дело с реальным пространством и с объемными материальными формами. Он компоует предметы так, чтобы боковые точки зрения дополняли содержание натюрморта, наиболее четко выраженное с фронтальной стороны.

Как во всяком композиционном произведении, в самой постановке натюрморта должно быть выявлено главное, раскрывающее его замысел, и дополнительное, подчиненное. Без соподчинения не может быть достигнута целостность композиции и ясность творческой задачи. Наличие в натюрморте двух или нескольких равноценных композиционных центров ведет к нарушению единства и целостности композиции.

Постановке творческого натюрморта предшествует вынашивание замысла и выполнение поисковых эскизов композиции.

Постановка начинается с композиционного центра. Для этого берут предметы наиболее крупные и выразительные по форме и цветотоновым отношениям. Располагают их на равной глубине пространства, тематически подчиняя один другому, стремясь придать всей группе больше естественности, жизненной правдивости.

Тематическая композиция натюрморта определяется эстетическими требованиями. В некоторых натюрмортах для выражения идейного замысла может быть поставлена задача — передать устойчивость, равновесие.

Тогда вполне оправданной будет постановка элементов симметрии и конструктивности. В других случаях, когда художник хочет выразить ощущение радости жизни, красоту движения, целесообразно построить натюрморт асимметрично, ритмически располагая формы по тональным и цветовым сочетаниям предметов, увеличивая или сокращая расстояния между ними. Для выявления разнообразия форм и материалов, различия цвета и тона в композиции натюрморта могут быть использованы законы контраста. Контрастное сопоставление большого и малого, светлого с темного, подчеркивает специфические особенности размеров форм, их тональные и цветовые характеристики.

Одной из существенных задач творческого натюрморта является правдивое воспроизведение воздуха, пространства, степень удаления изображаемых предметов. С этой целью предметы на переднем плане могут (как бы случайно) загораживать часть предметов второго плана. Такое расположение облегчит художнику передачу пространства.

Натюрморт обычно ставят немного ниже уровня глаз рисующего, чтобы его горизонтальная плоскость была видна в перспективном сокращении.

При передаче пространственных планов в постановке натюрморта учитывают законы линейной и воздушно - цветовой перспективы. Главным средством выявления пространства в натюрморте являются свет, тон и цвет.

Часто при постановках натюрмортов мало внимания обращают на фон, имеющий большое значение. Плоский или пространственный, светлый или темный, расположенный близко или далеко от предметов, фон по-разному влияет на общее впечатление. Если фон по цвету приблизить к находящимся на заднем плане предметам, то они теснее свяжутся с ним. Это поможет лучше выразить расстояние между предметами разных планов. Они как бы сблизятся по отношению к нему в один пространственный план. На белом фоне будут теряться предметы светлые, на черном — черные и темные.

Обычно при наличии в натюрморте темных и светлых предметов фон берут промежуточный — серый.

Большое значение имеет окраска фона. С изменением его цвета меняется восприятие цветовых отношений всех предметов. Если фон натюрморта будет, синим, то предметы на заднем плане, испытывая на себе влияние синего цвета, зрительно свяжутся с фоном. Усилится общее ощущение пространства.

В постановке натюрморта нередко включают драпировки. Расположение драпировок, их место в композиции должно подчиняться эстетическим особенностям, заложенным в гармонии форм, света, цвета, тона. Драпировки в творческом натюрморте имеют непосредственное, функциональное или бытовое назначение: занавес, салфетка, полотенце, скатерть и т. п. Нельзя вводить в творческую постановку предметы и драпировки, не дополняющие тему.

Композиционный центр в натюрморте может быть выявлен большей масштабностью, контрастностью и тематическим характером составляющих его предметов, их тональностью и цветовыми контрастами.

В творческих тематических постановках натюрмортов и их исполнении следует практически применять те композиционные приемы и средства, которые окажутся необходимыми для большей выразительности идейного содержания.

Отбирая для постановки посуду и другие предметы, следует обеспечить не только разнообразие форм и размеров, но и разнообразие фактуры, цвета, тона.

Рекомендуется для постановки натюрморта выбирать наиболее выразительные в тематическом отношении предметы. Из них создается композиционный центр. Когда постановка натюрморта будет закончена, можно приступить к ее исполнению на изобразительной плоскости.

Творческие задачи композиции решены уже в самой постановке, все части которой соподчинены между собой и с композиционным центром, находятся в единстве и представляют целостную групповую форму. Для того чтобы передать идейное содержание задуманного натюрморта в живописи, его жизненность, нужно хорошо владеть рисунком и живописью, видеть цвет и тон, перспективу, цельность и глубину пространства, уметь применять соответствующие композиционные средства выражения.

Нужно не забывать, что с изменением точки зрения, с которой воспринимается постановка натюрморта, меняются видимость, взаиморасположение и соотношение предметов, а также общий вид в целом. От точки зрения на постановку зависит в большей или меньшей степени выражение идейного замысла. Следовательно, чтобы живопись натюрморта производила на зрителя задуманное автором впечатление, вызывала у него соответствующие чувства и мысли, необходимо найти лучшую точку зрения. Поэтому рекомендуется сделать несколько композиционных набросков. С их помощью одновременно будет уточнен и формат.

В поисковых эскизах можно применить видоискатель (маленькую рамку с отверстием и задвижкой). Закрыв один глаз, другим смотреть через отверстие видоискателя на постановку. Края будут ограничивать пространство, занимаемое натюрмортом. При удалении видоискателя от глаза видимое вокруг натюрморта пространство будет сокращаться, при приближении к нему увеличиваться. При движении в правую и левую сторону предметы переднего и заднего планов будут смещаться по отношению к композиционному центру. Одни из них будут приближаться к центру, и загораживать его, другие отодвигаться. Сравнивая точки зрения, останавливаются на лучшей.

При писании с натуры натюрмортов требуется ровный не изменяющийся свет. В зависимости от погоды, от времени года и дня сила освещения в комнате колеблется; такие изменения влияют на светлоту и

насыщенность цвета природы, поэтому художнику приходится выбирать часы дня с наиболее устойчивым освещением. Благоприятнее всего для работы помещения с окнами, выходящими на север.

Большое значение имеет направление света. От этого зависит распределение светотени на форме предметов. Разное впечатление производит на нас предмет, освещенный спереди, когда на нем почти отсутствуют тени, и тот же предмет, помещенный против света, почти весь затененный. Найти правильное соотношение цвета теневой и освещенной части предмета является первоочередной и вместе с тем очень трудной задачей для живописца.

Как мы уже упоминали, в понятие среды входит не только пространство, воздух и свет, но и все окружающие данный предмет предметы. Цвет каждого предмета мы можем верно, воспринять только в тесной связи с цветом соседних предметов. Объясним это на примере: посмотрите на яблоко, лежащее на желтой ткани, а потом на яблоко на синей ткани; на цветок ромашки в букете васильков и в букете ромашек. Посмотрите на бледнолицего человека в черной одежде и на него же, одетого в белое, на румяную девушку в зеленом платке и - в белом. Один и тот же цвет в зависимости от соседнего цвета кажется иным — то более теплым, то более холодным, то ярким то смягченным.

Явление взаимодействия цветов имеет одинаковое значение и в открытом и в закрытом пространстве. Оно считается одним из основных законов для живописца, который должен воспринимать все в тесном единстве.

После такой подготовки можно приступить к рисунку натюрморта на картинной плоскости по эскизу.

Последовательность рисунка натурной постановки из предметов художественных промыслов определяется характером натюрморта.

Первый этап выполнения натюрморта, композиционное размещение группы предметов на плоскости листа. При решении этой задачи важно учитывать масштаб изображаемых предметов по отношению к формату листа и положение зрительного центра композиции к геометрическому центру всего листа. Для выразительности будущего рисунка желательно, чтобы названные центры не совпадали. Неприятно смотрится рисунок, на котором главный предмет, составляющий центр зрительной композиции, находится в центре листа. В случае, когда с места рисующего центры совпадают так же, как и предметы, перекрывающие своей массой другие предметы, рисующий имеет возможность сознательно переместить центр композиции, а также отдельные предметы.

Добиваясь уравновешенной композиции на начальной стадии рисунка, следует обратить внимание на положение предметов на горизонтальной (предметной) плоскости, их равноудаленное друг от друга в пространстве, а также на образуемые ими тональные пятна.

Чтобы не допустить грубых ошибок в композиции на основном формате листа, поиск наиболее интересного композиционного решения лучше вести, как обычно, на не большом по размеру предварительном эскизе-наброске.

Придерживаясь основного правила последовательной работы над рисунком — «от общего к частному» и «от частного к общему», в начальной стадии рисунка обрисовку изображаемых предметов следует выполнять максимально цельно, несколько схематично, линейно, упрощая живую форму до ее основы геометрического вида. Такой подход поможет избавиться от преждевременного появления второстепенных деталей, которые в начале рисунка только мешают восприятию крупной формы и основных пропорциональных отношений.

На начальной стадии рисунок выполняется легкими линиями без

нажима на карандаш, что позволит в дальнейшем уточнять и конкретизировать форму.

Нужно попытаться ответить на вопросы: в чем основное отличие предметов друг от друга? Как они расположены на плоскости, и каковы их размеры? Как предметы взаимодействуют друг с другом в пространстве? Где находится линия горизонта?

Затем выполняем линейно-конструктивное построение формы на плоскости с учетом перспективных сокращений-ракурсов и пропорциональных соотношении. Строить предмет надо начинать от большой формы по опорным точкам и узлам конструкции. Здесь пригодится умение анализировать строение формы при помощи сечений в разных плоскостях предмета и вспомогательных осевых линий. Одновременно уточняются пропорции и характер форм вначале между предметами, а затем и внутри каждого предмета, для чего сравниваем предметы друг с другом по высоте, ширине, массе. Те же оценки нужно дать отдельным частям предмета. «Сквозная» прорисовка поможет уточнить касание оснований предметов к горизонтальной (предметной) плоскости, т.е. расположить их в пространстве по планам в глубину — от переднего плана к фону, а также учесть перспективные сокращения уходящих поверхностей предмета (ракурс).

Завершив построение большой формы предметов (рисую одновременно все предметы), переходим к разбору и прорисовке мелкой формы, деталей и построению орнаментов. Прежде всего, надо определить место и пропорции занимаемой орнаментом поверхности предмета, характер узора (ритм повторяющихся элементов орнамента) и взаимосвязи декора с основной формой. Рисую орнамент, который обычно подчеркивает архитектуру декорированного предмета, следует учитывать перспективное сокращение элементов узора от центра к краям формы. На этой стадии рисунка надо ответить на вопросы: Как проявляется индивидуальный характер

предмета? Как детали и орнамент пластически связаны с крупной формой предметов, их конструкцией?

После чего следует выполнение формы предметов при помощи светотени. Для лепки формы тоном нужно, прежде всего, выяснить, как в зависимости от конструкции предметов распределяется светотень на различных по форме предметах с различными поверхностями и орнаментами. Затем, сравнив между собой предметы по светлоте, необходимо установить тональные отношения предметов друг с другом и предметов с фоном по принципу «светлое на темном» и «темное на светлом».

Прокладку собственных теней начинаем от светотеневых границ самого темного предмета - постепенно, а затем мягко и легко на всех предметах, закрывая при этом тоном орнаменты на теневых поверхностях, включая рефлексы. В ходе работы светотенью путем сравнения удается установить тональные отношения между темными по цвету и светлыми предметами. Одновременно с выявлением объема большой формы намечаем падающие тени и фон. При этом следует помнить: особого внимания требует построение собственных теней, так как именно они помогают передать объемную форму предмета, в то время как падающие тени придают устойчивость предметам и указывают на расположение предметов на горизонтальной (предметной) плоскости. Теперь можно убрать вспомогательные оси и линии резинкой. На этой стадии рисунка надо ответить на вопросы: как положение предметов к источнику света влияет на светотень? Какие наблюдаются тональные контрасты?

Установив основные тональные отношения, переходим к тщательной проработке большой формы, деталей и орнаментов. Теперь, чтобы реалистически выразить форму, прибегаем к использованию полной шкалы тональных градаций. По мере усиления собственных и падающих теней проявляются рефлексы, специально протирай, их резинкой не следует. На

освещенных поверхностях формы прорабатываем полутона и находим место и форму бликов.

Стремясь к выявлению материальных качеств всех элементов натюрморта, не следует спешить, добиваться немедленной завершенности рисунка. Работу надо вести осмотрительно, постепенно усиливая тональные отношения. Чтобы прийти к правильному тональному решению, необходимо непрерывно сравнивать предметы между собой в натуре и на собственном рисунке. Особенно это относится к прорисовке деталей и орнаментов, лежащих на поворотах формы и потому неравномерно освещенных. Следует помнить основное положение: детали (орнамент) являются органичной частью целого. Добиваясь контрастности рисунка, нельзя делать тени черными, глухими — верные отношения полутонов помогут, сохранив свежесть тона на освещенных поверхностях предметов и полутонах, сделать тени прозрачными.

На этой стадии рисунка следует ответить на вопросы: какое место натюрморта самое темное, и какое самое светлое? почему рефлексы темнее полутонов? как по тону отличаются тени собственные и падающие?

Определяем наиболее характерные качества и материальные свойства предметов, стремясь подчинить детали и орнаменты большой форме. Выявляем освещенность предметов в зависимости от их пространственного положения на плоскости и источника света. Сравнивая работу с натурой, убеждаемся, что на переднем плане светотеневые отношения выступают резче (контрастнее), чем на дальнем плане, где они становятся мягче, воздушнее.

В ходе работы над натюрмортом могут возникнуть пестрота, дробность в трактовке отдельных предметов и их деталей. Нужно восстановить цельность в трактовке отдельных предметов и их деталей, помня, что мы начинали по принципу «от целого к частям», а сейчас необходимо перейти от реализации принципа от «части к целому».

Так, подчеркивая или смягчая границы формы, обобщая тщательно проработанные детали и подчиняя их большой форме; правдиво отображая материальную сущность предметов, декоративный характер натюрмортов, либо свойства свето-воздушной среды и изменение локального цвета предмета в конкретных условиях, дипломник может добиться выразительности в своей работе. То есть достигнуть соответствия формы тому замыслу, к отображению которого стремится.

## **II.2 Решение задач пейзажа**

Природа, окружающая нас, бесконечно разнообразна и прекрасна. Солнечный свет создает неисчерпаемую гармонию красок. Он всегда — зимой и летом, весной и осенью — меняет лицо пейзажа и никогда не делает его уродливым. Работая в жанре *пейзажа* (фр. *peysage*, от *paus*-местность, страна, родина), предметом которого является изображение природы, вида местности, ландшафта, студент может выбрать несколько различных тем: «Сельский пейзаж», «Городской пейзаж», «Индустриальный пейзаж». Особую область составляет изображение морской стихии - марина.

Пейзаж может носить исторический характер. Тут следует обратить внимание студентов на прекрасную возможность воспеть наш родной город Тулу, его исторические достопримечательности.

Пейзаж отображает социальные и культурные явления нашей жизни. Например, через тему «Старое и новое» можно выразить непростое взаимодействие проявлений нового времени и сохранения исторического облика города, восстановление христианской традиции через реставрацию оставшихся и строение новых церквей.

Красота и поэтичность природы средней полосы России, ее протяженность, неброскость красок открываются в романтическом пейзаже.

Чудесны зимние пейзажи в лесу после выпавшего снега. Небольшие елки, окутанные белыми шапками, стоят как зачарованные, а под ними, на

снежных полянах, переливаясь всеми цветами радуги, сверкают снежные кристаллы.

Весной изменения красок природы наступают быстро и неповторимо. В лесу еще толстым слоем лежит снег, а на полях уже появляются рыжие проталины. На них прямо из-под снега вырастают первые весенние цветы — подснежники. Тает снег, вешние воды разливаются по лугам и полям, образуя озера и реки. Редкий человек не залюбуется весенним разливом. Земля еще покрыта прошлогодней травой, а у вербы лопаются почки, и из них высовываются серые пушистые бутоны.

Пришел апрель, и просторы полей начинают покрываться теплым зеленоватым оттенком молодой весенней травы. Лишь всходы озимых вовсю зеленеют среди скромного по цвету весеннего пейзажа. Пробуждается природа, просыпаются от зимнего сна березки, зацветают черемуха и сирень. Цветы на полях делают пейзаж еще более красочным.

Наступает лето. На полях переливаются волны с перламутровыми оттенками голубого, розового, фиолетового цвета. Белеют ромашки. То там, то здесь среди зеленой травы золотятся головки одуванчиков, свежими побегами приукрасились елки. Часто проносятся черные тучи, сверкает молния, на землю как из ведра льется и стучит по листьям летний дождь. Становится прохладно, пахнет прелыми листьями и землей. Трава и цветы пригибаются к земле и не спешат поднять свои стебельки.

Но вот туча пронеслась, и упал на землю поток солнечных лучей. Все начинает сиять, заискрились росинки всеми цветами радуги, цвет зеленых листьев становится звучным, как малахит.

Летом можно любоваться сумерками и заходом солнца. Особенно разнообразны краски заката. По мере приближения солнца к горизонту небо теряет свою голубую окраску и становится более теплым. Насыщенность красно-желтых тонов быстро возрастает и приобретает расцветку, напоминающую спектр: красное на самом горизонте, с переходом вверх

небо становится оранжевым, потом желтым и через зеленоватые полутона переходит к синим тонам в зените. Горизонт с восточной стороны в момент заката бывает розовым или бледно-лиловым. Эта пурпурная кайма постепенно поднимается кверху, и над ней можно заметить участок очень темного неба, имеющий синевато-серый оттенок. Это тень Земли на фоне атмосферы. Она быстро поднимается вверх и сливается с синеватыми тонами темнеющего неба. Как только солнце скроется за горизонтом, цвета зари сменяются мутно-желтыми у горизонта и зеленоватыми над ним. Небо все больше темнеет.

Лето подходит к концу. Теплые дни сменяются прохладными ночами. Среди веселой листвы деревьев появляется печальный желтый цвет. Осень. Весь лес постепенно одевается в пестрый наряд. Все чаще нависают над горизонтом влажные низкие облака. Часто моросит дождь, а дали покрываются холодным туманом. Наконец на вспаханные поля падают первые снежинки. Они застилают землю, крыши домов. Только темноводная река долго не хочет покрываться снегом: снежинки, касаясь воды, мгновенно тают.

Сила воздействия природы на человека, глубокие переживания и мысли, которые она вызывает, породили тот жанр в изобразительном искусстве, который мы называем пейзажем. Пейзаж способен укрепить дух человека, сделать его внутренне более богатым. И до тех пор, пока люди будут любить жизнь, природу, свет, воздух, краски, до тех пор художники будут стремиться к правдивому изображению пейзажа.

Отдельные начинающие живописцы думают, что для изображения пейзажа достаточно выбрать красивую местность природы и написать ее. Это ошибочное мнение. Художник не фотографирует, а истолковывает и творит образы природы. Пейзаж должен передавать настроение, нести в себе определенную идею.

Творческой работе над пейзажем сопутствуют и композиционные

поиски, писание множества этюдов. Нельзя превращать в картину какой-либо этюд с натуры: редко этюд может отвечать замыслу. Художник постепенно находит отвечающие задуманному образу и формы главных объектов пейзажа, и состояние колорита.

Работа над композицией пейзажа имеет много общего с работой в других жанрах живописи. Как там, так и здесь происходит выбор темы, сюжета, поиск наилучшей точки зрения, определение формата и размера холста, находятся соотношения и взаимосвязи частей, выделяется главное, достигается целостность и единство изображения. Законы композиционного построения распространяются и на пейзаж.

Однако композиция пейзажа имеет некоторые особенности.

Для пейзажа характерна большая пространственная протяженность, и отсюда возникает задача построения пространственных планов, передача большой глубины изображения. Особую роль играет первый план, который часто помогает раскрыть смысловое содержание пейзажа и позволяет воспринять части пейзажа масштабно в тональном и величинном отношении.

В построении пейзажа имеют большое значение соотношения размеров неба и земли. Размеры каждой части могут иметь то или иное смысловое и пластическое значение и определяются замыслом и характером данной местности. Важно также решить тональные и цветовые отношения этих основных объектов пейзажа, а также других крупных планов, находящихся внутри этих двух определяющих частей. На земле это будут, возможно, лес, река, отдельные деревья и строения; в небе — светлые и темные стороны облаков. Взаимные отношения тонов и оттенков цвета этих объектов должны в целом создавать гармоничный колорит. Какими бы различными ни были их цвета, они не должны вырываться из общей единой гаммы. Если цвета пейзажа не подчинены общей гамме, они вырываются из нее, нарушая естественную гармонию. Немалую роль в композиции пейзажа играет равновесие масс, составляющих пейзаж, ритмичное чередование темных и

светлых силуэтов различных объектов. Нельзя размещать в пейзаже объекты, сосредоточив их только слева или справа. Нужно стараться разместить их на плоскости холста более или менее равномерно. Не следует стремиться располагать объекты в пейзаже строго симметрично. Точная симметрия выглядит неестественной.

В композиции пейзажа смысловое значение может иметь точка зрения. При низком горизонте предметы переднего плана выделяются массивнее и величественнее. В других случаях лучший результат дает высокий горизонт: пейзаж выглядит просторнее, шире и глубже.

Работа над пейзажем складывается из следующих этапов:

1. Эскиз карандашом.
2. Исполнение натуральных набросков и этюдов, отвечающих замыслу и сюжету пейзажа.
3. Эскиз в тоне и цвете.
4. Эскиз на картоне в натуральную величину.
5. Эскизы в тоне и цвете.
6. Фор-эскиз
7. Эскиз в натуральную величину.
8. Основной эскиз.

Эскиз в цвете не должен быть повторением какого-то этюда, а результатом вдумчивого отбора своих наблюдений и переживаний. В нем должна быть уже выражена в образной форме идея произведения, отношение художника к изображаемому. Особенное значение приобретает в композиции пейзажа состояние освещения. Общий цветовой строй пейзажа, его колорит должен быть подчинен этому состоянию.

После эскиза в цвете надо выполнить эскиз на картоне в натуральную величину. Рисунок пейзажа на картоне — это ответственная стадия работы. На картоне окончательно решаются вопросы композиционного размещения в задуманном формате, определяется местоположение и соотношение

частей, прорисовываются детали. В процессе этой работы производится сбор материала к картону, выполняются дополнительные рисунки с натуры отдельных частей пейзажа. Этудный материал нужен художнику не для механического перенесения его в картину, а как натурная справка, помогающая осуществить творческий замысел.

Творческой работе над пейзажем сопутствуют и композиционные поиски. И писание множества этюдов. Нельзя превращать в картину какой-либо этюд с натуры: редко этюд может отвечать замыслу. Художник постепенно находит отвечающие задуманному образу и формы главных объектов пейзажа, и состояние колорита.

Работа над композицией пейзажа имеет много общего с работой в других жанрах живописи. Как там, так и здесь происходит выбор темы, сюжета, поиск наилучшей точки зрения, определение формата и размера холста, находятся соотношения и взаимосвязи частей, выделяется главное, достигается целостность и единство изображения. Законы композиционного построения распространяются и на пейзаж.

Однако композиция пейзажа имеет некоторые особенности.

Для пейзажа характерна большая пространственная протяженность, и отсюда возникает задача построения пространственных планов, передача большой глубины изображения. Особую роль играет первый план, который часто помогает раскрыть смысловое содержание пейзажа и позволяет воспринять части пейзажа масштабно в тональном и величинном отношении.

В построении пейзажа имеют большое значение соотношения размеров неба и земли. Размеры каждой части могут иметь то или иное смысловое и пластическое значение и определяются замыслом и характером данной местности. Важно также решить тональные и цветовые отношения этих основных объектов пейзажа, а также других крупных планов, находящихся внутри этих двух определяющих частей. На земле это будут, возможно, лес, река, отдельные деревья и строения; в небе — светлые и теневые стороны

облаков. Взаимные отношения тонов и оттенков цвета этих объектов должны в целом создавать гармоничный колорит. Какими бы различными ни были их цвета, они не должны вырываться из общей единой гаммы. Если цвета пейзажа не подчинены общей гамме, они вырываются из нее, нарушая естественную гармонию. Немалую роль в композиции пейзажа играет равновесие масс, составляющих пейзаж, ритмичное чередование темных и светлых силуэтов различных объектов. Нельзя размещать в пейзаже объекты, сосредоточив их только слева или справа. Нужно стараться разместить их на плоскости холста более или менее равномерно. Не следует стремиться располагать объекты в пейзаже строго симметрично, точная симметрия выглядит неестественной.

В композиции пейзажа смысловое значение может иметь точка зрения. При низком горизонте предметы переднего плана выделяются массивнее и величественнее. В других случаях лучший результат дает высокий горизонт: пейзаж выглядит просторнее, шире и глубже. Так, например, революционный поворот в композиции пейзажа, который совершил Сезанн, позволил создать иллюзию присутствия. Сезанн изменил величину главного плана, сделал его крупнее, тем самым как бы приблизил изображение к зрителю. Другой пример, И. И. Левитан для усиления впечатления сопричастности использовал такой элемент пейзажа, как дороги (тропинки), идущие с первого плана к последующим («Владимирка», «Март», «Осень»).

Эскиз в пейзаже не должен быть повторением какого-то этюда, а результатом вдумчивого отбора своих наблюдений и переживаний. В нем должна быть уже выражена в образной форме идея произведения, отношение художника к изображаемому. Особенное значение приобретает в композиции пейзажа состояние освещения. Общий цветовой строй пейзажа, его колорит должен быть подчинен этому состоянию.

После фор-эскиза надо выполнить эскиз в натуральную величину. Это — ответственная стадия работы. Здесь окончательно решаются вопросы

композиционного размещения в задуманном формате, определяется местоположение и соотношение частей, прорисовываются детали. В процессе этой работы производится отбор материала, выполняются дополнительные рисунки с натуры отдельных частей пейзажа. Этюдный материал нужен художнику не для механического перенесения его в картину, а как натурная справка, помогающая осуществить творческий замысел.

Заключительный этап работы – выполнение основного эскиза. Ход работы над пейзажем в живописных и графических работах отличны.

Начинать живописный пейзаж следует с раскрытия основных отношений неба и последнего плана. Так как именно эти отношения зададут цвето-тональные характеристики всей работы в целом. Известно, что цвето-тональные характеристики в пейзаже зависят от пластического строя работы, а также от состояния времени года и времени суток, передаваемых автором. Если с временем года, как правило, вопросов не возникает (его цветовые характеристики достоверно передаются на стадии эскизирования), то передача времени суток может составить некоторое затруднение. Так, самым светлым временем суток является полдень. Утро холоднее по цвету, чем вечер, однако, вечером ярче цвето-тональные контрасты света и тени, чем утром. Необходимо также учитывать состояние погоды. Этот фактор также влияет на цветовые характеристики работы.

Далее следует раскрыть большие отношения планов, уделяя внимания светотеневой лепке объемов, которая зависит от местонахождения источника света (солнца), состояния погоды (пасмурно-ясно). Выявлять эти отношения следует обобщенно и не в полную силу, оставляя возможность для дальнейшей проработки. Особенно это касается теней. В цветовую характеристику теней входят рефлексy (как от рядом стоящих предметов, так, в основном, от неба). Поэтому слишком темные тени не дадут возможности автору выявить всю полноту и богатство цвета рефлексов и сделают работу тяжелой по живописи и дробной по пластике.

Затем надо вернуться к живописи неба. Имеет смысл уточнить воздушную перспективу неба, пролепить цветом облака, выявить воздушность через оптическое смешение различных по тепло-холодности, но близких по тону пятен, изменяя их величину в зависимости от дальности планов (чем дальше план, тем меньше по размеру будут эти пятна).

Далее идет более детальная лепка форм первых планов, уточнение архитектурных элементов композиции (если таковые наличествуют), разбивка по пластическим акцентам, выделение композиционного центра через более активную пластику объемов и интенсивную динамику наложения мазков.

Завершающий этап характеризуется обобщением не к месту резких цветовых и тоновых контрастов. Особенно это касается светов, поскольку именно слишком активный ритм световых пятен делает работу дробной. К тому же необходимо привести пейзаж к общему тону. Так, например, свет днем гораздо светлее света вечером. А тени в пасмурную погоду содержат меньше рефлексов от окружающих объектов (в основном от неба), но они едва ли темнее по тону теней в ясную погоду, просто свет в ясную погоду светлее и теплее света в пасмурный день. Подобные нюансы необходимо учитывать при работе над пейзажем в живописи.

Ход работы над пейзажем в графике принципиально не отличается от работы в других жанрах. Как правило, раскрывать работу тоном начинают с смыслового и пластического акцента, определяя при этом тональный камертон работы. Далее выявляют тональные пятна, сообразуясь с выбранным камертоном. Особое внимание следует уделить пластике линий. Они придают динамичность и ту степень условности, которая характерна для графических работ.

Таким образом, пейзаж как жанр изобразительного искусства, дает широчайшие возможности для реализации творческого потенциала дипломанта.

### **II.3 Решение задач портретного искусства**

Портретная живопись рассказывает о человеке, его красоте, характере, идеалах и стремлениях.

Художник-портретист имеет дело с характером человека, его сложной индивидуальностью. Чтобы разобраться в человеке, понять его сущность по внешнему виду, нужен большой жизненный опыт. Художнику надо быть очень наблюдательным, чтобы замечать такие внешние черты людей, которые дают возможность раскрыть их подлинную суть. Существуют многие разновидности портрета, например: поясной портрет, портрет в рост, групповой портрет, портрет в интерьере, портрет на фоне пейзажа. По характеру изображения выделяются две основные группы: парадные и камерные портреты.

Как правило, парадный портрет предполагает изображение человека в полный рост с какими-либо знаками отличия: орденами или символами власти.

В камерном портрете можно изобразить человека в той среде, где он чувствует себя наиболее раскованно. Здесь важно передать внутренний мир портретируемого и свое отношение к нему. Создать образ «простого» человека, ничем не знаменитого, открыв величайшие богатства доброты и человечности.

Не менее интересны портреты, в которых человек показан за работой. Здесь можно не только рассказать о герое картины, но и воспеть гимн труду и в, частности, той профессии, которой занят конкретный человек, например, хирург, художник, скульптор, педагог и т.д.

Также можно выделить парные портреты, написанные на разных холстах, согласованные между собой по композиции, формату и колориту. Например, супруги, друзья, коллеги и т.д. могут быть изображены на парных

портретах.

И, конечно же, нельзя обойти вниманием автопортрет - изображение самого себя. Здесь важно для студента, решившего написать автопортрет, не впасть в самолюбование, а найти интересную тему, которую он раскроет в своей работе. Есть и преимущества, ибо кого так не знает автор, как самого себя.

От художника требуется глубокое знание изображаемого человека, умение находить во всем многообразии состояний его лица самое важное и характерное для правдивого изображения. Грамотно нарисовать человека, кое-как передать его внешнее сходство может любой грамотный рисовальщик. Но выявить в портрете такие выразительные черты, которые позволили бы увидеть самую сокровенную сущность человека, может только настоящий наблюдательный художник.

Кроме индивидуальных черт портретируемого, важно еще передать черты, которые накладывает на человека его профессия, окружающая среда.

Многие художники пишут портреты. Но одни из них показывают только характерные особенности одного человека, другие же в портрете создают обобщенные образы современников. В этом случае реакция зрителя на такие произведения бывает особенно значительной. Настоящий портретист ищет наиболее характерные лица, соединяет в одном изображении черты нескольких людей, дополняет образ своим воображением, наблюдением и изучением окружающей жизни.

Изображение человека, наиболее ярко выражающего собой характерные черты своей социальной группы, национальности, возраста, есть тип.

Художник обязан найти такую композицию портрета, которая ясно и понятно раскрывала бы характерные черты изображаемого человека. Композиция должна отвечать следующим основным требованиям:

1. Внимание зрителя должно сосредоточиваться на голове и лице

портретируемого. Главное в портрете — это лицо, его выражение. Именно в нем проявляется внутренняя жизнь человека. Очень важно отыскать именно то выражение, которое наиболее выражает сущность человека и раскрывает его характер наиболее ярко и полно. Поэтому лицо в портрете должно приковывать внимание к себе, а второстепенные детали должны дополнять и усиливать главное. Огромное значение для характеристики изображаемого человека имеют глаза и губы. В их выражении ключ к разгадке внутреннего содержания человека.

Немаловажное значение в портрете имеют руки портретируемого. По рукам человека можно судить о его профессии, чертах характера, здоровье.

2. Движение головы, поворот или наклон, мимика лица, поза всей фигуры должны выявлять характер человека. Человек должен быть изображен в естественном для него состоянии, в характерной позе, манере двигаться. Все это является основой композиционного построения. В умении найти для человека наиболее характерное состояние, подчеркнуть индивидуальные особенности человека заключается важнейшая задача художника-портретиста. Поза и жест имеют существенное значение в передаче характера и состояния изображаемого человека. Они должны быть согласованы с выражением лица. Для выявления духовного облика человека, его характера, отношения к миру далеко не безразлично, какие жесты и движения будут переданы в портрете, каков поворот головы и т. д.

Для портрета немаловажное значение имеет выбор костюма портретируемого. Костюм расширяет представление о профессиональной и социальной принадлежности человека, его характере.

3. Существенное значение в образной трактовке портрета имеет окружающая обстановка портретируемого, фон портрета. В упомянутом выше портрете Ермолова изображена на фоне стены и зеркала театрального фойе, т. е. в близкой для нее обстановке. Если окружение портрета включает конкретную обстановку, условия жизни портретируемого, в выборе

деталей надо ограничиваться самым существенным. Фон не должен рассеивать внимание зрителей. Репин настоятельно советовал своим ученикам уметь жертвовать частностями и беспощадно удалять их с холста во имя художественной правды всего портрета.

4. Размер и формат портрета тоже должны быть подчинены задаче художественной характеристики изображаемого человека. Репин для каждого портрета подыскивал особый формат, чем подчеркивал особые черты человека. Формат зависит также от позы портретируемого.

Чаще всего формат портрета представляет собой вертикальный прямоугольник, реже — квадратный или горизонтальный.

Не следует изображать портрет больше натуральной величины. Любая картина рассматривается на некотором расстоянии. В соответствии с перспективным уменьшением на данном расстоянии изображение будет восприниматься в своих естественных размерах, если только оно выполнено в натуральную величину или немного меньше.

Сходство абсолютно обязательно в портретном искусстве. Без сходства с оригиналом портрета нет. Портрет — это прежде всего документ. Но документальность портрета отличается от случайной документальности фотографии тем, что портрет передает характерные черты человека. Сходство в портрете возникает в результате обобщения внешних черт и существенных свойств характера человека.

Анализируя портреты известных мастеров, можно отметить, что художники всегда избегают невыразительных постановок, скучающего выражения лица портретируемого.

Умение точно определять пропорции, передавать трехмерность объема при помощи перспективного построения и лепку формы при помощи светотени, правильно строить тональные отношения - все это необходимо освоить в процессе изучения рисунка головы, постепенно перейдя к решению творческих задач, с целью выполнения дипломной работы.

Изучение установок реалистического изображения природы, совершенствование техники в дальнейшем служат творческим задачам создания художественного образа.

Реалистическому искусству чуждо стремление увести зрителя от реальной жизни, дать ей искаженное изображение, поэтому при создании портрета необходимо правдиво передать натуру.

При создании реалистического портрета не следует приукрашивать позирующего человека. В неудачных работах передается только внешнее сходство, да и то неполно - иногда человека изображают в нехарактерных для него условиях. Лицо позирующего принимает случайное выражение, не выражающее типичных черт его характера. Поэтому не стоит сразу просто сажать человека и пытаться нарисовать «как в жизни», «списывая» зачастую много случайного. Лучше всего проделать предварительную работу. Познакомиться с человеком поближе, наблюдать его в жизни, сделать наброски в разные моменты, с разных точек зрения, поработать над композицией будущего портрета, сделать ряд этюдов, фор-эскизы, картон и только потом приступать к основному эскизу-портрету. Он может выполняться без постоянного позирования, а лишь с кратковременными сеансами позирования в процессе работы над дипломом, если у студента возникли затруднения.

Сонливое выражение, свойственное людям при длительном позировании, часто невольно может быть передано, а потому наиболее ответственные места изображаются сразу после перерыва в работе, когда восприятие природы острее, причем портретируемого не стоит утомлять, чтобы он мог сохранить присущее ему в жизни выражение лица. А общие вопросы, например, силуэт фигуры, интерьер, в котором находится человек, лепку большого объема головы можно выполнить, опираясь на собранный предварительный материал.

В портретном рисунке обязательно должно быть передано внешнее сходство, но задачи этим не ограничиваются, постепенно развивается умение создать углубленные характеристики изображаемых лиц.

Реалистическое искусство обязывает студента не к простому перечислению увиденного, а к творческому отбору, обобщению и осмыслению изображаемой действительности. Одним из средств выявления художественного образа служит композиционное размещение портрета. Выбор удачной точки зрения и хорошего освещения при работе имеет очень большое значение. Если пренебречь этими условиями, возможны неудачные рисунки, лишенные сходства, несмотря на точную передачу наблюдаемого. Очень важно следить, чтобы выражение лица было не случайным, а типичным для данной натуры.

Портретные задачи требуют отказа от многих мелочей и обобщения несущественных деталей. Одного и того же человека разные художники могут совсем по-разному охарактеризовать в портретах. Характер и значение произведения зависит от глубины мысли и взгляда, заложенных в нем.

Портретное искусство имеет свою специфику: нельзя допускать нивелировки художественного творчества. Проявление индивидуальности взглядов студента не противоречит правдивой передаче натуры.

При написании портрета красками рисунок связан с живописью, и если в пособии выделены вопросы тона, то только для облегчения решения учебных задач. В живописи необходимо изображать трехмерную форму так же, как и в рисунке, но при этом надо определять цветовую характеристику натуры, учитывая общий колорит портрета, отмечая богатство многообразных цветовых рефлексов, окраску падающих на натуру цветовых лучей. Все эти и многое другие колористические задачи составляют содержание курса живописи. В заданиях по живописи полностью сохраняются все требования рисунка. В живописных портретах великих

мастеров мы видим великолепные образцы решений конструктивного строения и лепки формы, а также тональных решений.

В пособии воспроизведено несколько примеров применения требований рисунка и тонального обоснования в живописных портретах.

Студенты, работающие над портретными заданиями, должны не только следить за профессиональной грамотностью, но и решать творческие задачи. При этом им полезно опираться на ценный и весьма разнообразный опыт великих художников-реалистов. В курсе истории искусства рассматриваются многие произведения портретистов, но, кроме этого изучения материалов искусствоведческого плана, студентам необходимо умение самостоятельно профессионально анализировать технику и средства выполнения художниками произведений.

Знакомясь с произведениями мирового искусства, можно увидеть, что завоевание средств реалистического изображения природы совершалось усилиями многих выдающихся мастеров на протяжении столетий. Рассмотрим несколько примеров.

«Портрет жены брата» Рембрандта надолго удерживает внимание зрителя глубоким психологическим анализом лица пожилой женщины. Вглядываясь в выражение глаз и губ, в старческие складки кожи на лбу и щеках, мы как бы читаем страницы ее жизни, полные забот и страданий. Не зная имени и конкретных событий биографии портретируемой, мы ясно ощущаем, что она испытала многие утраты и разочарования, сохранив при этом умудренную опытом любовь к людям. Эти качества портрета дают возможность зрителю откликнуться на глубокие и грустные думы, запечатленные на старческом лице. Прошли сотни лет, а творение Рембрандта продолжает жить и сейчас, глубоко волнует и восхищает передачей суровой жизненной правды. Анализируя светотень портрета, мы видим, что сильные тона затененных мест очень разнообразны. Радужные оболочки глаз без бликов по тону значительно темнее насыщенных рефлексами теневых сторон форм лица.

Полутона, выявляющие отеки под глазами и носогубную складку, при четкой, лепке формы, освещены и трактованы тонкими нюансами. Мягкий, падающий свет на лице хорошо выявлен богатством тональностей [4].

Рембрандт всегда стремился показать наиболее характерные черты изображаемого человека, утверждал гуманистические идеи, раскрывая перед зрителями ценность и достоинство личности простого человека, его нравственную красоту. Образное содержание его произведений передает зрителю взволнованность автора, стремящегося за обычной внешностью почувствовать глубокие переживания изображаемого человека.

Занимаясь профессиональным анализом, студент должен внимательно изучать портреты больших мастеров, разглядывая каждый мазок, мысленно как бы следя за движениями кисти. Направление каждого мазка не случайно, а определяет лепку формы. Так, на рассматриваемом портрете старушки видно, как художник вел мазок от света в сторону тени, как мягко лепил он переходы от света к полутонам и к корпусной тени на закругляющихся поверхностях, четко ограничивал падающие тени. В этом портрете интересно проследить анатомический анализ натуры, который дан при помощи светотени, лепящей под кожным покровом потерявшие упругость мышцы старческого лица, формы костей и хрящей. Из-за расположения источника света несколько левее зрителя одна половина лица соответственно освещена больше другой. Целью мастера была не внешняя красивость, а предельная выразительность правдивого повествования о жизни и чувствах пожилой женщины, с такой любовью и теплотой запечатленной им на портрете.

Вспомним также рембрандтовский портрет Саскии. Верхняя часть ее лица затенена полями шляпы. Тени насыщены рефлексами, передающими их прозрачность. Лепка объема дана широкими прокладками краски, а положенные по форме мазки мягко выявляют строение лица без резко обозначенных границ. Мягкость моделировки формы создает впечатление воздушной среды, окружающей натуру. Заметно, как светлые мазки густо

положены поверх более гладкой живописи полутеней, а блики даны с одного удара кисти.

Автор обобщает множество случайных и малозаметных подробностей, выделяя детали, которые необходимы для лепки формы и передачи выразительности лица. К числу таких деталей на портрете относятся зрачки и блики в глазах, особенности анатомического строения.

В портрете графа Оливареса работы Веласкеса все лицо написано на ярком свету. Моделировка дана за счет малозаметных, но очень важных для характеристики объемной формы легких полутонов. Для изучения рисунка головы очень поучительно проследить, как трактует художник верхние и нижние веки при верхнем освещении. Блик на носу, имеющий направление от переносицы вдоль излома формы на переднюю и боковую поверхности, выявляет пластику, когда разделенные им поверхности носа имеют одинаковые тональности.

Находящийся в Эрмитаже «Портрет камеристки» Рубенса поражает удивительно тонкими нюансами светотени, при помощи которых дана лепка лица на полном свету. Яркая освещенность лба и постепенное ослабление освещенности по направлению к подбородку объясняются различным положением поверхностей лица по отношению к лучам света. Блики глаз определены направлением лучей света, падающих на полушария глазных яблок. Все сказанное ранее о зависимости затененных и освещенных поверхностей от положения источника света можно повторить, рассматривая этот портрет. От ярко освещенного белого воротника рефлекс падает на щеку и подбородок. Здесь уместно напомнить, что, как бы ни был значителен световой рефлекс, он всегда несколько темнее легких полутонов на освещенных поверхностях.

В начале необходимо проведение вспомогательных осевых линий через верхние края глазничных впадин, разрезы глаз, основание носа и разрез рта. Следует соблюдать направления основных поверхностей большой формы.

Если проанализировать в этом плане рассмотренные выше портреты, то в них можно найти и параллельность направлений указанных осей, и округлые формы полушарий глазных яблок в глазничных впадинах, и мягко очерченные границы боковых поверхностей носа. Вокруг глаз и губ на портретах нет условных резких границ, их формы моделированы переходами тональностей от тени к яркому свету вплоть до бликов на поверхностях губ и глаз. В конце анализа формы обязательно надо отметить, что все средства лепки лица служат для выявления индивидуальной характеристики.

К мастерству художника приводит долгий путь постепенного овладения школой изобразительного искусства при условии многолетнего упорного труда и приобретения большой культуры. Замечательный французский художник XVIII века Латур писал о работе портретиста: «Сколько наблюдений, сколько вариаций, сколько трудных поисков, чтобы сохранить единство движения, несмотря на изменения, которые вызывает в лице и в формах смена мыслей и душевных страстей! В сущности, при каждой перемене — новый портрет. А единство света, который меняется и заставляет меняться тона красок сообразно солнечному освещению и погоде! Эти изменения тем коварнее, что они происходят незаметно...».

Решение всех этих сложных задач, преодоление множества препятствий возможно только при соблюдении определенной последовательности в работе и постоянном самоконтроле. Только при этом условии успех будет не случайным, а закономерным, он явится итогом не только работы над данным произведением, но и всей предшествующей многолетней подготовки к нему. Чтобы избежать повторений, мы не будем подробно останавливаться на многих вопросах, связанных с построением формы, лепкой объема светотенью, тональным решением изображения, а главное с соблюдением установки исходить от общего, обязательной при работе над каждой деталью. Не говорится здесь и о возникающих в определенной последовательности вопросах, которые обязан был в процессе работы решить студент в

соответствии с содержанием закономерностей. Студенту рекомендуется самому задать подобные вопросы при рассматривании репродукций и попробовать ответить на них, вспомнив приведенный выше анализ рисунка и тональных решений ряда портретов.

Русские портретисты по праву занимают одно из ведущих мест в ряду величайших мастеров мирового искусства. Ф. С. Рокотов, К. П. Брюллов, И. Н. Крамской, Д. Г. Левицкий, В. Г. Перов, И. Е. Репин, В. А. Серов и другие замечательные художники создали множество великолепных портретов, являющихся образцами глубоких психологических характеристик современников.

Интересно сопоставить два портрета работы Левицкого: портрет старика, отца художника, и молодой девушки М. А. Дьяковой (портреты находятся в Третьяковской галерее). Они различны по поставленным художником задачам, по трактовке формы, но установки реалистического изображения в обоих портретах едины. Анатомическое обоснование и лепка формы с учетом большого объема характерны для работы над самыми различными портретами. Волосы и лоб на портрете отца художника и на портрете Дьяковой подчинены сходным условиям освещения. Освещенные части волос и лба противопоставлены теневым поверхностям. Морщины на лбу старика не нарушают большой формы, определяемой черепом. Полушария глаз выявлены светотенью контрастно на портрете отца и более мягко на портрете Дьяковой. Яркая освещенность лба старика держит весь тональный строй решения большой формы. К краю лба, с его светлой стороны, тон тела немного темнее, чем к середине, как это всегда имеет место в жизни, если источник света находится несколько ближе натуры. Объемная форма головы в каждом из разбираемых портретов имеет мягкие касания с фоном, что помогает созданию в живописи пространственной среды, окружающей натуру. В обоих портретах лепка обусловлена анатомическим строением формы. В портрете отца Левицкого отражены

возрастные особенности старика. В изображении Дьяковой художник передал привлекательность и поэтичность образа позировавшей девушки, обаяние ее юности.

Большим мастером карандашного портрета был О. А. Кипренский, оставивший нам целую галерею рисунков, на которых изображены его современники. Для каждого портрета художник нашел свой композиционный прием. Хорошим образцом жанра карандашного портрета может служить портрет П. А. Оленина. Непринужденная поза юноши: голова слегка наклонена, фуражка немного сдвинута, воротник и галстук, образуют легкие складки.

Полуулыбка губ контрастирует с серьезным выражением глаз. Все это создает сложный, многоплановый и обаятельный образ молодого человека. Студентам интересно сопоставить разные технические приемы использования мягкого карандаша и пастели. Широкие штрихи почти однотонной прокладки на фоне, изгибающиеся линии завитков волос, густая по тону тушевка на фуражке и нижние переходы светлых нюансов на лице вносят большое разнообразие в манеру выполнения рисунка. Превосходно решена сложная тональная задача лепки формы лица на полном свете и показа прозрачных, насыщенных рефлексами немногих теней. Хотя рисунок тщательно проработан в деталях, в нем нет сухости, замученности благодаря выдержанности силы пятна, подчинения тональных отношений пропорциональной зависимости между немногими самыми светлыми и самыми темными местами рисунка.

Замечательным образцом анализа формы является лепка головы на портрете археолога Ланчи работы К. П. Брюллова, находящемся в Третьяковской галерее. Внимательное рассматривание этого портрета, отличающегося глубиной психологической характеристики, показывает мастерское владение средствами объемного рисунка и знание в совершенстве пластической анатомии. При посещении музея студентам полезно

проследить, как мягко и в то же время четко вылеплены полушария глазных яблок с затемненными внутренними краями верхних век и освещенными нижними, как вставлены глаза в глазничные впадины, заполненные круговыми мышцами глаз. Верхние и нижние веки, белок и радужная оболочка в каждом глазу образуют вместе цельную округлую форму. На горбинке носа заметно, где кончаются носовые кости и определяющие форму носа хрящи. Мягко и пластично отмечена круговая мышца рта. Еле заметным тональным различием показан излом формы вдоль височного края. Анатомически точно дано размещение жевательной мышцы, а также хрящей ушной раковины. В портрете Ланчи показана зависимость пластики лица от формы черепа. На лбу легко намечены морщины, трактуемые как складки объемной формы. Их глубина очень незначительна, так как ограничена формой лобной кости. Наиболее ярко освещены лоб и ближайшая скула, а вся нижняя часть лица (от основания носа и уха вниз) находится в легком полутоне, что выявляет большой объем головы. Каждая деталь портрета свидетельствует о прекрасном знании художником пластической анатомии, и в то же время видно, как все средства выражения формы подчинены основной цели - созданию жизненно убедительного образа.

Автопортрет К. П. Брюллова написан быстро, в широкой манере. Каждый удар кисти обрисовывал формы лица, пряди волос, складки подушки. Можно было бы подробно проанализировать лепку формы в полном соответствии с анатомическим строением головы, но прежде всего и более всего привлекает внимание глубокая психологическая характеристика выразительного лица больного художника. В этой работе нет нигде равнодушия, каждое движение руки автора целенаправленно, в едином творческом порыве он соединяет эмоциональность с огромным мастерством зрелого художника.

Портрет Ф. М. Достоевского работы В. Г. Перова - одна из вершин портретного искусства. Стоя перед ним в музее, зрители взволнованно

вглядываются в выражение сосредоточенно устремленных вдаль глаз, в выразительное лицо мыслителя. Перов много наблюдал Достоевского, беседовал с ним и сумел подметить самое характерное выражение в лице писателя, именно то, когда он погружен в творческие размышления. Можно сказать, что Перов изобразил Достоевского в минуту творчества.

Художников-профессионалов привлекает в портрете высокое мастерство его исполнения. Все сказанное ранее относительно лепки формы в различных по замыслу художественных произведениях относится к этому портрету. Яркой освещенности лба подчинено тональное решение чуть более темного лица. Энергично пролеплены формы ближайшей скулы, и дана значительно более мягкая, как бы уплощенная трактовка тона, которая дальше от зрителя. Четко очерчены узкими темными тенями верхние края радужных оболочек и белков глаз, тогда как нижние их части и внутренние поверхности век очень близки по тонам и не имеют заметных границ, что соответствует условиям верхнего освещения. Чуть темнее при переходе к фону края освещенных поверхностей лба и скулы, благодаря чему они не выворачиваются вперед, как это часто бывает в работах менее опытных художников. Между передней поверхностью носа и удаленной щекой нет резкой границы, так как они повернуты к источнику света почти под равными углами. Нижняя поверхность носа и падающая от нее тень объединены темной тональностью. Волосы и лоб не имеют резких границ и объединены общими условиями освещения.

Поверхность виска очень мало отличается по светлоте от лба, но височный край четко делит эти тональности, показывая границу перехода от передней поверхности лица к боковой. Граница передней и боковой поверхностей носа определена бликом. Четко отделены светотенью верхние края глазничных впадин, можно проследить и находящиеся на свету нижние их края, где поверхности формы меняют направления к скуловым возвышениям. Верхние и нижние сегменты радужных оболочек закрыты веками. Сосредоточенный

взгляд писателя остановился в одной точке. Направления взоров правого и левого глаз при продолжении пересекутся в этой точке.

Можно было бы продолжать подобный анализ, но надо подчеркнуть, что он ни в коем случае не должен заслонять от зрителя того главного творческого содержания, которое в первую очередь определило художественные достоинства произведения. Художник сумел дать образное представление об интеллекте писателя, показать глубину его переживаний.

Широкоизвестный портрет Л. Н Толстого работы И. Н. Крамской привлекает внимание прежде всего правдивой передачей облика великого писателя.

Воспроизведение фрагмента этого портрета дает нам возможность детально проанализировать движения кисти мастера. Рельефно выполнена передняя поверхность лица, нос, глаза и губы, а уши и боковые поверхности, которые находятся дальше от зрителя и частично прикрыты волосами, написаны менее четко, что помогает пространственному решению портрета.

Лучи света освещают голову спереди и несколько справа, выделяя светлым пятном височный край и скулу. На затененной боковой поверхности лица висок, ухо и щека объединены темной тональностью, что необходимо для передачи большой формы. Студентам рекомендуется сравнить, учитывая направления световых лучей, тон верхнего века, радужной оболочки и белка правого глаза с этими же частями левого глаза, полутень левой боковой поверхности носа с тональностью правой поверхности и т. д., уяснить, под каким углом к свету видна каждая из этих поверхностей. Такие сравнения помогают понять средства, использованные мастером для лепки объема и подчинения деталей целому - большой форме головы.

Рассматривая этот портрет, мы можем еще раз пронаблюдать, как все выдающиеся художники, по-разному решая задачу психологической характеристики портретируемых, внимательно трактовали форму и тональные отношения. Например, на разных портретах при сходных

условиях освещения верхнее веко четко отделено тенью от глазного яблока, а внутренний край нижнего века почти сливается с белком глаза; усы, борода и волосы на лбу имеют мягкие переходы к телу, а размещение мышц соответствует анатомическому строению головы. На каждом портрете освещенность лба и волос лепит форму мозговой части черепа.

Л. Н. Толстой на портрете изображен почти анфас, с легким поворотом влево, и видно, что одна из боковых сторон лица перспективно сокращена больше другой. Переходы от головы к фону мягкие, что помогает воспринимать форму головы не как барельеф, а как цельный объем. В портрете использован традиционный прием, – фон у теневой стороны головы немного светлее, чем у освещенной. На множестве - портретов различных художников фоны имеют такое распределение тона. Этот распространенный прием помогает созданию пространственной глубины, но его нельзя применять механически. Нельзя тушевать или красить фон одним тоном, так как это противоречит жизненной правде. В этом легко убедиться, сравнивая по тонам разные места окрашенной в один цвет стены комнаты, которая светлее близ окна и постепенно темнеет по мере удаления от источника света.

Одно из лучших репинских произведений - портрет Н. И. Пирогова, находящийся в Третьяковской галерее. Работа привлекает убедительной передачей энергичного, волевого характера великого хирурга, удивительной простотой повествования, отсутствием всякой искусственности в выборе позы и трактовке лица. Голова Пирогова немного запрокинута назад и видна в трехчетвертном повороте, взор направлен на зрителя. Такое направление взгляда создает контакт между зрителем и человеком, изображенным на портрете. Контрастная светотень выявляет лепку формы головы. Ярко освещена левая сторона лица, правая находится в густой тени. Лепка уха на освещенной стороне дана более мягко по сравнению с выступающими на первый план формами носа и глаза, что очень помогает пространственному

решению портрета. На темном фоне резко выступают седая борода и белый воротник. Мягкие, едва ощутимые переходы от усов, бороды и волос к лицу помогают передать впечатление единого, цельного объема. Четкое моделирование покрытого веками полушария глаза на освещенной стороне, лепка формы щеки на ярком свету с постепенным переходом к легкому полутону боковой поверхности лица с одной стороны, к затененной площадке передней-поверхности и дальше к боковой поверхности носа, ограниченной ярким бликом у горбинки, - все это передает объем головы с учетом ее большой формы. Так как голова освещена несколько сверху, от верхнего века на глазное яблоко падает тень. Изучая рисунок полезно отметить, как убедительно замечательный мастер передал особенности старческого возраста, хотя в портрете нет «пересчета» морщин. Сделано это путем показа возрастных изменений лица: четко обозначены подглазные мешки и носогубные складки, подчеркнут средствами светотени ряд других особенностей формы. Широкие мазки пастозной техники масляной живописи не только не мешают точности рисунка, а, наоборот, способствуют энергичной лепке головы.

Сохранилось много репинских портретов В. В. Стасова, другом и почитателем которого был художник. В воспроизводимом портрете очень выразительна трактовка объемной формы. Рассматривая лицо, мы видим пространственное его построение. Для этого достаточно сравнить лепку носа с более мягкой трактовкой освещенной скулы и как бы уплощенной моделировкой анатомического строения уха. Большая форма головы контрастно пролеплена светотенью. Пряди волос, завитки усов и бороды охарактеризованы мазками по форме. Этот портрет убедительно свидетельствует об огромной роли рисунка в живописи. Профессионалу полезно проследить, как глазные яблоки, частично прикрытые веками, заполняют глазничные впадины. Тень от верхнего века резко подчеркивает его нависание, а нижнее веко и белок глаза почти сливаются в тоне.

Главное достоинство этого портрета - жизненная достоверность. Мы представляем выдающегося критика именно таким, каким его запечатлел Репин. Наиболее убедительно передан художником характерный пристальный взгляд, как бы вопрошающий и критикующий.

Автопортрет В. А. Серова выполнен в карандашной технике. Каждый штрих этого рисунка четко лепит форму. При наличии верхнего света тени на основании носа, на верхней губе и верхних веках темнее, чем легкие полутона, обрисовывающие нижнюю губу, виски скулы и нижние веки глаз. Ясно виден «штрих по форме» с разными по толщине нажимами, передающими завитки волос, небольшие усы и эспаньолку. Очень выразителен взгляд устремленных на зрителя глаз. Этот рисунок - замечательный пример аналитического подхода к изучению формы и высокохудожественного образного решения.

Каждое из рассмотренных произведений характеризуется стилистическими особенностями, разным подходом к выявлению творческих задач, но всех художников объединяет стремление к реалистическому изображению натуры, соблюдению закономерностей перспективы и пластической анатомии, владение тоном, умение моделировать форму при цельности объемного изображения, умение подчинять все эти средства передаче наиболее существенного в натуре.

Лицо, являющееся композиционным центром в портрете, как правило, выделяют освещением, чтобы сосредоточить на нем внимание зрителя. Очень редко лицо бывает погружено в тень, но известны и такие примеры. Среди замечательных произведений искусства: автопортрет Рембрандта, юношеский портрет О. А. Кипренского, портрет А. Н. Северцева работы М. В. Нестерова и др. Говоря о выразительной трактовке лиц в портретах, нельзя не отметить, что художник располагает и другими средствами для создания психологических характеристик.

Важную роль играет выбор точки зрения. Чаще всего линию горизонта располагают на уровне груди изображаемого человека, т. е. помещают натуру на небольшом возвышении. Иногда художник избирает низкую точку зрения, благодаря чему фигура выглядит монументально, как, например, у Веласкеса на замечательном портрете адмирал Борро. В других случаях помещают натуру ниже горизонта, как это сделано В. А. Серовым в портрете Мики Морозова.

Размеры фона зависят от общей композиции и тесно связаны с выбором формата холста в живописи или листа бумаги в рисунке. Чаще всего портрет размещают по вертикали, но нередко и горизонтальное размещение композиции, как, например, на портрете И. П. Павлова работы М. В. Нестерова. Если изображают человека в рост, то обычно от нижнего края рамы до ног берут меньшее расстояние, чем от темени до верхнего края. При определении масштабов фигуры по отношению к общему размеру портрета учитывают композиционную уравновешенность изображения, сопоставляют основные массы светотени, а также большие тональные и цветовые пятна.

Соразмерность фигуры и фона может по-разному определять композиционный строй портрета. Если в учебных рисунках головы руководствуются элементарными правилами, которые перечислены выше при описании первых заданий, то в творческих произведениях не может быть установленных заранее норм и правил.

Поучительно перелистать альбом с репродукциями портретов, выполненных Франсиско Гойя, в которых так разнообразно взяты соотношения пространственных фонов и фигур.

Очень часто художники изображают портретируемых не на гладком фоне, а среди привычной обстановки, пользуясь различными аксессуарами, дающими дополнительную характеристику изображаемых людей. Художники продумывают каждую деталь композиции, вводя натюрморты или бытовые интерьеры, связанные с профессией, родом занятия

портретируемого. Вспомним дирижирующего А. Г. Рубинштейна на портрете И. Е. Репина, правящего партитуру Н. А. Римского-Корсакова на портрете В. А. Серова, работающую над скульптурой В. И. Мухину на портрете М. В. Нестерова, многочисленные портреты писателей с рукописями в руках, художников за мольбертами и т. д. Надо подчеркнуть, что окружающие предметы должны помогать выявлению образа, а не отвлекать от него внимание зрителя, поэтому, в частности, не следует помещать их близко к лицу.

Само собой разумеется, что главным, стержневым компонентом задуманного портретного образа является лицо, точнее - выражение лица. Именно в выражении лица, особенно в глазах, отпечатывается истинная жизнь человека – «жизнь ума и сердца». Художник должен отыскать тот момент (то движение глаз), в котором истинный характер человека может раскрыться куда ярче, полнее и вернее, чем когда-либо еще. И нередко выражение лица оригинала в такой момент и дает основной импульс к творческому замыслу.

Однако не только задуманное лицо обеспечивает успех портрета. Композиция играет в творческом замысле, пожалуй, не меньшую роль, чем выражение лица. Под композицией портрета подразумевается как общее расположение образа в окружающей среде, так и действенную взаимосвязь основных его компонентов. Именно в действии - позе, жесте - могут быть раскрыты многие существеннейшие оттенки характера и состояния изображаемого человека. Порой поза или жест дает основной, решающий ключ к той или иной образной трактовке портрета. А иногда не только сам жест, но и даже существенный его оттенок решительно влияет на «формирование» характера в художественном образе.

Очень важным звеном творческого замысла является сочинение «типических обстоятельств», в которых должен быть представлен изображаемый человек. Так как сюжет в портретном образе - вещь

сравнительно редкая, то особую роль приобретает здесь окружающая портретируемого среда. То, что принято называть фоном или «негативным пространством», или средой, в которой «обитают» герои. «Удачный фон — половина дела, - говорил Нестеров, - ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием, фон участвует в жизни изображаемого лица».

Фон, в зависимости от общего замысла произведения, бывает различным. Он может быть частью пейзажа или интерьера. Он может быть «портретным», как и сам изображенный в данном произведении человек, но может быть и «собираательным». Главное - в оптимальной согласованности его с внутренним миром портретируемого. Фон должен работать на создаваемый художественный образ.

Необходимо добиться, чтобы фон в портрете действительно способствовал раскрытию характера человека. Эта задача будет решаться в процессе компоновки фигуры в формате картины, когда уделяется должное внимание использованию позитивного пространства, балансу и напряжению картины, психологии восприятия композиции зрителем, ракурсу и движению героя и т.д.

Немаловажной деталью творческого замысла является выбор костюма изображаемого человека. Удачно подобранный костюм не только способен расширить наше представление о социальной, профессиональной и т.п. принадлежности портретируемого, но и о его характере.

В творческом замысле портрет начинает жить. Жить своей особой жизнью произведения искусства. Если художник не обладает даром такого оживления образа, то, как бы мастерски ни ухватил он сходства с оригиналом, как бы тщательно ни продумал каждую деталь произведения, оно не будет полноценным, не взволнует зрителя, ни возбудит в нем необходимых ассоциаций с конкретным реальным человеком.

Эта «живая плоть» портрета выражает себя, естественно, в художественном материале. Следовательно, задумывая портрет, необходимо найти наиболее подходящий для него материал и наиболее соответствующие ему художественные средства.

Словом, следует подбирать ключ к наиболее удачному решению художественной формы, нащупывать, как иногда говорят, ведущий «пластический мотив» своего будущего произведения. Совершенно очевидно, что и материал и «пластический мотив» в каждом из видов искусства и даже в каждом отдельном портрете бывают особыми.

Огромное значение, для психологической характеристики портретируемого имеет изображение рук. Вспомним, как выразительна рука с тонкими пальцами на автопортрете К. П. Брюллова, как много говорят зрителю руки с крепко сжатыми пальцами на портрете Ф. М. Достоевского работы В. Г. Перова или как помогает изображение рук выявить резко отрицательную характеристику протодиакона И. Е. Репина.

Выразительность жестов рук часто имеет в картине не менее важное значение, чем изображение лиц. Классический пример: жесты рук апостолов в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи выражают и тревогу, и волнение, и вопрос; рука Иуды жадно сжимает кошель с деньгами, и в противоположность жесты рук Христа выражают готовность покорно принять страшные последствия предательства. Предельно выразительны пальцы Ивана Грозного и руки его умирающего сына на картине И. Е. Репина.

Руки могут выражать гнев, печаль, радость и множество других самых разнообразных чувств и переживаний, их оттенков, чем широко пользуются и актеры при создании сценических образов. Часто выразительные жесты раскрывают зрителям смысл изображенных событий. Примером могут служить картины «Блудный сын» Рембрандта, «Явление Христа народу» А. А. Иванова, «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова и т. д.

Проработка формы торса, характеристика костюма в поясных портретах или при изображении всей фигуры тоже играют немаловажную роль в характеристике человека. Но главным всегда остается изображение лица, хотя оно и не единственное средство психологической характеристики.

Выдающийся мастер советского изобразительного искусства Е. Е. Лансере запечатлен Г. С. Верейским в момент творческого раздумья, когда он внимательно рассматривает свою работу, присев на минуту с кистями и муштабелем в руке. Характеристика портретируемого верна жизненной правде. В рисунке нет ничего парадного, приглаженного. Несмотря на кажущуюся случайность позы, в рисунке все внимательно продумано. Красива и выразительна компоновка фигуры на листе. Движения рук, головы и торса охарактеризованы по-разному. Направления складок рабочего халата и воротничка точно переданы автором. Студентам рекомендуется обратить внимание на отсутствие проволочных контуров и подчеркивание теневых мест живыми штрихами, которые почти исчезают на свету. Здесь приведены только некоторые примеры, показывающие, что психологическая характеристика изображаемых людей не исчерпывается выразительной передачей лица, так как при дальнейшем углублении этого вопроса мы далеко вышли бы за пределы темы.

Портретные характеристики художники часто включают в жанровые и исторические композиции. Многие картины являются в то же время и групповыми портретами, например, «Сдача крепости Бреда» Веласкеса или «Заседание Государственного совета» И. Е. Репина. Выразительные головы на многих жанровых картинах являются портретными изображениями, так много в них подмеченных в натуре индивидуальных особенностей характеристики формы, так неповторим общий склад жизненно правдивых лиц. Даже в тех случаях, когда художники стремятся воссоздать облик исторических деятелей прошлого, они ищут похожих на него людей, чтобы с них сделать портретные этюды, так как подмеченные в жизни

индивидуальные особенности форм лица являются незаменимым подсобным материалом. Профессионал всегда может определить, где художник пользовался натурой, по той особой убедительности, которую натура придает создаваемому произведению.

Все сказанное обязывает обучающихся рисунку и живописи с глубоким вниманием относиться к работе над портретными заданиями.

#### **II.4 Сюжетная композиция**

Одним из наиболее важных и широко распространенных видов станковой живописи является сюжетная живопись (бытовая, историческая, батальная, мифологическая). Картины этих жанров рассказывают о жизни людей, их радостях и печалях, стремлениях и успехах, помогают осмыслить дела людей минувших времен. Художники сюжетной живописи большей частью черпают свои темы из окружающей жизни. Такая живопись называется бытовой или жанровой.

В настоящее время жанровая живопись играет очень большую роль в жизни людей. Она отражает жизненные ситуации, которые волнуют нас, является своеобразным «учебником жизни», помогает понять действительность и определить свое отношение к разным ее явлениям.

Композиция жанровой картины определяется идейным замыслом. Любая самая грамотная компоновка картины, лишенная глубокого замысла, никогда не превратится в художественное произведение. Весь процесс работы над композицией — это процесс обогащения, всесторонней разработки и реализации идейного замысла. И. Н. Крамской говорил: «Сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует и не дает покоя, идея, имеющая стать впоследствии картиной. Нельзя по заказу сочинять, когда угодно и что угодно».

В работе над композицией нельзя исходить из формальных задач, строить картину на основе каких-то геометрических схем (размещать фигуры по диагонали, кругу, треугольнику и т. д.). Пока не найдена интересная тема, нельзя заниматься композицией.

Тема включает тот круг идей, чувств и мыслей, которые художник задумал передать в своем произведении. Тема должна обязательно рождаться из глубокого знания определенного круга жизненных явлений, из опыта. Ее нельзя выбирать искусственно по причине «актуальности». Если у художника нет внутренней потребности высказать людям новое, важное и значительное в этом явлении, если он берется за тему не по склонности,— художественного произведения он не создаст.

Понятий «идея» и «тема» в композиции иногда отождествляются, что не совсем верно. На выставках все картины имеют темы, но не во всякой увидишь идею. Во многих картинах легко уловить то, о чем рассказывает художник, но не всегда бывает понятно, что он хотел этим сказать.

Когда тема найдена и художник ею увлечен, начинается кропотливая работа по изучению исторического, документального, портретного или пейзажного материала. В результате глубокого изучения такого материала в творческом воображении рождается сюжет картины.

Идея в живописи выражается не в абстрактных сочетаниях линий, форм или красок, а в живых, конкретных образах. Изображение оживает и превращается в содержательный художественный образ в том случае, если в картине мотивировано поведение персонажей, их состояние, позы и жесты. Найденность сюжетного действия является необходимой основой каждого реалистического произведения. Сюжет определяет количество действующих лиц, их размещение, размер фигур, выбор точки зрения и т. д.

Художник не сразу находит сюжет, который позволяет глубоко и полно раскрыть тему задуманной картины. Приходится выполнить немало набросков первоначальных замыслов, пока не будет найден наиболее

ясный и выразительный.

С момента определения сюжета начинается кропотливая работа над эскизами композиции. Первые эскизы лучше выполнять в небольшом размере. На маленьком формате легче установить основное композиционное построение. После этого можно перейти к выполнению эскиза большего размера.

Эскиз — это проект картины, первый этап работы над картиной. В эскизе определяется формат холста или бумаги, размер изображения, точка зрения, высота горизонта. Во многих вариантах эскизов надо добиться наибольшей выразительности решения, правдиво разместить объекты, предметы, сгруппировать фигуры, найти смысловой центр, который должен привлекать главное внимание зрителя. В композиции не должно быть лишних фигур, безразличных к происходящему. Каждая фигура должна иметь свое значение в общем замысле, и вся обстановка должна помогать его раскрытию.

В отличие от театра и литературы произведение изобразительного искусства всегда передает только один момент. Концентрация действия в едином изобразительном моменте является одной из закономерностей композиции. Однако сила образного решения зависит от наличия в картине ощущения определенного отрезка времени. Композиция картины должна быть так построена, чтобы зритель почувствовал в ней длительность события: и то, что предшествовало данной сцене, и то, что последует. В этом случае будет передано движение жизни, картина не будет казаться застывшей и мертвой.

Это положение относится не только к построению сюжета, выбору момента действия, но и к трактовке взаимоотношений персонажей, установлению поз и движения фигур.

Лучше всего выбрать такой момент, когда происходит переход от одного действия к другому, от предшествующего к последующему. В

произведении, как говорил Репин, различаешь еще часть того, что было, и уже угадываешь то, что будет.

Эскиз может считаться приемлемым, если содержание картины читается с первого взгляда и ее основная мысль понятна. Надо добиваться именно такого впечатления. Эскиз разрабатывается с учетом перспективного решения пространства, определения композиционного центра. Все это должно способствовать целостному восприятию зрителем главных и второстепенных элементов изображения.

Картина становится наиболее доходчивой и понятной, если силуэты фигур обладают наибольшей выразительностью. Чтобы достичь таких композиционных качеств, многие художники задуманную композицию лепят из пластилина и делают макет картины. Переставляя фигуры, поворачивая макет, они находят приемлемое расположение фигур и наиболее выгодную точку зрения. После этого художник опять рисует эскиз композиции на бумаге и находит уже на плоскости картины силуэтно-выразительное построение фигур, уравновешенно распределяет темные и светлые пятна и таким образом добивается наиболее четкого восприятия всей композиции.

Разрабатывая эскиз в цвете, очень важно найти именно тот колорит, который правдиво характеризовал бы происходящее событие, дополнял эмоциональное воздействие картины. Нельзя случайно и непродуманно расцвечивать изображаемые объекты и фигуры. Колорит картины должен соответствовать тоновым и цветовым условиям изображаемого момента, отвечать времени дня, состоянию погоды. В конечном итоге весь цветовой строй эскиза должен быть так организован, чтобы выражать и состояние освещения, и служить выявлению композиционного центра, и дополнять эмоциональное воздействие картины.

Переходить к выполнению этюдов к картине следует тогда, когда решена композиция в эскизе, определены движения и положения действующих персонажей, ясны их психологические характеристики,

одежда, обстановка и т. д. Чтобы хорошо выполнить эту работу, надо подыскать определенный типаж, нужное для картины состояние освещения. Зарисовки и этюды к картине обязательно следует выполнять в тех условиях освещения и обстановки, в которых будет изображаться действие картины.

В писании этюдов к картине и во всякой другой подготовительной работе художник руководствуется только одним — идеей картины, тем образом, который должен передать зрителю его чувства и мысли.

При наличии эскизного и этюдного материала можно перейти к выполнению рисунка на картоне в размере задуманного формата произведения. Рисунок на картоне — это ответственная стадия работы. В картоне окончательно решаются вопросы композиционного размещения в задуманном формате, определяется местоположение и соотношение частей, намечаются и прорисовываются детали. В процессе работы над картоном производится сбор материала к картону, выполняются дополнительные рисунки с натуры отдельных частей и деталей. Нельзя начинать писать картину, если не разработаны эскиз и картон во всех своих подробностях. Неизбежно последуют многократные переделки. Недостаточно тщательная подготовительная работа над эскизами, картонами и этюдами скажется на качестве картины.

Самое главное в жанровой композиции — это глубоко и верно переданные образы людей. Никакие живописные качества и композиционные приемы не сделают картину выразительной, художественной, если вместо живых людей в ней будут действовать схемы голов и фигур.

Основной недостаток студенческих композиционных работ — шаблонное решение, заимствование и повторение чужих приемов композиции, недостаточный подбор характерных типажей, фальшь в позах и движениях фигур.

## **ГЛАВА III. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ**

В данной главе рассматривается общий ход выполнения работы (отбор подготовительного материала, выполнение композиционных набросков, зарисовок и этюдов деталей, создание фор-эскизов и, наконец, картона для картины и основного эскиза, их оформление).

### **III.1 Работа над подготовительным этапом создания основного эскиза.**

Сначала происходит сбор подготовительного материала, который представляет собой наброски, зарисовки, фотоматериалы.

Далее студент работает с аналогами, просматривает альбомы репродукций известных художников, посещает музеи, чтобы узнать, как трактовались подобные темы в мировом изобразительном искусстве.

Нужно детально изучить «предмет», послуживший основой для композиционной работы. Например, по теме «Портрет современника» можно собрать фотографии лиц, которые Вы хотели бы изобразить, или лягут в основу собирательного образа. Не лишнее узнать о биографии героев.

По теме «Пейзаж» потребуются этюды для живописной работы, а также зарисовки и фотоматериалы для графической.

При работе над темой «Многофигурная композиция» нужно изучить особенности того времени, в котором происходят события, изображаемые художником. В этом может помочь художественная литература, научно-публицистические статьи, исследования историков, документальные фильмы или фотографии, рассказы очевидцев или же самих героев.

При знакомстве с тем материалом, над которым будет работать студент, он должен узнать и проникнуться всем, что связано с темой его работы.

Возникновение художественного образа связано со зрительными впечатлениями и знаниями. И чем ярче эти впечатления, тем свободней чувствует себя художник при решении возникающих задач, не будучи скованным в стремлении выразить свои мысли в рисунке.

Основой творческого процесса является возникновение пластического мотива, способность мыслить зрительными образами. Появился ли пластический мотив в результате творческого воображения, опирающегося на реальную действительность, или конкретная ситуация легла в его основу, - и в том, и другом случае выразительность и новизна - база для развития замысла. Умение компоновать означает умение творчески мыслить. Воплощение в конкретном образе, выражающем определенное содержание, - наиболее существенная черта этого процесса.

Затем происходит выполнение композиционных набросков, то есть попытка реализовать идеи по содержанию дипломной работы в изобразительной форме.

В какой бы области изобразительного искусства не творил студент, его работа начинается с карандашных композиционных набросков: рисунков карандашом, тушью, мягким материалом, кратковременных этюдов с натуры (примерное количество подготовленных материалов 50-70 штук).

Достаточно вспомнить огромную подготовительную работу А. Иванова, досконально знавшего то, что он изображает, для его картины «Явление Христа народу», представленной в Третьяковской галерее в Москве. Каждый жест, фигура, складки одежд, детали пейзажа были предварительно изучены и зарисованы. Подлинная свобода в самостоятельном труде возможна только на базе глубокого и всестороннего изучения натуры.

Вглядываясь в чистую плоскость, будь это лист бумаги или холст, каждый стремившийся изобразительно выразить свою мысль сталкивается с одной и той же проблемой. Суть ее в том, чтобы увидеть изображение как

бы внутренним зрением на еще не тронутой поверхности листа. Учащемуся необходимо победить робость перед чистой плоскостью. У него должна вырабатываться готовность к воплощению замысла. Иными словами должно зародиться зерно композиции, он должен определить ее в целом, хотя бы в главных чертах. На выразительность композиции, и ее воплощение влияет рисунок, не сдерживающий, не тормозящий, процесса выражения замысла. Он должен быть особенно гибким, подвижным, поспевающим за течением мысли.

**Композиционный набросок** – это мысль в карандаше. Студент думает на бумаге. Определение точки зрения на объект, с которой он наиболее выразительно смотрится, уже композиционный акт. Без преувеличения можно говорить о композиции как о фундаменте любого произведения, обобщающем жизненные наблюдения, подчиняющем их творческим целям. Узловые проблемы связаны с композицией, как и его идейно-творческая позиция, его мировоззрение. Решение образной задачи – главное в композиционной работе.

**Композиция** - форма организации изобразительного материала, построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением, необходимостью передать основной замысел, идею произведения наиболее ясно и убедительно. Восприятие произведения также зависит от его композиции. Композиционное начало, подобно стволу дерева, органически связывает корни и ветви изобразительной формы, подчиняя ее элементы друг другу и единому целому. Изображать - значит устанавливать отношения между частями, связывать их в единое целое и обобщать.

Веками художники искали наиболее выразительные композиционные схемы, в результате мы можем говорить о том, что наиболее важные по сюжету элементы изображения размещаются не хаотично, а образуют

простые геометрические фигуры (треугольник, пирамида, круг, овал, квадрат, прямоугольник и т.п.).

Композиция бывает замкнутая и открытая. С помощью специальных приемов (многоярусного построения композиции, выбора кульминационного момента действия и др.) можно передать движение времени в картине. В композиции важно все - масса предметов, их зрительный «вес», размещение на плоскости, выразительность силуэтов, ритмические чередования линий и пятен, способы передачи пространства и точка зрения на изображение, распределение светотени, цвет и колорит картины, позы и жесты героев, формат и размер произведения и многое другое.

При создании эскизов (формат от 6×9 до 20×30 см) решаются дополнительные задачи: цветовых отношений, соотношения теплых и холодных тонов, особенностей освещения.

Необходимо решать эти задачи не изолированно, а одновременно с образным замыслом работы. Для этого и делаются композиционные наброски, зарисовки. Композиционные идеи предшествуют непосредственной работе. Интенсивная работа над композиционными набросками возбуждает воображение, развивает способность мыслить образами, вкус, чувство композиции. Рисунок же, его стилистика определяется тем, как художник композиционно мыслит.

Если, например, в композиции обнаруживается схематичность, аморфность в решениях типажа, жеста, фигуры, предмета, детали пейзажа, интерьера, вполне естественно стремление восполнить данный пробел. Для этого и прибегают к исполнению *рисунков с натуры*, соответствующих намеченной композиции. На какое-то время полезно отвлечься от попыток воплотить конкретно задуманное в композиции - жест, позу, тип, и специально посвятить время работе с натуры над обостренным выражением в рисунке разных аналогичных типов, не опасаясь впасть в шаржирование.

Надо при этом работать свежо, с увлечением, с материалом, наиболее способном выразить характер натуры.

Или иной пример. Допустим, решение складок в композиции не убедительно. Есть смысл уделить время специальным рисункам, проследить в них различные структуры складок. Затем на основе изученного можно будет в самой композиции прибегнуть к отбору, что положительно скажется на выразительности рисунка.

Еще пример. Пространство в композиции намечено не убедительно, недостаточно интересно выражено. Безусловно, нужно накопить соответствующий зрительный багаж: рисунки, этюды с различным решением этого пространства, наброски с разных точек зрения.

Большинство писателей ведут дневник и имеют при себе записные книжки, куда заносят свои наблюдения. Необходимо и студенту обзавестись альбомом для набросков. «Рамки» его страниц позволяют рисующему внутренне собраться, в отличие от случайных обрывков бумаги.

Удобнее всего наброски делать мягким карандашом. Как остро его не затачивай, после двух - трех проведенных линий конец стачивается. А толстым карандашом невозможно на маленьком рисунке выполнить разные мелочи и подробности, так что нельзя нарисовать много «лишнего», волей-неволей приходится ограничиваться передачей основных форм. Также подойдут тушь и перо, акварель, фломастер и просто ручка. Выбор материала диктуют изображаемая натура и обстановка.

Как же делать наброски?! Заблуждение полагать, что эта форма рисунка не составляет большого труда. Нужно помнить, чувствовать, что неполнота изображения еще не есть обобщение. Чрезвычайно важно уже в начале работы проявить обостренный интерес к композиции, закономерному распределению изображения на плоскости листа.

Рассматривая методы ведения набросков, и с учетом опыта мастеров, и индивидуальных подходов, можно дать некоторые общие рекомендации.

Воплощение зависит также от выбранного материала. Необходимо помнить о связи изображения и пауз, о напряжении в рисунке.

Можно работать преимущественно контуром, свободным и напористым, лишь в отдельных местах с введением пятна, уже опуская из поля зрения целеустремленного движения. В процессе работы необходимо все время следить за пропорциями, их взаимосвязью. Быстрота выполнения набросков не должна означать поспешность. Ведь набросок делается для того, чтобы, глядя на натуру, обогатить свое представление о том предмете, который рисуешь, выделить все самое характерное, чтобы потом это можно было использовать в своей дипломной работе.

Беспорный интерес, как в процессе наблюдения, так и в композиционной работе имеют острые ситуации. Набросок это отражение первого яркого впечатления. Но не стоит ограничиваться только «запечатлением» необычных моментов. В малом, обыденном можно ощутить художественный интерес и значимость.

Делая набросок, необходимо настроить себя на вычленение, акцентировку одной какой-либо доминирующей задачи, будь то движение, характер, конфигурация масс, интересный силуэт, неожиданное освещение и так далее.

Чем точнее начало, тем проще продолжение. Для развития цельного видения, можно рекомендовать вести набросок не отрывая пера, кисти, карандаша от бумаги, рисуя как бы с одного удара. Конечно, это только один из приемов. Можно делать набросок одним штрихами или тональным пятном в сочетании с линией и так далее.

Виды и формы наброска, как и его задачи, не только многообразны, они диктуются еще и темпераментом, личными побуждениями.

Условно можно разделить наброски на следующие виды: эскиз, документ, упражнение. В дипломной работе набросок играет роль эскиза или

документа. И этот материал надо подчинять образному пластическому строю композиционного замысла. Понятие законченности относится в равной мере и к наброску, оно означает целостность решения поставленной художественной задачи.

Итак, при каждом возникшем затруднении, где обнаруживается несостоятельность в рисунке, цветовом или тональном решении, обостряется внимание к тому или иному явлению, активизируются целенаправленность наблюдения, темп и процесс ведения работы.

Если относиться к рисунку не с учебных позиций – это прежде всего закономерности построения формы. Такой рисунок необходим для каждого как школа. Но важно, основываясь на знаниях закономерностей, ставить перед собой определенную творческую задачу и, делая художественно-типические обобщения из своих впечатлений, оригинально и убедительно ее решать.

Сплав глубокого изучения природы и остроты зрительного представления является связующим звеном между замыслом и его реализацией.

Обобщенное отражение действительности связано с концентрацией, сгущением и заострением ее типичных черт и неотделимо от отношения к этим явлениям. Все это входит в понятие художественный образ.

Завершение подготовительного этапа – это создание фор-эскизов в графическом материале и в цвете (акварельными красками или гуашью, темперой или масляными красками), в зависимости от того, в каком материалом будет исполняться основной эскиз.

Формат фор-эскиза в два раза меньше основного эскиза. Например, если основной эскиз планируется форматом 120×140 см, значит фор-эскиз будет 60 × 70 см.

Если выполняется живописная работа, то создаются два фор-эскиза, в карандаше или в мягком материале, он предшествует картону для картины.

Его основная задача, решение тональных отношений в дипломной работе. Также происходит окончательное создание композиции, линейно-конструктивное построение приобретает почти законченную точность, решается задача формирования объемов, светотеней, создает пространство, уточняет освещенность, игра светотеней, силуэты и линии приобретают почти завершённый вид.

Второй фор-эскиз выполняется в цвете (для графических работ – в материале). В нем решаются следующие задачи:

- каково будет общее тональное решение для графических работ;
- каким будет колорит для живописных работ;

**Колорит** - это совокупность цветов живописной композиции, тонально объединенных между собой. Если отбросить требования тонального объединения, то понятие колорит потеряет определенность.

Неотъемлемая черта искусства - это эмоциональная выразительность. Как известно, цвета оказывают эмоциональное воздействие на человека. Высказывания по этому вопросу, встречающиеся в литературе, зачастую бывают разноречивыми, но имеется и нечто общепризнанное. Так, никто не назовет вялыми насыщенные цвета, особенно теплых оттенков, или нежным такой цвет, как черный. Теплые цвета скорее могут казаться мрачными, чем светлые и т.д.

Наблюдаемые нами цвета всегда бывают связаны с конкретными предметами, и это важно. Картина кажется мрачной только в том случае, если в ней теплыми красками изображаются предметы действительности более светлые. Если же в темных цветах даются предметы, на самом деле еще более темные, то картина не выглядит ни мрачной, ни темной, наоборот, такое изображение скорее покажется ярким, цветистым.

Пейзаж, написанный в сероватых, тусклых цветах кажется холодным и дождливым. Цвета, напоминающие солнечный день, производят радостное впечатление. Вопрос эмоционального воздействия цвета связан с его

изобразительным значением, с его конкретной ролью. Краски в руках художника мощное средство эмоциональной выразительности. Это должен помнить студент при работе над фор-эскизом в цвете.

Создание *фор-эскиза для живописной* работы имеет свои этапы:

- *первый этап*: сделав фор-эскиз в карандаше или мягким материалом, на изображение наносят карандашом сетку, чтобы перенести рисунок на второй фор-эскиз;

- *второй этап*: установление тона без деталей. На данном этапе важно покрыть поверхность листа, чтобы определить тональность всей работы в целом. И цветовое решение будущей картины, как оно нам представляется, определяется сейчас, в фор-эскизе. Студент старается в общих чертах добиться наиболее сильного эффекта от своей работы;

- *на третьем этапе* фор-эскиз нюансами тона и цвета, но в общих чертах, так чтобы работа была гармоничным единством. Периодически останавливается и оценивает сделанное, сквозь полузакрытые глаза. Надо помнить, что сейчас важно выразить все самое главное, оставив мелкие детали для основного эскиза.

Выявить общую тональную направленность работы и пластику объемов – главная задача *фор-эскиза для графических работ*. Фор-эскиз должен выполняться в том же материале, что и основной эскиз и подчинить художественные средства (линия и пятно) содержанию и задачам своей работы. Однако не следует много внимания уделять исполнению деталей, поскольку существует опасность утратить цельное представление о работе.

Графические работы подаются в виде серии. Важно разработать содержательную направленность серии и выбрать смысловую и пластическую доминанту. Если перед нами предстает череда пейзажных работ или натюрмортов, то это еще не серия. Группа произведений становится серией, когда прослеживается идея, идущая красной нитью от работы к работе. Это может быть рассказ о человеке (например, его

внутреннем мире), о времени (его изменчивости, о взаимоотношении старого и нового), об определенном событии, памятном месте, переданный через предметный мир или через мир окружающей нас природы.

Необходимо помнить также о тональном решении всей серии в целом. Так необходимо учитывать, что некоторые графические материалы, например, сангина, соус, сепия несут помимо тональной и цветовую насыщенность. В связи с этим, а, в особенности, при комбинировании графических материалов, применении цветной основы для изображения возникает не только тональная, но и цветовая активность, которую необходимо учитывать при разработке графической серии.

Для графических работ создание фор-эскиза проходит в два этапа:

- *первый этап* – выполнение композиционного замысла на формате фор-эскиза с последующим нанесением масштабной сетки.

- *второй этап* – разработка основных тональных отношений. На этом этапе возникают определенные трудности с выбором изобразительной поверхности, то есть носителя для основного эскиза, и графического материала. В качестве носителя может выступать бумага или картон. Очень интересно графические материалы смотрятся на тонированной бумаге (сангина, соус), на фактурной поверхности (здесь важно, чтобы увлечение графическими эффектами, созданными фактурной поверхностью не заслонило основные творческие задачи). Под фактурной поверхностью понимается различные по плотности и зернистости листы бумаги или картона.

В художественной практике применяются различные графические материалы. При создании дипломной работы рекомендуется выбирать те материалы, с которыми студент уже имел дело в процессе обучения. Однако не лишним будет напомнить некоторые свойства графических материалов.

*Графитный стержень.* Это самый распространенный материал. Широко применяется для учебных работ по рисунку, так как работа,

сделанная им легко корректируется. Но и творческая работа, выполненная в данном материале, имеет массу художественных достоинств. Например, широкий диапазон мягкости графитного стержня (от 4-6т (h) до 6-8м (b)) дает большие возможности для применения тональных пятен в работе. Еще один пример, графитный стержень имеет различную форму. Она может задаваться на заводе художественных материалов, а может быть сделана самим художником путем разнообразной заточки этого стержня. Таким образом, комбинируя вышеперечисленные свойства графитного стержня можно создать значительные по выразительности художественных свойств графические листы.

*Уголь.* Работы, выполненные углем, отличает богатство тонального диапазона, изящество линий, будто идущих из глубины листа. К тому же, если комбинировать положение угольного грифеля относительно плоскости листа, можно добиться интересных графических эффектов. Уголь бывает двух видов: натуральный (приготовленный из березовых веток) и прессованный. Работы, выполненные натуральным угольным стержнем, отличает мягкость тональных градаций, тонкость, вуальность линий. Работы, выполненные прессованным углем, имеют глубокую тональную насыщенность. Уголь можно комбинировать с другими графическими материалами, например, с сангиной и мелом. К недостаткам данной техники можно отнести трудность фиксирования, так как при закреплении даже профессиональным фиксажем происходит изменение тона работы. Поэтому, работы углем лучше всего оформлять под стекло.

*Тушь.* Применение различных инструментов (перо, деревянная палочка, кисть) дает богатейшие возможности для реализации в этой технике творческих замыслов. Филигранная штриховка, широкая заливка, игра на разнице толщин и направлений штрихов – все это подвластно данному материалу. Особенностью рисунка тушью является максимально точная

работа в контексте творческой задачи, поскольку неточности трудно поддаются исправлению.

*Сангина.* Сангина – маслянистый, насыщенного цвета красной охры материал широкого спектра применения в графике. Сангину можно комбинировать с другими графическими материалами, например, с углем, соусом, мелом. Как и прессованный уголь, сангина дает тональную насыщенность, вуальную линию, нюансность тональных отношений, возможность получения тональных пятен как с помощью растушки, так и при помощи штриховки. Работы, выполненные сангиной, не рекомендуется закреплять фиксажем. Наиболее подходящий вариант – оформление под стекло.

*Соус.* Соусы бывают различных оттенков (от черного до светлоумристого, светлосерого и белого). В сочетании с другими графическими материалами (уголь, сангина) соус дает богатейшие тональные и колористические возможности. Соус также возможно применять как в сухом, так и в сыром виде. Трудностью данной техники является закрепление работы. Абсолютно не допустимо пользоваться фиксирующими материалами, поскольку они сильно меняют тональный строй работы. Наиболее приемлемо – оформление под стекло.

### **III.2 Выполнение основного эскиза в материале.**

После выполнения фор-эскизов можно приступить к работе над картоном в картине.

Он выполняется на толстой, рыхлой, слабо проклеенной бумаге. Лучше выбрать тонированную бумагу. Цвет и фактура бумаги дают свой определенный изобразительный эффект. И этим удобно воспользоваться для большей выразительности изображения. Выбор цвета и фактуры бумаги подчиняется идеи работы и ее колориту.

Так, например, если картина задумана в холодных, темных тонах, то

и бумагу для картона выберите темных, холодных тонов. Теплые, светлые оттенки тонированной бумаги пригодятся для выполнения картона к солнечному пейзажу или работе, написанной в теплых тонах.

Необходимую тонированную бумагу можно купить или затонировать самому. Для этого может использоваться раствор заварки чая, в зависимости от насыщенности которого можно получить тонированную бумагу разной светлоты. Также можно использовать акварель или водный раствор художественного соуса, что поможет получить желаемый цвет и тон бумаги.

Тонированную бумагу или белую, которую можно потом также затонировать, сначала натягивают на планшет соответствующего размера. Для этого бумагу мочат губкой с «изнаночной» поверхности и накладывают на планшет. Плотнo прижимают сухой тряпкой в центре и, натягивая, разглаживают к боковым краям планшета и углом, загибая края бумаги на торцы планшета, прикрепляя ее кнопками на расстоянии 4-9 см, в зависимости от формата, или, смазав торцы планшета клеем ПВА, приклеивают к ним загнутые края бумаги. После этого планшет кладут горизонтально в место, где нет сквозняков, до полного высыхания. Если после высыхания бумага пошла буграми или перетянуты углы и бумага порвалась, то следует снять бумагу и попробовать еще раз. После того, как планшет обтянут и высохла бумага, ее тонируют, если она была белая и после этого, по сухой поверхности наносят не очень твердым карандашом слабую, еле заметную сетку, соответствующую сетке, намеченной на фор-эскизе, для переноса композиции. Количество клеток на картоне должно совпадать с количеством клеток на фор-эскизе.

Кто-то может ошибочно думать, что если он автор композиции, то сможет ее нарисовать также успешно и без клеток. Надо иметь в виду, что при переносе композиции, без предварительной сетки на больший формат можно ошибиться и композиция потеряет свою выразительность, которая достигалась с таким трудом в композиционных набросках и фор-эскизе.

Почти все великие художники пользовались предварительной сеткой для переноса композиции рисунка.

После этого необходимо выбрать материал, которым будет выполняться картон. Лучше всего воспользоваться углем. Рисунок углем обладает бархатистым тоном. Уголь хорошо передает фактуру, обладает большими живописными возможностями в плане передачи света и тени. Им можно нарисовать и натюрморт, и пейзаж, и портрет. Особенно хорош уголь при подготовке картин, выполнении набросков и зарисовок, прорисовывании эскизов и картонов, переводе рисунка для живописи, особенно больших по размеру полотен. Рисунки углем легко исправимы, поэтому он не заменим в учебных целях. Уголь можно стереть мягким ластиком или смахнуть тряпочкой.

Для ослабления тона применяют растушки из твердо скатанных замш или мягкой бумаги с зачиненным концом. Одни резинки позволяют хорошо растушевывать, распределяя тон на бумаге, другие - стирать, снимать тон до блика. Углем можно рисовать линией, штриховкой, растушкой и торцом, положив угольную палочку плашмя.

Интересен по своим техническим и художественным возможностям последний способ. Меняя силу нажима и повороты к направлению штриха, можно добиться определенной выразительности рисунка, быстро и обобщенно передавать движение, решать светотеневые и объемно пространственные задачи.

На завершающем этапе работы можно ввести мел белый, или другого цвета близкого цвету тонированной бумаги, чтобы усилить самые светлые места. Однако следует предостеречь от соблазна, впасть в раскрашивание. Не блуждайте мелом по всей работе, особенно с одинаковым нажимом. И конечно вам понадобится угольный карандаш для мелкой работы.

Кроме угля для выполнения картона можно воспользоваться и другими материалами, но у каждого из них есть свои недостатки, мешающие решать

основную задачу картона, тональное решение будущей живописной работы. Сангина, особенно ярко рыжая, будет вас сбивать своим цветом при работе в цвете красками под основным эскизом.

Соус, особенно светлый, не дотянет в насыщенно теплых местах. Грифели жирных, вязких структур почти не стираются и трудно что-либо исправить. А ведь в картоне для картины все еще возможен творческий поиск отдельных деталей. Поэтому лучше всего картон выполнять углем, который потом необходимо закрепить лаком для волос в аэрозольной упаковке, или лучше специальным фиксирующим составом. Без фиксации рисунок углем не может долго сохраниться.

При выполнении картона студент, наконец, может уделить внимание мелочам, детальной проработке переднего плана, что в фор-эскизах обычно обобщалось.

Например, студент может уделить внимание орнаменту на сосудах в натюрморте, проработке листвы деревьев на первом плане в пейзаже, выразительности глаз в портрете, бытовых мелочах в сцене бытового жанра, оружию и обмундированию солдат при изображении батальной сцены и т.д. В картоне все это приобретает законченный вид.

После создания картона студент приступает к написанию живописного основного эскиза.

### **III.3 Основной эскиз.**

Он может выполняться в технике акварели, гуаши, но лучше всего масляными красками, так как студенты художественно-графического отделения последние три года пишут именно этим материалом. Здесь также существуют свои этапы работы:

- *на первом этапе* прежде всего необходимо натянуть холст на подрамник, хорошо его приклеить и загрунтовать, чтобы при работе было меньше проблем, не приходилось «бороться» с холстом, краски не жухли,

цвет не «проваливался» в холст. Если вдруг такое все же произойдет, «поднять цвет» можно будет акрил-фисташковым лаком или чесноком, которым надо натереть работу. Но лучше до этого не доводить, поэтому надо хорошо подготовить холст к работе. После чего можно приступить к первому этапу выполнения основного эскиза: переводение рисунка по клеткам, которые наносятся на холст мягким карандашом, глядя на картон. Намечаются композиция, формы и пропорции, делается линейно-конструктивное построение черной тушью, так как она быстро сохнет, или углем, который надо зафиксировать, чтобы не загрязнить краски;

- *на втором этапе* выполняется подмалевок, что надо сделать быстро, растворив, дополнительные тона в большом количестве скипидара. Сразу же после этого более густой краской можно добавить легкий слой тона по всей работе, чтобы определить тональные и световые отношения. Этот цвет вдохнет жизнь в работу, наполнит ее движением на этом этапе, когда лишь подготавливается тональное решение, завершаемое значительно позже.

- *на третьем этапе*, после установления общего тона наступает самый длительный. Постепенно, работая над всеми участками одновременно, подбираются цвета и световые контрасты, а так же тени, четко устанавливаются. Этот этап напрямую связан с созданием «атмосферы», которую художник видит в своей работе.

- *четвертый этап* - это всегда поиск компромисса между автором и работой. Трудно предугадать момент, когда вы почувствуете, что этот мазок уже лишний. Обычно последние штрихи акцентируют цвет или усиливают контраст на переднем плане работы. Сейчас надо не перестараться в доработке тонов, в наложении последних мазков, чтобы работа не получилась надуманной. Многие части были завершены на третьем этапе. Бросив последний взгляд, и обобщив то, что назойливо вылезло на первый план можно признать, что все хорошо, достигнута поставленная цель. Но надо помнить, что главное вовремя остановиться.

Дополнительно надо сказать, что формат картона и основного эскиза выбирается в зависимости от жанра, в котором работает студент, особенностей композиции, идей замысла. Например, по теме «Бытовой натюрморт» может быть один основной эскиз форматом примерно 80 × 90 см, работы размером 50 × 65 см. По теме «Пейзаж» лучше сделать серию работ: от двух (размером примерно 60 × 80 см) до трех, четырех (размером примерно 50 × 60 см). Поэтапность выполнения пейзажа маслом представлена на рис.5.1-5.3

Так как жанр «Портрет» более сложный, можно порекомендовать выполнить эскиз одного портрета по пояс или в полный рост, в интерьере или на фоне пейзажа размером около 80 × 90 см. Или два портрета по плечи на нейтральном фоне размером 50 × 65 см, объединенных форматом, особенностями композиции и, конечно, идеей. К каждому основному эскизу в цвете выполняется предварительно и картон.

При работе в бытовом, батальном или историческом жанре выполняются один картон и один эскиз размером не меньше 90 × 100 см, количество изображаемых фигур больше семи или девяти.

- *пятый этап* - оформление основного эскиза. После того как основной эскиз выполнен, необходимо его вставить в деревянную рамку. Выбор профиля, толщины и цвета багета рамы зависит от изображения. Обычно светлое обрамление собирает в единое целое изображение, так как лучше различаются мельчайшие оттенки цвета. Темную раму или какого - то другого цвета сложнее подобрать, во всяком случае, надо обратить внимание на то, чтобы рама помогала восприятию. Изображения, а не наоборот. Трудно дать конкретный совет, но для светлых картин обычно выбирают чисто белую раму, так как не крашенное светлое дерево может слиться с работой, особенно в теплых тонах, зато холодные оттенки будут подчеркиваться теплотой чистого дерева. Белая рама темную работу сделает особенно темной, и глаз зрителя не сможет различить оттенки цвета, хотя

работа и будет богата по колориту. Слишком темное оформление картину сольется с изображением, а черная рама будет слишком траурной. Конечно, если картина носит авангардный характер, то черный цвет может сыграть и положительную роль. В слишком темной рамке светлая работа будет выглядеть разбеленной.

Поэтому, подбирая цвет рамы к работе, надо следить за тем, чтобы не было сильных контрастов. Пусть рама будет чуть светлее или чуть темнее общего колорита картины, а оттенок цвета багета перекликается с изображением.

Для создания таких условий, особенно при оформлении дипломных работ, студентов, хорошо подойдут скромные рамки. Багет лучше выбрать не крашенный, так как дерево разных пород отличается по светлоте и оттенкам от красноватого до зеленоватого и в то же время особенно темных и ярких цветов не будет, а, следовательно, легче будет подобрать раму практически для любой работы. Если необходимо подобрать более контрастную раму, лучше выбрать маренный багет, или самостоятельно покрыть раму морилкой, добиваясь нужного эффекта.

Не менее важную роль играет толщина багета и его профиль (глубина) при оформлении работы. Так, очень глубокая и широкая рамка может скрадывать пространство в изображении, в то же время из тоненькой рамки картина большего формата может, условно выражаясь, вывалиться.

В определенные моменты высоко поднятый профиль над уровнем холста может добавить глубину, особенно если в картине глубокая линейно-воздушная перспектива, однако, например, натюрморт, написанный на фоне стены, да еще составленный из небольших предметов, может «потеряться».

Содержание картины и техника живописи также влияют на выбор профиля багета при изготовлении рамы. Так, натюрморт, выполненный пастозным письмом, и изображающий, например, предметы крестьянского быта, лучше будет смотреться в раме простого профиля, без лепнины,

изготовленной из породы дерева, цвет и тон которого гармонируют с картиной. А вот натюрморт с вычурной вазой или прозрачным изящным графином, или вообще при запечатлении тонких изысканных предметов роскоши лучше оформить в раму с лепными украшениями, сделанную под бронзу. И, конечно, парадный портрет вряд ли можно выставить в тоненькой деревянной рамочке. Поэтому при выборе рамки надо прислушаться к чувству гармонии и красоты, обращая внимание на то, что рама помогает восприятию картины, а не мешает.

Кроме этого, живописные этюды, написанные маслом на картоне, обклеивают тонким паспарту из белой бумаги, а также прикрепляют к общему фону. А этюды, написанные на холсте и подрамнике, могут обрамляться рамкой из тонкого простого багета, в крайнем случае наклеивается тонкое паспарту из белой бумаги, но выставляются самостоятельно, рядом с общим материалом.

Фор-эскизы располагаются следом за композиционными набросками, зарисовками, этюдами, являясь следующим этапом в работе. Если они выполнены на картоне, то оформляются паспарту и выставляются на общем фоне. А в случае выполнения на холсте и подрамнике располагаются, следуя логике, непосредственно перед подготовительным картоном к картине, который в свою очередь может быть представлен без рамы просто на планшете, как он был, когда над ним работали. Основной эскиз выставляется в раме.

Ход работы над **графическим произведением** также имеет свои этапы:

- *первый этап* – перенос изображения с фор-эскиза на основной эскиз. Для переноса изображения имеет смысл воспользоваться масштабной сеткой, а затем обязательно скорректировать композицию, чтобы избежать статичности, которая появляется при механическом переносе изображения.

- *второй этап* обусловлен выполнением работы в материале (речь не идет о различных видах гравюры, в расчет берутся следующие материалы: тушь, уголь, сангина, соус, сепия, графитный карандаш). Он зависит от выбора того или иного графического материала и общего художественного замысла. На данном этапе идет раскрытие больших тональных отношений. Но раскрывать эти тональные отношения надо не в полную силу, а оставляя возможность для последующей коррекции при насыщении работы деталями.

- *третий этап* – проработка деталей. Степень проработанности также зависит от материала и замысла работы. Например, для работы, выполненной в технике тушь, перо характерна большая степень детализации; а для работы, выполненной соусом – большая степень обобщения.

- *четвертый этап* – выявление тонально-пластического строя каждого листа и серии в целом. Здесь необходимо убрать мешающие цельному восприятию детали, а также организовать по акцентам всю графическую серию, стараясь избегать таких ситуаций, при которых серия представлялась бы скучной чередой однообразных мотивов или пестрела бы вспышками тоновых и пластических контрастов. Графика в меньшей степени, чем живопись подвержена коррекции в ходе работы. Поэтому, чтобы избежать невыразительности линейно-пластических решений, имеет смысл выполнить несколько вариантов каждого листа. А затем выбрать наиболее удачный.

- *пятый этап* – оформление графической серии. Графические работы оформляются в паспарту и в раму под стекло. Паспарту по форме может быть плоским и глубоким. Наиболее интересно смотрятся работы в глубоком паспарту с контрастным косым срезом. Однако это не всегда срабатывает. Порою сдержанное паспарту придает работе глубину и усиливает пространственность изображения, а вычурное – может убить художественные достоинства работы. Большое значение имеет и подбор цвета и тона паспарту. Для черно-белой графики не всегда приемлемо насыщенное по цвету паспарту, однако, по закону контрастов тепловатое

паспарту сделает черно-белую работу холоднее, а холодноватое – теплее. Тон его определяется общим тональным решением работ: если работа темная, то паспарту подбирается на тон светлее (сильные контрасты не допустимы), если работа светлая, то – на тон темнее. Для цветной графики подобрать паспарту сложнее. Здесь необходимо учитывать не только тон работ, но и цвет: если работа по цвету теплая, например, выполнена сангиной или в сочетании с сангиной, то паспарту должно быть более холодным. Для холодных по цвету работ (соус) подходит более теплое паспарту, это придаст дополнительную глубину работе.

Рамы для графических работ не должны перегружать восприятие работы в целом ни формой, ни тоном. Лучшим вариантом является тонкий багет или металлический профиль.

Экспозиция работы по графике представляет: собственно графическую серию, а также отдельно оформленные фор-эскизы и наиболее удачные композиционные наброски.

## **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.**

1. Авсиян О.А. Натура и рисование представлению. - М.: Изобразительное искусство, 1985
2. Алексеев С.С. О цвете и красках. – М.: Искусство, 1962-205с.
3. Барщ А. наброски и зарисовки. – М., 1969.
4. Барщ А. Рисунок в художественной школе. – М, 1957.
5. Вибер Ж. Живопись и ее средства. – М.: Сварог и К., 2000.
6. Волков Н. Н. Цвет в живописи.-М.:Искусство,1984.-317с.:ил.
7. Волков Н.Н. Композиция в живописи.-М.:Искусство,1977.-263с.
8. Вундерлих Т. История методики рисования. – М., 1897.
9. Гамаюнов В.Н. Рисунок и живопись. Введение в теорию. – М., 1971.
10. Гинзбург И. П.П. Чистяков и его педагогическая система. – М., 11.1940.
12. Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. – М.: Российский гуманитарный университет, 1998.
13. Кандахчан Е.С. Методика преподавания рисунка в средней школе. – 14.М., 1951.
15. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. – М., 1933.
16. Ли Н., Основы академического рисунка. – М.: ЭКСМО, 2004.
17. Научно-теоретическая подготовка учителей рисования, черчения и труда. Межвузовский сборник научных трудов/ Башкирский государственный педагогический институт. – Уфа, 1988.
18. Неменский Б.М. Мудрость красоты. М., 1981
19. Основы живописи. Пер. О.Вартанова, С-П.: АОЗТ «Весант», 1994-157с.
20. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. – М.: Просвещение, 1995.

21. Ростовцев Н.Н. Рисование головы человека. – М., 1989.
22. Ростовцев Н.Н. Рисование с натуры. – Л., 1962.
23. Ростовцев Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка.
24. – М., 1983.
25. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного
26. искусства в школе. – М., 1966.
27. Раушенбах Б.М. Пространственные построения в живописи, - М , 1978
28. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие/ СПб.:  
Азбука- классика, 2001.-320с.:ил.
29. Смирнов Г.Б. Рисунок головы.- М.: Просвещение, 1976-25с.
30. Сокольникова Н. М. Основы рисунка. Учебник для 5-8 классов. –  
Обнинск: Титул, 1996.
31. Сокольникова Н. М. Основы живописи. Учебник для 5-8 классов. –  
Обнинск: Титул, 1996.
32. Сокольникова Н. М. Основы композиции. Учебник для 5-8 классов. –  
Обнинск: Титул, 1996.
33. Сокольникова Н. М. Методика преподавания изобразительного  
искусства. -М., 2004.
34. Тихонов С.В., Демьяков В.Г., Подредков В.Б. Рисунок-М.:  
Стройиздат, 1996.
35. Унковский А.А. Живопись. Учебное пособие для студентов  
художественно-графических факультетов педагогических вузов. – М.:  
Просвещение, 1980.
36. Художественно-графический факультет и школа. Сборник научных  
трудов/ Ленинградский государственный педагогический институт им.  
А.И. Герцена. – Л., 1978.
37. Школа изобразительного искусства. В десяти выпусках. Части 1,2,3,4. –  
М.: Изобразительное искусство, 1988.

38. Яковлев Б.Я. Рисование как общеобразовательный предмет. – М., 1896.