

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ МЕТОДИКИ ЖИВОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОЙ НАТУРЫ

Н. Е. Киселёва

Согласно тематическому плану рабочей программы по живописи [9, с. 19-21], изображение живой природы введено в процесс обучения со второго семестра второго курса по всем архитектурно – дизайнерским специальностям. К этому этапу студенты подходят после того, как уже приобрели опыт в работе над натюрмортом в технике акварели или гуаши, усвоены основные законы цветовых отношений и имеется практика в рисунке головы и фигуры человека.

При освоении студентами изображения живой природы в живописи перед преподавателем стоят сложные и разнообразные задачи. Главные из них: развитие и формирование зрительного восприятия и образного мышления студентов; выработка умений и навыков грамотного изображения живой природы на основе анатомических данных и законов живописи; развитие у студентов творческих способностей, формирование у них художественного вкуса и интереса при занятии живописью и создании декоративного преобразования живописного изображения живой природы. Надо отметить, что эти задачи присущи для освоения всех специальных дисциплин. Преподавателю приходится их решать на протяжении всего курса освоения студентами живописи. Как известно, для работы живописью над одной постановкой отводится от 16 до 20 академических часов, на которых преподаватель должен не только дать общие указания, поставить цели и задачи, но и постоянно проводить отдельную работу с каждым студентом, оказывать индивидуальную помощь в их практической работе.

Изучение живописи головы и фигуры человека – необходимый предварительный этап в овладении навыками изображения людей в определённых действиях, в сюжетной взаимосвязи, а значит, и в работе над дизайнерским или архитектурным проектом. Без изображения человека трудно представить себе выполнение студентами замысла архитектурного или дизайн – проекта. Законы цветовых отношений, передачи среды, перспективы, как компоненты живописной задачи, остаются, в общем, в изображении живой природы теми же, что и в предыдущих работах. Однако человек является наиболее сложным и содержательным объектом для изображе-

ния, как в период обучения, так и в последующей работе специалиста, в искусстве вообще. Тонкие цветовые отношения человеческого тела, которые необходимо передать в условиях определённого освещения, зависимость одежды натурщика от той формы, которую она облегает, представляют, естественно, значительные трудности. Приходится учитывать также, что натура подвижна. Мы остановимся в основном на практических рекомендациях по выполнению изображений живой природы в акварельной технике живописи.

Для первой работы по живописи фигуры желательно подобрать натурщика хорошего сложения. Одежда рекомендуется простая, хорошо облегающая формы, активная и определённая по цветовым отношениям, но не пестрая. Для первых живописных работ лучше рисовать натурщика без пиджака, который скрывает строение торса и поэтому затрудняет передачу пластических отношений. Тонкие ткани лучше облегает фигуру, а направления их складок хорошо подчёркивают форму и её движение. Фон выбирают гладкий, нейтральный по цвету. Нельзя салиться слишком близко к постановке – это сильно затруднит задачу целостного восприятия фигуры. Расстояние до модели должно быть не меньше, чем два её роста. При компоновке фигуры (головы) нужно учесть движение природы, установить размер рисунка и распределить всю постановку на планшете. Решив обобщённо взаимосвязь частей фигуры в той же последовательности, что и в работе по рисунку, нужно уточнить характеристику и движение анатомической формы тела. В рисунке одетой фигуры можно обобщённо, лёгкими линиями наметить пол внешним покровом одежды формы обнажённой фигуры.

Приступая впервые к живописи фигуры (головы), рассчитанной примерно на двенадцать часов, основной задачей является определение средствами акварельной живописи объёмной формы, цветовых и тональных отношений, которые характеризуют природу и условия освещения. Для освоения этой задачи студентам поможет техника гризайль [1, с.182], которая даст возможность внимательно проанализировать лепку формы головы и фигуры человека тоном, только после этого

можно переходить к цвету. Впервые приступая к живописи фигуры, не следует увлекаться разнообразием красок. Множество ярких красок затруднит задачу целостной передачи формы и может повести к пестроте.

Чаще всего в работе придётся использовать круглые колонковые и беличьи кисти от 5 до 10 номеров, а также плоские колонковые кисти, и кисти с искусственным ворсом.

Приступая к живописи, нужно, прежде всего, всмотреться в натуру, определить основные тональные и цветовые отношения. Сначала обобщённо, не нагружая поверхность краской, работают довольно крупной кистью, прокладывая лишь основные отношения. При этом этюд лучше начинать с теневых мест, но тут же определить и отношения их к освещённым участкам и к фону. Нужно стараться возможно точнее определить, насколько холоднее или теплее освещённые места по отношению к теневым.

Прописывая фон, нужно учитывать, что одна и та же драпировка рядом с освещённой частью натуры будет казаться несколько темнее, чем в соседстве с теневой. Это происходит в силу так называемого пограничного контраста. Находя большие тональные массы, необходимо выявить общую силуэтность фигуры к фону. В живописи живой натуры и фона нужно передать ощущение пространства. Если этого не достичь, то получится, что фон как бы «приклеен» к модели. Нельзя также допускать резкой границы теневой части с фоном, что затрудняет передачу объёмной формы. После прописки основных участков изображения, переходят к лепке форм головы, торса, рук. Более обобщённо прописывают нижнюю часть постановки, которая в комнатных условиях несколько затемнена.

Поскольку размер планшетов сравнительно небольшой, рекомендуется не увлекаться мелкой детализацией форм лица, рук, деталей одежды и интерьера. Нельзя писать пряди волос, мелкие формы лица и другие детали, не наметив сперва большую форму, например, у кистей рук сразу же выписывать отдельные пальцы. Кисть руки нужно наметить сначала обобщённо, определить сочетания красок и основные светотеневые отношения, не нарушая подготовительного рисунка.

Не рекомендуется долго оставлять незаписанным планшет, так как белые места образуют сильный контраст к уже выполненным в цвете участкам и последние воспринимаются в соседстве с ними неверно. В этом случае трудно определить силу тона изобра-

жаемого участка с учётом окружения, которое ещё не намечено в тоне. Найдя взаимоотношения освещённых и теневых масс между собой и их отношение к фону, начинают выявлять освещённые места, полутона, тени и рефлексы, более чётко решая сильно освещённые выступающие формы и мягче, обобщённое – теневые участки и фон.

В первых работах по живописи при изображении живой натуры у студентов часто наблюдается «разбелённость» цвета, неумение и боязнь взять тот или иной участок в полную силу. Особенно часто это встречается при решении освещённых мест, когда все части формы берутся одинаково светло, без учёта того, что некоторые участки несколько повернуты от источника света и, следовательно, должны быть темнее. Иногда же светлые поверхности студенты пытаются передать почти одними светлыми тонами, что не выявляет ни формы, ни нюансов светотени. Грубой ошибкой является попытка решать теневые места тем же цветом, что и освещённые, только утенив их. Другая ошибка – составление тона для теневых мест путём примеси чёрной краски. В действительности, освещённые и теневые места различны по цветовому тону, хотя иногда могут быть и очень близки.

Наряду с изучением формы в ходе работы над живописью для студентов важна и непосредственность в передаче натуры, доверие своим наблюдениям. П. П. Чистяков так определял эту задачу: «Если хочешь скопировать верно колера, то смотри более на натуру и как можно меньше занимайся палитрой; выбирай, составляй колера просто, без предубеждения, что бросится или покажется нужным, то и мешай и бросай на холст». При этом, однако, П. П. Чистяков не отрицал и анализа в постижении законов живописи и в дальнейшем, в ходе работы, советовал долго и внимательно рассматривать натуру при определении цветовых отношений какого – либо участка формы. Быструю прописку он рекомендовал в основном в начале работы, на стадии обобщённого решения [1, с.188].

В процессе живописи очень важно не потерять цельность в передаче больших тональных участков. Среди многочисленных складок одежды необходимо, прежде всего, изображать самые крупные, характерные. Перед завершением этюда живой натуры, работая уже над более мелкими формами, следует обращать внимание студентов на согласованность с освещением и влиянием

воздушной среды, объединяющей всю постановку.

Насколько успешно выполняют работу студенты, зависит во многом и от того, хорошо ли будет скомпонована сама постановка. Очень важно найти выразительный поворот головы, а также движения рук и положение всей фигуры по отношению к источнику света. Интерес к работе будет вызывать постановка, в которой присутствует тесная сюжетная взаимосвязь между фигурой и окружающими её предметами. Например, пастушок в соломенной шляпе, отдыхающий с корзиной в руках и т. д.

В последующих учебных работах над изображением живой природы необходимо продолжать стараться, это особенно важно, учиться целостно воспринимать природу, передавать её на планшете, не упуская из виду «большую форму», добиваться убедительности в лепке формы с помощью различных по своим тональным и цветовым градациям мазков.

Следует обратить внимание студентов, на сколько важно верно использовать палитру красок, так как поспешное и неумелое смешение сразу многих цветов ведёт к вялой и загромождённой живописи заставляя их переписывать работу. Достаточно иметь на палитре охра светлую, кадмий жёлтый средний, сиену натуральную, окись хрома, кобальт синий и цинковые белила (для масляной живописи).

Большую роль в овладении основами грамотного изображения живой природы играют лучшие работы студентов, отобранные в методический фонд кафедры, так как в них наглядно раскрываются правила и приёмы реалистического изображения. Предлагаемые работы по живописи с изображением живой природы рекомендуются студентам не для копирования, а для наглядного объяснения законов и приёмов живописи, для оказания помощи студентам в понимании и усвоении изобразительных средств (явлений перспективы, освещения, пропорций и т. д.), а также раскрываются эстетические качества изобразительных средств.

К основным стадиям работы при изображении живой природы, в том числе и обнажённой, относятся следующие моменты:

1. Предварительные зарисовки, наброски, рисунки, затем цветные этюды – основная работа студента.

2. Рисунок под живопись. Знание анатомии черепа, всего скелета человека и мышц – необходимое условие для успешного изо-

бражения головы, всей фигуры человека. При изображении человека особое внимание нужно обращать на грамотность рисунка, на взаимосвязь частного и общего. Наряду с передачей большой формы и больших отношений студентам следует внимательно относиться к работе над деталями головы (глаза, нос, рот, ухо). Студенты должны проявлять понимание ракурсов, тоньше передавать индивидуальные особенности модели, сложнее и богаче лепить форму цветом.

3. Грамотное живописное изображение цветом головы и фигуры человека, так же как в живописи натюрморта и пейзажа, создаётся в результате нахождения пропорциональных природе, цветовых и тоновых отношений модели, постоянного сравнения размеров, определения пропорций, цельного живописного видения, умения подчинить детали единому целому, общему колориту.

4. С самого начала и до завершения учебной работы над изображением человека студент должен учитывать три основных элемента: *светотень, пространственность, а также линию и форму.*

5. Работу, как всегда, необходимо вести от общего к частному, от больших величин к меньшим. Сначала определяем тоновые и цветовые отношения больших планов, главных плоскостей, затем переходим к лепке деталей.

6. Уже в работе с этюдами должны быть верно найдены цветовые отношения между основными частями природы: обнажёнными частями тела, одеждой, волосами, предметами окружающей обстановки и фоном.

7. Для правильного определения общего цвета лица, кожи вообще, полезно сравнивать его с какими-нибудь яркими, соответствующими цвету лица предметами – красными, фиолетовыми, жёлтыми и т. д.

8. Для правильного нахождения тоновых и цветовых отношений лучше всего работу начинать с самого тёмного в природе места, внимательно и точно определив его силу. Тени на лице и теле человека очень прозрачны и почти не скрывают живого цвета. Сравнивая с тенями полуосвещённые места, находим последующие тона. Белая бумага временно заменяет освещённые поверхности.

9. Голова человека – это не линия лица, а, прежде всего, объёмная форма, состоящая из более мелких объёмов. Форму каждой детали лица образуют плоскости, находящиеся в разнообразных поворотах по отношению к источнику света. Прописывая детали, надо также следовать правилу идти от общего

к частному, каждым прикосновением кисти сознательно лепить форму плоскостями, учитывая анатомическое строение детали, чтобы «за мазком был мускул, кость», как учил П. П. Чистяков (Рис.1). Но, передавая мускулатуру отдельных частей тела, надо всё время помнить об их взаимосвязи, о цельности больших форм. Как и в рисунке, не следует подробно прописывать какую-нибудь деталь формы, если все остальные части не решены хотя бы обобщённо. Надо прорабатывать равномерно все части натуры.

10. При изображении обнажённой фигуры необходимо передать тонкое разнообразие оттенков тела, их взаимодействие с окружающей средой. Тело человека в пределах своего основного цвета имеет массу нежных, едва уловимых глазом тёплых и холодных, светлых и тёмных оттенков. Это цветовое разнообразие получается прежде всего благодаря различной глубине расположения кровеносных сосудов, наличию жирового покрова и разному характеру поверхности кожи – то шероховатой, то гладкой. Цвет кожи на груди отличается от цвета кожи живота и спины, цвет бёдер – от цвета голени, ступни и т. д. Лицо, руки, шея обычно темнее закрытых частей тела. Тонкое цветовое разнообразие зависит также множества рефлексов. На цвет верхней части фигуры влияет цвет стен, отражённый от пола свет способствует появлению тёплых оттенков на ногах. В силу контраста влияние на цвет тела оказывает также фон или одежда. Цвет лица, одежды всегда принимает оттенок, дополнительный к цвету фона.

11. Цвета предметов, которые находятся рядом с головой или фигурой человека, имеют большое значение для организации правильного живописного строя всей работы. Поэтому, изображая человека, обязательно надо находить цветовые отношения в связи с окружающими предметами. Разумеется, что эти второстепенные предметы не должны прорабатываться так же внимательно, как основной объект изображения.

12. Необходимо осторожно оперировать множеством тонких цветовых оттенков, не преувеличивать степень их насыщенности. Почти во всех случаях тона надо составлять из двух – трёх красок. Хорошие оттенки тёплых и холодных тонов дают охры, сиены, кость жжёная. Следует обходиться на палитре небольшим количеством красок и уметь извлекать из них многочисленные оттенки цвета.

13. Заключительная часть работы – обобщение, подчинение деталей целому. На этой стадии важно замечать тоновые отношения больших масс, главных планов. Всё, что в изображении нарушает единство целого, вырывается и пестрит, надо обобщить. Особенно важно погасить те детали, которые бросаются в глаза при цельном взгляде на натуру. Если этого не сделать, вырывающиеся детали будут отвлекать внимание зрителя от основных объёмов, разбивать форму, «кричать и спорить». Если студент освоит умение видеть и понимать целое, он без особых затруднений сможет обобщать детали и добиваться грамотного изображения.

На этой последней стадии работы необходимо внимательно относиться к силуэту головы или фигуры, заметности их контура, касания фона. Надо сохранить на этюде тональное разнообразие этих касаний: что – то растворить, в фоне, что – то подчеркнуть. Что именно подчеркнуть, а что списать с фоном, можно определить при цельном обобщающем взгляде на всю натуру. В этот момент нельзя смотреть в упор, изучать по частям силуэт головы или фигуры.

14. Выражение глаз – самая важная и трудная задача изображения головы человека. Не следует стараться выписывать глаза так, чтобы показать все их детали: веки, зрачки, реснички и т. д.

Глаза надо передавать цельно и обобщённо, подчёркивая их взгляд и выражение.

Таким образом, для достижения глубокой и всесторонней подготовки студентов в курсе живописи при изображении живой натуры особое внимание в организации учебного процесса должно быть уделено специфическим для грамоты не только живописи, но и рисунка, методическим рекомендациям. Это, прежде всего, теоретическое содержание обучения, взаимодействие смежных дисциплин рисунка и живописи, а также наличие системы ежедневных многочисленных практических упражнений, конкретное проявление дидактических принципов обучения – последовательности и наглядности и др.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. – М., 1981.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М., 1977.
3. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М., 1985.

4. Карева, Н. А. Восприятие цвета в произведениях изобразительного искусства : дис. ...канд. философских наук. / Н. А. Карева. – М. : МГУ, 2004.
5. Лупачёв, Б. Н. Рисунок. Рабочая программа. СТП 16.250 – 2004 / Б. Н. Лупачёв. – Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2004.
6. Никодеми, Г. Б. Техника живописи / Г. Б. Никодеми. – М., 2004.
7. Прохоров, С. А. Живопись. Рабочая программа. СТП 16.250 - 2004 / С. А. Прохоров. – Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2004.
8. Прохоров С. А. Живопись : учеб. пособие. СТП 16.250 - 2008 / С. А. Прохоров, А. В. Шадулин. – Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2008.
9. Российская академия живописи, ваяния и зодчества / Под общ. ред. И. Е. Глазунова; гл. ред. М. Ю. Лебедевский; гл. сост. М. Ю. Шаньков. – М. : Белый город, 2002. – 325 с., ил.