

Министерство образования и науки Российской Федерации
Сибирский федеральный университет
Институт архитектуры и дизайна
Кафедра «Рисунок, живопись и скульптура»
Бакалавриат «Изобразительное искусство»

Допущен к защите.....
Заведующий кафедрой РЖиС, профессор Карепов Г.Е.

**«Гога. Психологический портрет художника»
Портрет в технике масляной живописи**

- 1. Портрет в технике масляной живописи**
- 2. Учебное задание для детей 12-16 лет (6-9 класс)**

Дипломник Гринько Д.Е. ст. гр. АФ12-31
Руководитель доцент кафедры РЖиС Яковлев В.А.

Красноярск, 2016

**Министерство образования и науки Российской Федерации
Сибирский федеральный университет
Институт архитектуры и дизайна
Кафедра «Рисунок, живопись и скульптура»
Бакалавриат «Изобразительное искусство»**

**«Гога. Психологический портрет художника»»
Портрет выполненный в технологии масляной живописи.**

Красноярск, 2016

Содержание

Введение.....	4
Раздел 1. Образ художника, психологический портрет в искусстве живописи	
1.1. Психологический портрет в изобразительном искусстве.....	6
1.2. Масляная живопись.....	8
1.3. Цвет в живописи. Восприятие.....	12
Раздел 2. Портрет от замысла до выполнения	
2.1. Разработка концепции.....	18
2.2. Реальное эскизирование, сбор материала, пробы	19
2.3. Создание портрета.....	23
2.4. Представление.....	25
Раздел 3. . «Психологический портрет» Учебное задание для детей 12-16 лет (6-9 классы)	
3.1. Методическая мотивация учебного задания.....	27
3.2. Структура учебного задания.....	28
3.3. Анализ и оценка результата учебного задания	37
3.4. Представление детских работ	39
Заключение.....	41
Библиографический список	42

Введение

Искусство производится на : на ходу, на бегу, на лету, лёжа, сидя, стоя, на карачках, раком, боком, скоком, ползком, рывком, броском, ну никак не в окружении бабочек или летающих баб со струнными... (с) Гога Тандашвилли

Основная задача дипломного проекта «Гога. Психологический портрет художника» - создание эмоционально и концептуально наполненного портрета художника Георгия Тандашвилли в технике масляной живописи.

В данной работе я хочу не только передать характер конкретного человека, но и захватить вопрос о феномене творческого человека в целом- показать свое понимание личности художника, выраженное в образе конкретного человека.

Дипломный проект представляет собой портрет масляными красками на холсте 85x120.

В рамках дипломного проекта было разработано учебное задание для детей в общеобразовательной или художественной школе для того, чтобы дети познакомились с такой темой как психологический портрет и получили навыки рисования портрета и передачи эмоционального и психологического содержания через колористическую среду рисунка. Задание представляет собой выбор фотографии для портрета, поиск композиции, перенос изображения с распечатки на формат и заполнение его колористической средой, передающей характер портретируемого.

Цели и задачи дипломного проекта:

Цели:

- Создание эмоционально и концептуально наполненного образа художника Георгия Тандашвилли
- Создание портрета в технологии масляной живописи
- Изучение техник масляной живописи, поиск приемов
- Разработка учебного задания для детей

Задачи:

- Подборка теоретического материала для дипломного проекта
- Разработка концепции проекта, создание композиционных решений, создание эскизов, воплощение в материале
- Разработать структуру учебного задания, научить детей, либо углубить знания детей в области портрета
- Анализ детских работ по итогам учебного задания
- Представление серии детских работ

Раздел 1. Психологический портрет, образ в изобразительном искусстве

1.1. Психологический портрет в изобразительном искусстве

1.2. Масляная живопись

1.3. Цвет в живописи. Восприятие

1.1. Психологический портрет в изобразительном искусстве

Начнем с определения и краткой истории портрета в целом:

(фр. *portrait*, от старофранц. *portraire* — «воспроизводить что-либо черта в черту», устар. *парсуна* — от лат. *persona* — «личность; особа») — изображение или описание какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в реальной действительности, в том числе художественными средствами (живописи, графики, гравюры, скульптуры, фотографии, полиграфии), а также в литературе и криминалистике (словесный портрет).

В изобразительном искусстве портрет — это самостоятельный жанр, целью которого является отображение визуальных характеристик модели. «На портрете изображается внешний облик (а через него и внутренний мир) конкретного, реального, существовавшего в прошлом или существующего в настоящем человека». Портрет — это повторение в пластических формах, линиях и красках живого лица, и одновременно при этом его идейно-художественная интерпретация

Психологический портрет — это разновидность портретного жанра в изобразительном искусстве. Подобный портрет призван показать глубину внутреннего мира и переживаний человека, отразить его личность, запечатлеть многообразие человеческих чувств и действий. Термин "психологический портрет" появился в 19 веке, во Франции. Основателем данного жанра является Луи Дагер, который начал создавать психологические фотопортреты собственных друзей, а потом и известных людей. Впоследствии такой вид переключался в живопись и стал популярным у импрессионистов и модернистов.

Во-вторых, ярким примером **психологического портрета** является творчество Пабло Пикассо, особенно его кубический и «голубой» периоды.



Илл1 Пикассо. Голова женщины(голубой период)

В своем творчестве знаменитый испанец эклектирует сложную технику, с помощью которого мэтр добивается особого изображения "души человека". В "голубом периоде"

присутствует множество психологических портретов: "Автопортрет", "Портрет Женщины", "Портрет любительницы абсента". Одной из жемчужин является "Дама с веером".



Илл2. Пикассо. Дама с Веером

"Дама с веером" - это отчасти сюрреалистическое, отчасти супрематистское, отчасти кубическое. Все эти три направления помогают почувствовать психологию художника. Для справки: картина является примером классического кубизма, но многие исследователи не соглашаются с этой точкой зрения.

Существует легенда, которую охотно поддерживают искусствоведы: на полотне изображена Муза Пабло Пикассо. Она предстает перед нами с убитым лицом, в черном платье и с монохромным веером. Благодаря лейтмотивному набору тонов, картина обладает мистическим шармом. Темно-синие, черные, изумрудные тона заставляют почувствовать грусть и безнадежность Музы. Ведь картина была написана в

1909 году, когда художник вместе со своей любовью жил на абсолютные копейки. Они как-то перебивались хлебом и скитались по углам. Поэтому в глазах Музы можно угадать все эти проблемы. Но только глаза, как зеркало, выдают все правду. Зато образ "глаголет" обратное: перед нами шикарная, обеспеченная дама, одетая по последней моде. И все бы хорошо, если не эти глаза, которые создают психологический портрет.

Итак, **психологический портрет** - это особый вид искусства, который помогает художнику стать настоящим мэтром, открыть новые грани своего творчества.

1.2. Масляная живопись

Масляная живопись принадлежит к очень древнему способу живописи. О времени, когда и кем введено масло впервые в качестве связующего вещества красок, имевшее столь важное значение в истории развития живописи как искусства, не имеется данных. Первое свидетельство, указывающее на применение масляных красок, относится к X веку.

Средневековая живопись на масле, состоявшая из одного масла и красок, была по своей сущности близка современной; тем не менее она не пользовалась популярностью у живописцев своего времени и применялась лишь в редких случаях: при некоторых росписях стен, покрасках, т. е. в работах декоративных, не требовавших тонкости в исполнении, а также при лессировках в темпере; вся же тонкая и деликатная живопись выполнялась техникой иного рода. Это странное, как кажется на первый взгляд, отношение живописцев к маслу при более внимательном изучении вопроса получает весьма простое и естественное объяснение. Дело в том, что масло не отвечало запросам примитивной техники живописи, приемы которой вытекали из другого вида красок, обычных в то время, главным составным элементом связующего вещества которых была вода.

Первоначальные приемы живописи, державшиеся в продолжение веков, обязаны своим происхождением водяным краскам, а не маслу. Вся техника живописи до Ван-Эйков имела характер живописи водяных красок (темпера, клеевая живопись, фреска и пр.), так как и была таковой; и потому естественно, что медленно сохнущее сырое масло, притом густой консистенции (как результат обработки, очистки и пр.), появившись в живописи, было чуждым, непривычным и малоотвечающим делу материалом с точки зрения средневекового живописца, воспитанного на красках, в связующем веществе которых такую существенную роль играла вода.

Лишь только после усовершенствования масляных красок, сделанного Яном Ван-Эйком (XV столетие), приблизившего их по свойствам высыхания и консистенции (вследствие введения в них эфирных масел и сушек) к водяным краскам, перед которыми масляные имели многие несомненные преимущества, наблюдается и быстрый рост интереса к ним у живописцев и быстрое вытеснение ими других способов станковой живописи. Но и масляная живопись Ван-Эйка и его последователей первое время продолжала носить на себе отпечаток водяной живописи: так велико значение традиций и так велико значение навыка. Только значительно позднее масляная живопись (у итальянских ее последователей) теряет свой робкий характер и обнаруживает мощную силу и полную самостоятельность.

С введением и повсеместным распространением масляной живописи начинается новая эра в искусстве, которое с этого времени быстрыми шагами идет вперед. Ни одному из связующих веществ живопись не обязана в такой мере своим развитием, как маслу. Масла дали живописцу свободу и выход из подчиненного положения по отношению к материалу, поработавшему его волю, окрылили живописца и создали необычайный подъем, открыв новые широкие горизонты и возможность безграничных творческих достижений.

Мастера живописи эпохи Возрождения поистине упивались новой техникой и использовали ее в совершенстве. Лучшими образцами масляной живописи являются произведения мастеров различных национальностей названной эпохи, представляющие гармоническую связь между материалами, введенными в дело, и их творчеством. Эта же

эпоха разработала и лучшие приемы техники, ставшие позднее для многих поколений живописцев идеалом, к которому стремятся, и оставшиеся до сего дня не вполне разгаданными и раскрытыми.

В XVIII столетии с упадком искусства наблюдается и упадок техники живописи. Лучшие приемы старой масляной живописи утрачиваются и постепенно отходят в забвение, но масло твердо остается на своем месте и не только не утрачивает своего значения, но, в силу традиций и навыков, проникает всюду, даже в область монументальной стенной живописи, где, разумеется, очень скоро терпит полное поражение.

К началу XIX столетия вся техника живописи вообще сводится почти к одной масляной живописи: выросшая и окрепшая на масле живопись в конце концов злоупотребляет маслом.

Вид разрушающихся произведений позднейшего искусства, пожелтение, потемнение и растрескивание, наблюдавшиеся в масляной живописи этого времени, а также желтый "галлерейный" тон великих произведений минувших эпох - все это вызывает реакцию по отношению к маслу, переходящую, наконец, в гонение на него. Сначала масляная живопись изгоняется со стен и заменяется фреской и новыми способами живописи со связующими веществами, вновь открытыми (растворимым стеклом); затем изыскиваются и новые связующие вещества для станковой живописи. На смену маслу предложен ряд связующих веществ и техник, между которыми начинает приобретать популярность возрожденная темпера в виде новой "эмульсионной темперы". Наиболее вдумчивые художники, обеспокоенные будущим своих произведений, изыскивают способы передать их потомству в том виде, как они вышли из-под их кисти. На помощь живописцу приходит и наука, старающаяся своими данными обеспечить прочную опору технике живописи.

Живопись давно уже стоит перед трудно разрешимой для нее дилеммой: или продолжать пользоваться масляными красками и применять отвечающую им технику, которая в основе своей вытекала бы из их материальных свойств, или же заменить их другими красками с другой техникой, более отвечающей современным потребностям. Только при счастливом разрешении этой дилеммы следующие за нами поколения получают от нашего живописного искусства соответственное наследие.

Методы масляной живописи делятся на две основные большие группы:

1. Однослойная живопись (аля-прим)
2. Многослойная живопись

Однослойный метод подразумевает окончание картины в один (или несколько) прием «по сырому», то есть пока единственный (или первый) красочный слой остается подвижным. Также к этому методу могут быть отнесены случаи, когда по высыхании красочного слоя делаются незначительные (по объему) дополнения – например, легкая лессировка и проставление бликов.

В такой живописи лучше использовать цинковые белила (как более вязкие и медленносохнущие) и не использовать «всплывающие» и дающие непрочные смеси краски. Медленносохнущие краски не должны покрываться быстро сохнущими. В целом данный метод требует от художника максимум мастерства. В то время как метод многослойной живописи нуждается еще и в знании принципов и правил построения многослойного произведения. Перейдем непосредственно к их рассмотрению.

При многослойной живописи картина представляет собой своеобразный «пирог».

Рассмотрим основные элементы «пирога», а заодно повторим некоторый пройденный ранее материал.

1. Основа - самый нижний слой «пирога». В настоящее время самая распространенная основа – холст на деревянном подрамнике. Также используются – картон, оргалит, холст, наклеенный на картон, деревянная доска. Самая древняя (и в то же время самая сложная) – дерево – сейчас малоупотребима.

2. Грунт - второй слой «пирога». Служит промежуточным звеном между основой и красочными слоями. Его основная задача – подготовить основу к принятию краски. Грунт должен быть прочным и эластичным, различают различные по свойствам (сильно-, средне-, слаботянущие масло из краски) и по составу (меловой, масляный, эмульсионный, акриловый, синтетический).

3. Первый красочный слой. Различают подготовительную и непосредственную работу красками. К подготовительной отнесем:

- Имприматура. Термин переводится как «перед первым» и действительно находится в картине непосредственно перед «первой прописью». Различают плотную и прозрачную имприматуру. Плотная представляет собой тонировку грунта без рисунка – рисунок наносится поверх имприматуры. Прозрачная – делается как поверх предварительного рисунка прозрачными красками, так и до него.

- Цветной подмалевок.

Поверх имприматуры или цветного подмалевка следует все, что можно отнести к непосредственной работе. (Напомним лишь то, что касается подготовительного рисунка – он выполняется по грунту в случаях прозрачной имприматуры и цветного подмалевка и по имприматуре в случае плотной имприматуры). Итак, первый плотный красочный слой называется «первая пропись», он принимает на себя все остальные красочные слои.

Первая пропись может быть как полноцветной, так и монохромной (гризайль) и при ее выполнении обычно используется ограниченный набор простых, крепких, быстросохнущих красок. На данном этапе большое значение имеет верная моделировка формы и тщательность проработки. Меньшее внимание следует уделять цвету и колористическим эффектам – эти задачи решаются на следующих этапах работы.

4. Чередование слоев корпусных и прозрачных (лессировок). Причем, как правило, корпусные прописки имеют локальный характер, в то время как лессировки могут наноситься как на всю поверхность картины, так и локально. Каждый слой, перед тем как по нему писать, должен быть тщательно просушен. Лессировка (нем. Lasierung - покрытие глазурию) - тонкие прозрачные или полупрозрачные слои красок, которые наносятся на просохшие краски картины, чтобы изменить, усилить или ослабить цветовые тона, обогатить колорит, добиться его единства и гармонии. Почти все краски пригодны для лессировок. К менее пригодным можно отнести кадмии, английскую красную, окись хрома, непрозрачные марсы. В лессировках используется стандартный тройник; лессируют как цельными красками, так и смешением их; можно писать сразу по сырой лессировке, а также по просохшей.

Действительно, принцип многослойности позволяет существенно обогатить живопись. Так лессировка играет роль своеобразного цветного стекла и позволяет достичь тонкой моделировки и значительных светотеневых эффектов, мягких переходов и богатства оттенков. Часто картина заканчивается так называемой обобщающей лессировкой, когда вся поверхность картины лессируется целиком одной краской.

5. Защитный слой. Защитный слой лака (рекомендуется даммарный) наносится по прошествии некоторого времени после окончания картины, когда краски достаточно просохнут и лак не будет проникать внутрь красочных слоев, оставаясь на поверхности. При этом он будет препятствовать доступу кислорода, а следовательно дальнейшей полимеризации масла в красочных слоях картины.

Таким образом, метод многослойной живописи заключается в построении картины из множества тонких красочных слоев. Как правило, применяется чередование корпусных и лессировочных слоев, причем предусматривается использование некоторых межслойных веществ (например, ретушного лака), которые улучшают характеристики живописи. По сравнению с однослойным методом данный подход к построению живописного произведения имеет ряд преимуществ.

- Повышается прочность и долговечность картины. Однослойное произведение обладает достаточно разнородным красочным слоем большой корпусности, из-за чего неминуемо слаба связь поверхности живописи с грунтом основы, а также может быть нарушена технология смесей в красочном слое (более медленносохнущая краска может в невысохшем виде оказаться перекрытой более быстросохнущей). В случае многослойного метода при соблюдении технологических правил эти недостатки устраняются.

Чередование тонких слоев (надо сказать, что не исключены разумно пастозные слои) обеспечивает слияние красочных слоев в монолит с прочными связями. Также подразумевается тщательное высушивание каждого слоя, благодаря чему попадание медленносохнущей краски под быстросохнущую ничем не вредит. Стоит опасаться лишь всплывающих красок и следить за просушкой слоев. Следует отметить, что существуют краски, очень плохо сохнущие в корпусном слое (например, ультрамарин). Она может создавать видимость вполне высохшей, однако в глубине слоя сохранять вязкость. Такие слои могут сохранять губительное для верхних слоев внутреннее движение достаточно долго (типичный пример – пейзажи бубновалетовцев с использованием ультрамарина в небе, красочные слои которых имеют значительные повреждения в небе именно по этой причине). Такие краски следует использовать только в тонких лессировочных слоях, которые необходимо тщательно просушивать.

- При многослойном построении расширяются возможности художника в создании сложного и значительного произведения живописи. Так, существенны возможности светотеневой моделировки, колористических эффектов, построения контрастов. Последовательная работа над картиной подразумевает послойное улучшение произведения, причем на каждом этапе достигается локальный максимум качества. Также в данном методе возможны исправления, однако они не желательны. Некоторые авторы рекомендуют соскабливать исправляемый слой, но эта операция вызывает определенные сомнения.

- Продуманная живопись (а многослойный метод, несомненно, создает именно такую) легче поддается реставрации, так как ремонтировать то, что сделано правильно всегда проще. Как раз старая многослойная живопись (несмотря на свой возраст) меньше нуждается в реставрации, чем, скажем, однослойная живопись конца 19 – начала 20 века. Живопись импрессионистов и авангарда начала 20 века уже сейчас нуждается в сложной реставрации. А старая живопись зачастую «довольствуется» расчисткой от поздних записей и потемневшего лака, обнажая в первоизданной красе оригинальные красочные слои.

В целом считается что многослойная живопись более продуманна и серьезна, в то время как однослойный метод подходит для быстрых набросков и этюдной живописи. С другой стороны, однослойная техника при определенном умении мастера создает потрясающее чувство живости, экспрессии.

1.3 Цвет в живописи. Восприятие

Художники и зрители, наблюдающие краски картины, еще не проникнув глубже в суть произведения, произносят вслух или про себя следующую оценку: красивые краски, красиво по цвету.

Вероятно, эта оценка скрыто определяется воздействием более глубоких качеств произведения. Она всегда сложна, хотя и кажется простой. Она скрыто определяется и содержанием. Тем не менее в ней выражается что-то особое по отношению к содержанию, отделимое и, вообще говоря, необязательное для произведения искусства. О «Таинствах» Креспи нельзя сказать, что они красивы по цвету.

Цветовые пятна «Венеры с зеркалом» Тициана красивы сами по себе. Красиво розовое пятно тела с его тончайшими цветовыми модуляциями. Красиво золото волос. Красив пурпур бархата. Красива голубая лента от колчана амура. Красиво и сочетание светлого розового, золотисто-желтого, темного пурпура и голубого.

Отдельные цветовые пятна тициановского «Себастьяна» можно назвать красивыми, только если придавать этому слову совсем другой смысл. Едва ли можно назвать красивым и сочетание глухих красных и глухих умбристых тонов этой картины. Тяжелый красный цвет одежды отца в «Возвращении блудного сына» Рембрандта также нельзя назвать ни в отдельности, ни в отношениях красивым. Выше было сказано о беспочвенности попыток объяснить красоту цветовых сочетаний абстрактными законами цветоведения. Нельзя и красоту отдельного цвета отождествлять с его насыщенностью или единством насыщенности и светлоты. Красив узор пятен, красив цвет краски, обогащенный тем способом, как она положена, и по отношению к соседним краскам.

Красота цвета и цветовых сочетаний — важное, но не обязательное слагаемое колорита картины. Красота может быть и в узоре и даже в предметных пятнах, не образующих ясного узора.

Сейчас мы не знаем, почему одно цветовое сочетание кажется нам красивым, другое — нет, хотя для нас очевидно, что именно это сочетание красиво. Ясно воспринимаемый эффект и его причина разделены сложным процессом. В этом отношении красота напоминает игру; излучений на гранях хрустала. Все видят это явление. Но только анализ кристаллической решетки хрустала и знание законов преломления световых волн, проходящих через нее, объясняет, почему с одной точки зрения мы видим синий, а с другой — оранжевый блеск. Психология и физиология мозга еще не достигли уровня оптики, наука не знает пока тех сложных сцеплений опыта, которые заставляют нас чувствовать, что это красиво, а то нет. Мы знаем лишь то, что чувство красоты менялось в ходе истории и, значит, в конечном итоге объясняется развитием общества. Всякая попытка подсказать конкретные предметные ассоциации, назвать конкретные связи с природными и общественными явлениями, создающими и изменяющими чувство красоты, представляет собой в наше время заведомую вульгаризацию. Известные попытки формулировать правила красоты всегда оставались ограниченно пригодными рецептами. Даже современники редко руководствовались этими рецептами, доверяя больше

безусловному чувству красоты.

Менявшийся в ходе истории предметный, эмоциональный и, в частности, эстетический опыт людей создал и чувство красоты, но этот опыт скрыт так глубоко и так сложен, а его отголоски в «блеске красоты» так отдаленны, что и сама красота кажется чем-то совершенно простым, присущим цвету и краскам самим по себе. Красоту красок художник находит «по чувству», интуитивно, не умея объяснить свой выбор. Но чувство красоты цвета и вообще вкус к цвету можно и необходимо развивать. Путь развития этой важной стороны обогащенного восприятия цвета подсказан словами Маркса, взятыми в качестве эпиграфа к этой главе.

Если красота цвета необязательное условие выразительного колорита картины, то изобразительность цвета его обязательное условие. Какая-то доля изобразительности содержится в любом пятне цвета, положенном на плоскость. Об этом, как мы видели, говорят и эксперименты, посвященные восприятию пятен свободного цвета. Либо пятно ближе, либо дальше, либо читается как фигура, либо как фон, либо пятно мягко, либо жестко, холодного или теплого тона. Целый мир зрительного познания действительности скрыто присутствует в подобных качествах пятна. Связи, возникшие в предметном и изобразительном опыте людей, обеспечивающие восприятие этих качеств, легче найти, чем связи, определяющие впечатление красоты. Объяснения того, почему мы видим, например, один цвет лежащим ближе, а другой лежащим дальше, представляются более реальными гипотезами.

Пятно цвета, создающее силуэт предмета, еще сложнее, богаче изобразительными качествами и определеннее, чем пятно свободного цвета.

В эпоху Возрождения кроме задачи распределения на плоскости цветных силуэтов возникла задача изображения красок природы и объединения красок картины на основе природных цветовых гармоний. Цвет наполнился новыми изобразительными качествами, стал говорить о материальной природе изображаемых предметов и о характере изображаемой среды. Он стал много говорящим цветом.

Для человека наших дней, впитавшего и древнее искусство и искусство, развивавшее реалистические традиции Возрождения, впитавшего и живописные решения европейских художников XX века, даже пятно свободного цвета всегда несет в себе значительный запас изобразительных качеств. Об этом нельзя забывать. Не развив в себе чувствительности к изобразительным качествам цвета, сейчас нельзя построить колорита картины.

Однако и красота цветовых сочетаний и изобразительная сила цвета существуют в искусстве ради выражения чувств и идей человека. Выразительность составляет главную, внутреннюю основу образа, выразительность цвета — главную, внутреннюю основу колорита картины.

Краски картины могут не быть красивыми, как в «Таинствах» Креспи, но их выразительность и выразительное единство обязательны для колорита. Краски

тициановского «Себастьяна» нельзя назвать красивыми, но они в высшей степени выразительны. Выразительно тяжелое красное в поздних вещах Рембрандта.

Иногда мы и по отношению к этим явлениям искусства говорим о красоте цвета, имея в виду силу цвета в общей совокупности средств выражения картины, трагическое звучание глухих красных отблесков в тициановском «Себастьяне» и т. п., имея в виду скорее выразительность и цельность цветового языка, чем гармонию и прелесть цветового наряда.

Краски картины могут содержать немного изобразительных качеств, могут не изображать свет и тень, состояние среды и глубокое пространство, объединение предметов рефлексам и цветом освещения, как в иконе, но они должны составлять выразительный аккорд, вызывающий отклик в душе зрителя.

Выразительность, как внутренняя необходимая основа колорита, есть и в русской иконе, и в живописи раннего европейского Возрождения, и в живописи Тициана, и в живописи, развивавшей его традиции, и в живописи, изменившей традициям Возрождения, но сохранившей серьезность подлинного искусства.

Выразительность цвета и цветовых сочетаний так же трудно объяснить, как и красоту цвета. Очевидно лишь то, что выразительность связана с эмоциональным опытом людей. Выразительные цветовые сочетания несут в себе отголоски человеческих чувств, настроения, динамику чувств, несут в себе, однако, и нечто иное—элементы познания жизни, особо важные для человека.

Остановимся отдельно на эмоциональных качествах цвета. Яркая эмоциональность цвета — отличительная черта лучших произведений русской дореволюционной и советской живописи.

Сияющий колорит пейзажей Сарьяна общепризнан. Аналогичная радость цвета— во многих работах Пластова. Можно спорить о картине Пластова «Лето», но сияние и торжество цвета в ней очевидны, сияющее красное и желтое не могли быть взяты горячее по чувству.

Контраст синего и красно-коричневого в «Допросе коммунистов» Иогансона не есть только контраст синего мундира и красно-коричневого ковра, красной ленточки на шапке, он создает атмосферу трагедии. Суровый колорит картины «Окраина Москвы. 1941 год» Дейнеки будит в памяти неповторимое чувство тревоги, знакомое каждому советскому человеку. Даже в картинах, где цвет форсирован или однообразен, как, например, в картине Неменского «Земля опаленная» или Голихина «Хлеб», эмоциональная сторона цветовой задачи очевидна.

Повышенная эмоциональность цвета в лучших картинах советской живописи отвечает нашим национальным традициям.

В русской иконе ее лучшего времени цвет всегда был выразителем чувств и часто играл

роль своеобразной метафоры, полной также и эмоционального смысла (пламенеющая киноварь плаща, голубая, как небо, туника и т. д.).

В рублевской «Троице» сочетание светло-синих, светлых охристых, белых, бледных зеленоватых и розовато-фиолетовых пятен, противопоставленное единственному темному пятну вишневого цвета, внушает неопреодолимое чувство светлой, возвышенной печали. Откуда эта нота печали? Может быть, также и от красок позднего лета или ясного осеннего дня? Во всяком случае, чувства, вызванные иконой Рублева, не являются следствием сюжета, который часто излагался в другом эмоциональном ключе.

Переноса нас в мир определенных настроений, цвет тем самым участвует и в толковании сюжета иконы. Он всегда образно активен в ней.

Типичность лирического пейзажа для русской и советской живописи общеизвестна. Лиризм «Золотой осени» Левитана создана цветом. В сочетании оранжевого, желтого, синего и небольшого пятна изумрудно-зеленого много цветовой радости, но тонкая связь этих цветов в колорите картины содержит и ноту печали.



Илл. 3. Левитан. Золотая осень

Можно подумать, что краски пейзажей Левитана кажутся грустными, задумчивыми или радостными благодаря изобразительной стороне этих картин, благодаря тому, что они изображают картины природы, связанные у нас с этими чувствами. Но причина эмоционального воздействия цвета лежит глубже. Из тысяч цветовых сочетаний, которые мы видим в картинах осени, Левитан выбрал одно. Он почувствовал, что этот аккорд красок сам по себе эмоционален, и он усиливал его эмоциональное звучание. Контраст

сияющих оранжевого и голубого радостен, но не содержит того открытого мажора, который характерен, например, для контраста насыщенного зеленого и алого.

Итак, эмоциональные качества цвета. Ученый, привыкший оперировать точными понятиями, наверное, отвергнет подобные выражения как ненаучные. Существуют ли еще и эмоциональные качества цвета в дополнение к таким «изобразительным» его качествам, как плотность, пространственность, светоносность?

Однако в музыке говорят о мажоре и миноре. Мажор и минор — научные понятия. А ведь мажор и минор, хотя и неоднозначно, но очевидно связаны с эмоциями. Столь же очевидна связь ритмических ходов музыки с развитием, ростом эмоционального напряжения, беспокойством и успокоенностью, меланхолической созерцательностью и романтической, даже революционной активностью. В цветовых сочетаниях художник также имеет «мажорные» и «минорные» созвучия, он также оперирует ритмами — плавными переходами и скачками. Цветовые ходы иногда, переплетаясь, образуют нечто вроде контрапункта, цвет нарастает, приближаясь к главному пятну. Иногда цветовые массы, окруженные контрастной приглушенностью цветовых ходов, напоминают мощные аккорды медных инструментов в симфонии и создают аналогичное эмоциональное напряжение.

Гамма, ритм, интервал, акцент, мажор... Читатель может, естественно, выразить сомнение, не слишком ли мы далеко идем, сравнивая живопись с музыкой?

Нет. Аналогии между музыкальной и живописной гаммой, между общей тональностью, эмоциональным строем живописного и музыкального сочинения закономерны. Все указанные аналогии выражают либо общие конструктивные законы художественных явлений, либо, что для нас сейчас особенно важно, общие эмоциональные качества и общие эмоциональные ходы.

Ни гамма, ни гармония, ни ритм, ни грустное, ни мажорное — вовсе не являются достоянием только музыки. Хотя нельзя не заметить, что цвет и линия — наиболее близкие музыке художественные средства живописи. Цвет и линию можно назвать музыкальным началом живописи, в то время как развитие сюжета и предметную композицию — ее поэтическим началом.

Аналогия между цветовым и линейным строем картины и звуковой тканью музыки неизбежна в данной связи.

Но важно помнить, что аналогия есть именно аналогия. Она справедлива и плодотворна только с поправкой на особенности, существенные для природы данного вида искусства.

Что же конкретного сказано об эмоциональном действии цвета? Ученый-цветовед, привыкший оперировать точными понятиями, не изучает эмоциональных качеств цвета. Лишь в самой примитивной форме ими занимались психологи. А поэт и художник Гёте выделил в своем учении о цвете главу, посвященную «чувственно-нравственному»

действию цвета. Многое в ней субъективно, многое метафизично, многое наивно. По, читая Гёте, убеждаешься, что задача изучения связей цвета с нашими чувствами необходима и ясна. Как уже говорилось, Гёте считал основными два цвета — желтый и синий. Оранжевый, киноварно-красный вместе с желтым образуют активную группу цветов. В них выражены жизнь, стремление. В частности, чисто желтый заключает в себе природу света, светлого, он вызывает радостное, бодрое чувство. Желтый цвет — теплый. Вот почему и в живописи желтый применяется для выражения освещенного и живого. Если смотреть на зимний пейзаж сквозь желтое стекло, легко заметить эмоциональный эффект желтого цвета: «Глаз радуется, сердце расширяется, настроение просветляется; кажется, что повеяло теплом»⁶. И это верно. Вспомним «Данаю» Рембрандта, ее золотистый колорит — симфонию света, тепла и жизни. Однако, говоря дальше, Гёте наивно замечает, что загрязнение желтого, соединение его с нечистой, неблагородной поверхностью превращает желтый цвет в отталкивающий цвет стыда.

Оранжевый цвет образуется как уплотнение, сгущение желтого. В оранжевом энергия желтого цвета растет, цвет становится более мощным, великолепным. Об оранжевом, думает Гёте, можно сказать то же, что и о желтом. Он вызывает ощущение тепла и чувство блаженства (Wonne), как цвет пламени и заходящего солнца.

Дальнейшее движение цвета приводит к киноварно-красному. Приятное радостное чувство, которое еще доставляет нам оранжевый цвет, переходит в чувство «невыносимого насилия». Активная сторона цвета достигает здесь наивысшей энергии. «И не удивительно, — замечает Гёте, — что красный цвет особенно нравится энергичным, здоровым, грубым людям. Ему радуются дикие народы и дети»⁷.

Однако вслед за этим наивным проявлением «просвещенного высокомерия» мы находим очень меткие замечания. Если упорно смотреть на чистое киноварно-красное пятно, оно кажется «пронизывающим» глаз, назойливым, «невыносимым»⁸.

Обратите внимание на броскость красного цвета среди нейтральных красок — в этом его образная сила (пример: тяжелое красное в «Возвращении блудного сына» Рембрандта).

Пассивную группу цветов составляют в цветовой системе Гёте синий, лиловый, фиолетовый. Они вызывают нежное, но беспокойное и тоскливое чувство. Синее, в частности, сродни темноте, тени. Синий цвет — это соединение возбуждения и покоя. Синее небо и синие горы кажутся уходящими от нас, манящими к себе. Синий цвет не наступает на нас, как оранжевый или красный. С синим связано также ощущение холода. Через синее стекло пейзаж «выглядит в печальном свете». Лиловое и особенно фиолетовое усиливают беспокойство, они активнее синего, хотя также не вызывают ощущения жизни. Чистый (насыщенный) фиолетовый цвет не только беспокоит, он «невыносим». Как переплетаются у Гёте наблюдения с метафизической схемой! Ведь фиолетовое, как крайнее уплотнение синего, должно быть аналогично красному — крайнему уплотнению желтого, поэтому, как и красное, оно «невыносимо». Вспомним в связи с этим беспокойные симфонии лиловых, синих и фиолетовых в «Сирени» Врубеля и вариантах «Демона». В них действительно есть чувство смятения, тоски, они втягивают в

свою сумеречную гармонию. Но в них нет ничего «невыносимого». Напротив, в них захватывающее эмоциональное напряжение.



Илл. 4 Врубель. Сирень

Схематизм рассуждений Гёте об эмоциональном действии цвета находит яркое выражение в трактовке пурпурного цвета. (Чистый пурпур, по Гёте,— цвет кармина.) Пурпур, соединяя активную и пассивную части цветового круга в их наивысшем напряжении, содержит в себе все остальные цвета. Действие этого цвета так же единственно в своем роде, как и его природа. Он выражает серьезность и достоинство, а в разбелке, как розовый цвет,— привлекательность, прелесть. В пурпурные цвета одеваются и «достоинство старости» и «привлекательность юности». Через пурпурное стекло мы видим пейзаж в «ужасающем свете», «так должны выглядеть земля и небо в день Страшного суда» 9.

Пурпурному цвету противоположен зеленый, который следует, по Гёте, рассматривать как соединение желтого и синего на первой ступени их движения, в то время как их соединение в конце движения (то есть соединение красного и фиолетового) дает пурпурный. Наш глаз находит в зеленом цвете действительное успокоение.

Таковы наблюдения Гёте над эмоциональным действием отдельного цвета. Впрочем, они имеют значение не столько для отдельного цветового пятна, сколько для общего цветового тона картины. Недаром Гёте часто упоминает эффекты, возникающие при просмотре через цветные стекла.

Рассуждения Гёте об эмоциональном действии цветовых сопоставлений более схематичны и субъективны. Он различает характерные (контрастные) и бесхарактерные сопоставления цветов. Первый контраст — контраст синего и желтого. Гёте называет его бедным и обыденным. И это, конечно, дань метафизике цвета. Вспомним глубокое по эмоциональной силе сопоставление золотисто-желтого и синего в «Троице» Рублева. Разве его можно назвать обыденным (*gemein*)? Напротив, почему-то контраст желтого и пурпурного Гёте считает «великолепным», оранжевого и фиолетового — «возвышенным»¹⁰. Так надуманная теория затемняет в сознании даже самого тонкого наблюдателя жизнь цвета в искусстве.

Гёте различает мощный, нежный и блестящий колорит. Первый создается преобладанием активных цветов (желтого, оранжевого, пурпурного), второй — преобладанием пассивных цветов (синего, фиолетового), наконец, блестящий колорит — соединением и равновесием всех цветов цветового круга. Это также дань теории, рецептура. В самом деле, в схеме Гёте нет места для трагического контраста красного и синего, игравшего такую важную роль в живописи п.

Сопоставление с черным цветом увеличивает, по Гёте, силу активных красок и уменьшает силу пассивных. Так, синее ослабевает в сопоставлении с черным. Но с какой силой синее звучит рядом с черным в «Мадонне Литта» Леонардо! Сопоставление с белым создает противоположные эффекты. Белое ослабляет силу желтого и красного^{1а}. И это дань метафизике цвета, связывающей активные краски со светом, пассивные с темнотой.



Илл.5. Леонардо да Винчи. Мадонна Литта

Поучительны наблюдения Гёте, поучительны и его ошибки. Многое в учении Гёте о «чувственно-нравственном действии цвета» субъективно, метафизично и даже наивно. Краткое изложение здесь этой части его учения преследует цель заинтересовать художника и зрителя вопросом, важность которого несомненна.

К сожалению, в психологии зрительного восприятия не сделано по этому вопросу почти ничего, если не считать скудных данных об успокаивающей роли зеленого и синего окружения, возбуждающей — желтого и красного и угнетающей — темно-фиолетового

Раздел 2. Декоративное полотно от замысла до воплощения

2.1. Разработка концепции

2.2. Реальное эскизирование, сбор материала, пробы

2.3. Создание портрета

2.4 Представление

2.1 Разработка концепции темы «Гога. Психогогический портрет художника»

В группе славянских языков слово «художник» образовано от утраченного ныне общеславянского слова «hodogъ», которое является заимствованием из готского языка (готск. handags) или другого древнегерманского диалекта, а в германских языках восходит к обозначению руки (ср. нем. Hand, дат. Hånd, норв. Hånd, англ. Hand).

Художник- профессия приносящая доход путем изобразительного, или не изобразительного искусства. Так же- человек который работает в какой-либо области искусства.

Таковы этимология, и общее определение слова «художник» взятые из интернет-энциклопедии. Определение, казалось бы, верное, но все мы могли когда-либо слышать в сторону человека зарабатывающего путем реализации себя в сфере искусств: «это не настоящий художник», или «это не искусство»- в адрес его произведения. Таким образом, мы понимаем, что у этого слова существует дополнительная семантическая подоплека, заставляющая нас в нашем сознании делить деятелей искусства на «настоящих» и «не настоящих».

Задумывая свою дипломную работу я хотела проследить и отобразить явление творческого человека – художника – то, как я его вижу и понимаю, основываясь на конкретной личности.

После некоторых размышления я выбрала с целью одного своего хорошего знакомого: небезызвестного в творческих кругах художника- Георгия Тандашвилли- он же Гога- художник-самоучка с потрясающим художественным дарованием, харизмой, и неумемной энергией.

С момента нашего с ним знакомства, с первых минут в нем для себя я увидела воплощение Художника- человека не просто рисующего или занимающегося творчеством, а будто естественно подчиняющим всю свою жизнь, каждую ее сферу созиданию, бытию-в-искусстве.

В те моменты когда я встречаю таких людей, для которых творческий процесс не является выгороженной сферой, а составляет единое целое с жизненным процессом. Когда не только собственно творческая активность, но и разные формы бытийной активности художника сопряжены с целью создания произведения искусства - тогда в моей голове и возникает то, неэнциклопедическое значение слова «художник»(с большой буквы).

Для реализации своей задумки я выбрала живопись масляными красками, так как данный материал дает огромную выразительную возможность и позволяет передать внутреннюю экспрессию персонажа. Этой же цели послужил выбранный колорит.

Я изобразила Георгия в процессе живописи. В уголке рта я тлеющая сигарета. Пепел почти падает, но тот этого не замечает - эта деталь показывает погруженность.

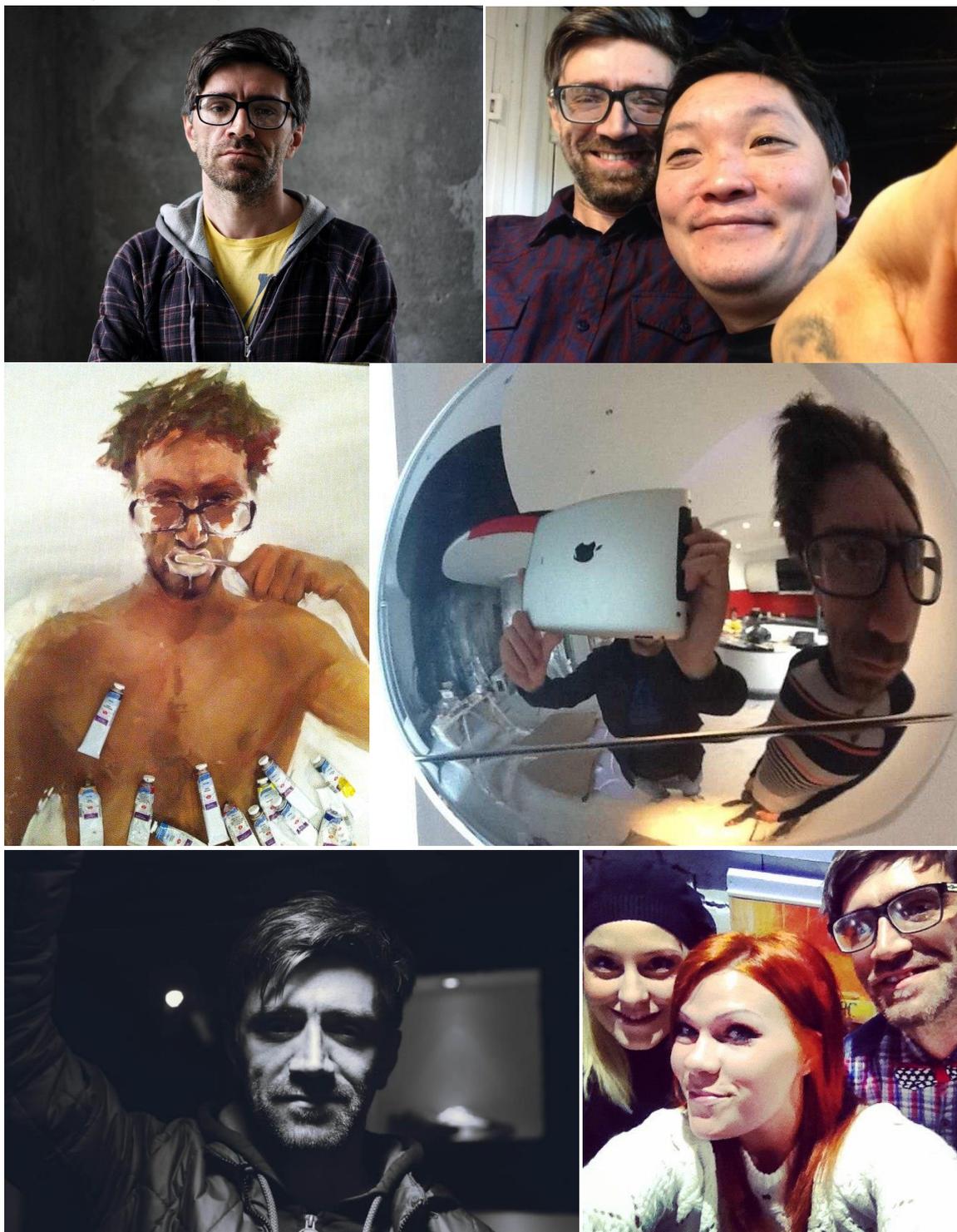
Увлеченность процессом творчества.

Но, мы не видим его холста- он ведет кистью с краской, как бы нанося мазки на невидимую поверхность перед собой. Его холст- это мы. Вся окружающая реальность. Перспективные искажения придают фигуре динамику, помогают создать эффект

присутствия. Так же данная композиция изображает момент влияния этой личности на меня- я рисую его, но в то же время- он рисует меня- ведь некогда в один нелегкий для меня период, когда я стала всерьез сомневаться в своих творческих возможностях- именно один недолгий диалог с Георгием вдохновил меня и вернул обратно к творчеству.

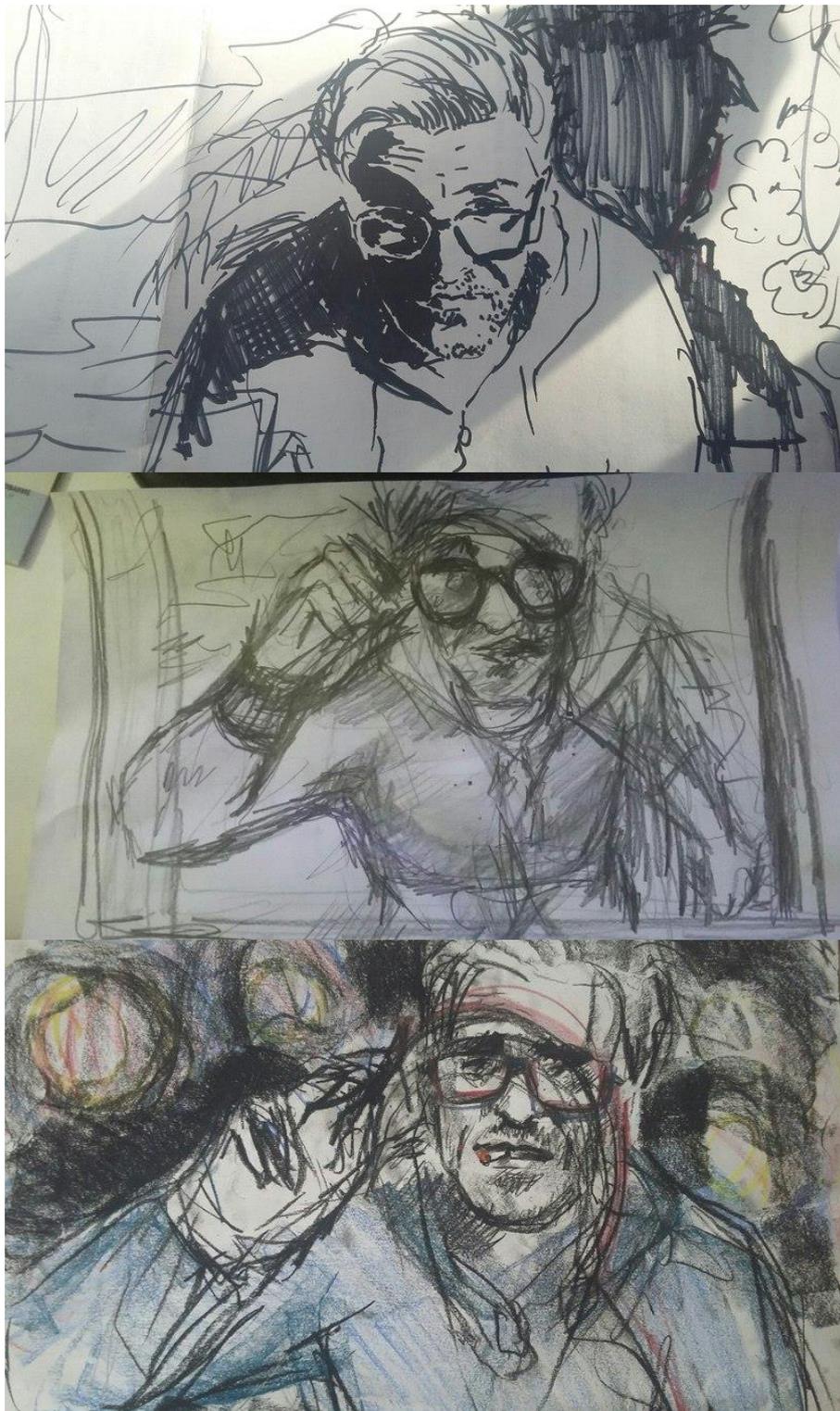
2.2 Реальное эскизирование, сбор материала, пробы

Прежде чем приступить к эскизам я пересмотрела фотографии, автопортреты и портреты, а так же видеозаписи с участием Гоги, с целью поиска какой-либо зацепки для решения мимики, движения, композиции



Илл.6. Подборка фотографий Гоги

Затем я сделала ряд быстрых набросков в поисках композиции



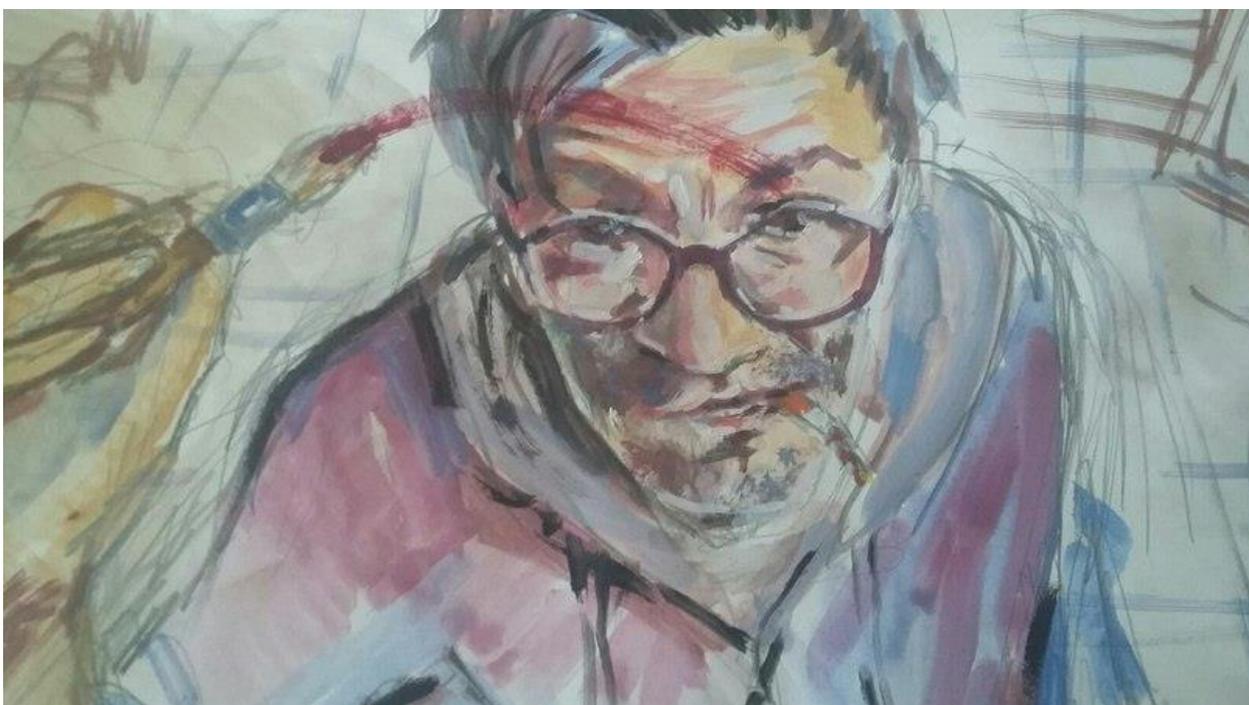
Илл.7 Первые эскизы к работе

Постепенно определяясь с композицией я стала делать графические эскизы все большего формата, вплоть до А0, с целью определить формат, а так же меняя и уточняя детали композиции



Илл.8 Процесс создания полноразмерных эскизов

Определившись с композицией я выполнила цветной эскиз гуашью, чтобы определить общие колористические отношения



Илл.9 Цветной эскиз гуашью

2.3 Создание портрета

Утвердив композицию я приступила к перенесению ее на холст(все конструктивные наметки с самого начала так же выполнялись маслом)



Илл.10 Начало работы на холсте. подмалевок

Наиболее сложным моментом для меня оказалось определить положение руки в пространстве таким образом, чтобы создавалось ощущение движения в холсте. поэтому руку пришлось переписывать несколько раз. Выражение и черты лица так же подвергались изменениям в процессе.



Илл.11. Поиск положения руки в формате

Уже более точно наметив фигуру в пространстве холста, я начала вводить на фон цвет, добавляя в работу живости и экспрессии. Так же продолжала править и прорисовывать черты лица, добавлять детали



Илл.13. Введение цвета в фон холста



Илл.14 Финальный этап проработки портрета



Илл.15 Оформленный портрет

Раздел 3. «Психологический портрет» Учебное задание для детей 12-16 лет (6-9 классы)

- 3.1 Методическая мотивация учебного задания
- 3.2 Структура учебного задания
- 3.3 Анализ и оценка результата учебного задания
- 3.4 Представление детских работ

3.1 Методическая мотивация учебного задания

В данном учебном проекте, разработано задание из 5 уроков по теме «Психологический портрет», в ходе, которого ученики осваивают общие особенности изображения человеческого лица, овладевают методом переноса изображения с помощью метода сетки, а так же учатся передавать психологию, характер портретируемого. Педагог делает упор на эмоциональную составляющую портрета, не ограничивает учащихся в выборе материала, помогает найти наилучшие средства выражения для каждого.

Задание подходит для среднего и старшего школьного возраста(для младших классов теоретическая часть должна быть упрощена). Главная задача – и научиться передавать настроение, психоэмоциональное содержание через колористическое наполнение. Итогом работы является психологический портрет выбранного учеником человека, выполненный на листе формата А3

Приобретенный навык портретирования помогает ученикам в целом мыслить более объемно, развивает наблюдательность, а психологическая подоплека задания учит анализировать, но, так же и более свободно выражать свои эмоции.

3.2 Структура учебного задания

План уроков:

«**Пропорции и детали лица**» - на уроке ученики знакомятся с усредненными пропорциями лица, а так же общими принципами построения деталей лица.

«**Ракурсы**» - на уроке учащиеся учатся изображению лица в ракурсе 3/4, а так же узнают общие принципы композиции(компоновки).

«**Метод сетки**» -учитель рассказывает про метод сетки. Учащиеся начинают осуществлять перенос изображения с выбранной ими заранее фотографии на формат листа А3, предварительно обдумав и обсудив с преподавателем композицию портрета.

«**Метод сетки**» - ученики продолжают перенос изображения с фотографии. прорабатывают черты лица.

«**Психология цвета**» - заключительный этап работы. Краткая теория по психологии цвета. Учащиеся выполняют цветное наполнение портрета.

Структура урока №1.

Информационная часть.

Тип урока – урок погружения в тему.

Количество детей – 15-20 человек

Время – 45 минут

Возраст – 12-16 лет

Содержательная часть.

Тема – «Пропорции и детали лица»

Цель урока – нарисовать лицо, используя приобретенные в процессе урока знания о построении лица.

Задачи –

1. Рассказать про пропорции лица
2. Указать на основные различия мужского и женского лица
3. Раскрыть принцип построения деталей лица (глаза, губы, нос, уши)
4. Дать понятие ракурса и основных видов ракурса для портрета

Вспомогательная часть

Материалы – бумага ватманы формат А4; простые карандаши HB-B2; ластик

ТСО – не требуется

Наглядные пособия – распечатки иллюстраций к теме

Сложность урока – средняя.

Ход урока

1. Организационная часть

Подготовить рабочее место: закрепить наглядные рисунки на доске; достать и разложить материалы (альбомы для рисования, простой карандаши, ластик) – (выполняется до начала урока за 2-3 минуты – учителем совместно с учениками).

2. Вводная часть или подготовка детей к восприятию нового материала 1 минут

Подготовка к восприятию новой темы, знакомство с темой урока, настрой на работу.

Небольшие комментарии и рефлексия учеников на тему домашних работ, затем **слова учителя**: «Добрый день! Сегодня мы начинаем серию занятий в итоге которых вы напишете собственный портрет по фотографии. Как называется портрет когда человек рисует сам себя?». (*Ответ учеников: Автопортрет*)

«Верно! И хотя рисовать мы будем с фотографии, прежде чем приступить, вам нужно узнать общие пропорции и принципы построения лица для того чтобы срисовывать

вдумчиво, и не допустить в процессе ошибок. Сегодня нас ждет очень насыщенное занятие, так что приступим»

3. Объяснение нового материала 17 минут

Учитель рассказывает новый материал и рисует на доске, дети повторяют рисунки у себя в альбомах, делают заметки.

Учитель: «Сегодня мы будем рисовать лицо **анфас**- от французского «лицом к смотрящему»

Анфас- один из ракурсов в портретном жанре. Кто может сказать что такое ракурс?»
(*Ответы учеников*)

«**Ракурс** – от французского - укорачивать - точка зрения на объект в пространстве. Основные ракурсы в портрете: **анфас** (вид прямо), **профиль**(вид сбоку), **три четверти**(поворот головы между анфас и профилем), а так же положения между анфас и три четверти – **две трети** и **семь восьмых**.

Начнем с основных пропорций лица и головы. Несмотря на то, что лицо и форма головы у каждого человека индивидуальны, есть некоторые базовые принципы и усредненные пропорции под которые несмотря на все свои различия подходят большинство лиц, соблюдая эти принципы мы рисуем основу, и уже по ходу уточняем детали, особенности лица, которые отличают его от остальных.

В целом наша голова состоит из двух частей: черепной коробки и лицевой части. (*Рисует на доске*)

При схематическом изображении головы в **профиль** мы видим, что черепная коробка представляет собой форму шара, а лицевую часть мы можем изобразить как овальную форму, налегающую на этот шар и соединяющуюся с ним в нижней части углом линии челюсти. При изображении **анфас** мы так же учитываем эти формы.

Если смотреть на лицо в анфас, то в среднем его ширина составляет примерно две трети ее высоты. Если смотреть в профиль, то его ширина будет составлять примерно семь восьмых его высоты.

Изображаем лицо в анфас:

1. Рисуем круг и отмеряем вниз от него размер приблизительно равный диаметру окружности, проводим среднюю лицевую линию через круг до засечки, рисуем угол челюсти
2. Получившийся овал лица делим горизонтальной линией на две части - это будет линия глаз, расстояние от линии глаз до подбородка делим еще на два- получаем среднестатистическую линию расположения носа, отмечаем ее засечкой, расстояние от носа до подбородка делим еще на два- получается примерная высота расположения на лице нижней губы.
3. Линию бровей, а точнее линию основания лба или линию надбровных дуг можно наметить примерно, либо рассчитать, поделив высоту головы на 7 частей – брови будут находиться на расстоянии 3/7 от макушки. На отрезке в 1/7 находится линия роста волос, верхняя линия волос зависит от их пышности и типа прически.
4. Расстояние от линии основания лба до линии носа- это приблизительная высота ушей – отмечаем ее по бокам от головы.
5. Глаза могут быть посажены широко или близко, но по усредненным пропорциям мы можем получить их расположение если возьмем ширину нашей окружности и поделим ее на 5 отрезков- получившиеся в окружности 4 линии задают размер глаз и их расстояние друг от друга, так как в среднем расстояние между глаз равняется размеру одного глаза.
6. У разных людей он может быть шире, а может и немного уже, но, в среднем ширина носа так же вписывается в размер глаза, намечаем эту ширину на линии носа

7. От нижней губы отступим вверх и примерно наметим расположение средней линии и верхней губы. Наметим ширину средней линии губ - она немного больше ширины носа.
8. Рисуем линии шеи и переход в плечевой пояс- шея примерно в два раза уже ширины головы.

Учитель: «На этом этапе временно отложим работу, сейчас посмотрите на фотографии лиц людей на доске (**рис.1-3**). Все они более или менее подчиняются данной схеме несмотря на то что все они очень разные. Так же отметим **основные отличия женского лица от мужского:**

1. У женщин обычно более выпуклый лоб, у мужчин надбровные дуги практически совсем не выступают. Обычно мужской лоб более широкий.
2. Линия роста волос у женщин более закругленная, а у мужчин обычно имеет форму буквы М и располагается несколько выше.
3. У мужчин, как правило, брови выступают в большей степени, чем у женщин.
Женские брови более изогнутые, находятся над надбровной дугой, в то время как мужские значительно шире, располагаются ниже — «нависают» и имеют в основном горизонтальную форму.
4. У мужчин челюсть, обычно, более широкая и острая.
5. У женщин более тонкая шея.

Теперь возьмем чистый лист и более подробно разберем отдельные детали лица, и начнем мы с глаз. *(По ходу объяснения делает схематические рисунки на доске)*

Глаза по форме своей являются шаром, который находится углублении глазницы и выступает из нее примерно на треть, сверху его облегают веки повторяя форму шара. Чтобы более наглядно представить принцип строения глаза представим его в виде апельсина, если вырезать на коже апельсина форму глазного разреза и удалить вырезанную часть кожуры, то мы получим некую аналогию строения глаза, где кожура апельсина – толщина век с изгибом, а мякоть под кожурой – глазное яблоко. Это очень важный момент при реалистичном изображении глаза- помните о том что веки имеют определенную толщину, и отображать эту толщину в рисунке.

Взгляните на рисунки глаз (**рис.5**).

Наружный край глазной щели (разрез глаза) острый, а внутренний закруглён.

Край верхнего века обычно лежит на уровне верхнего края зрачка, нижнее веко достигает края радужной оболочки.

При опускании глаза радужка заходит за нижнее веко, а при взгляде вверх между радужной и нижним веком появляется белочная оболочка.

При взгляде вверх положение верхнего века по отношению к глазу не меняется — оно поднимается одновременно с глазом вверх; нижнее веко не следует за движением глаза. При своём подъёме верхнее веко уходит под кожу, которая частично следует за ушедшим вглубь веком и образует полукруглую **покрывательную складку**.

Глаза бывают не вполне симметричны – нужно внимательно подмечать это, исследуя свою модель. Очень часто направление бровей не соответствует краю лобной кости, поэтому сначала найдите основу, а затем поверх неё нарисуйте форму бровей. Так же как и глаза, брови не всегда вполне симметричны и могут лежать на разных уровнях.

Рисуем глаз анфас:

1. Задаем линию надбровной дуги, ниже задаем среднюю линию глаза и вписываем ее в окружность (глазное яблоко)

2. Намечаем ось зрачка
3. Легкими линиями обрисовываем характер век. Следите за формой разреза глаз, на какой высоте по отношению к внутренним уголкам глаз находятся внешние (выше, ниже, на той же линии).
4. Рисуем внутренний уголок глаза (слезничек), помним, что он идет немного под углом вниз. Намечаем кружок радужной оболочки и зрачок, легко задаем им тон. Прорисовываем толщину век.
5. Рисуем покрывательную складку и характер бровей, зачерняем зрачок, намечаем блики (отражение света) в глазу, затемняем радужку
6. Уточняем детали, форму, более толстыми, четкими линиями выделяем линии у внешних уголков глаз - там где ресницы гуще. Линия нижнего века у внутреннего уголка почти пропадает, зато несколько четче выделяется слезничек.

Нос - пожалуй, самая характерная часть лица. После нахождения основных линий построение лица мы начинаем именно с носа. У каждого человека он имеет свои характерные индивидуальные особенности. Но, несмотря на все многообразие форм носов, так же как и в случае с построением головы их строение имеет единую для всех структуру, обусловленную анатомическим строением костей, мышц и хрящей.

Рассмотрим рисунки с носами различных форм. (рис.5-6)

Анализируя форму носа, мы видим, что ее схема состоит из четырех основных поверхностей: передней, двух боковых и нижней плоскости. В целом конструкция носа напоминает трапецию.

Рисуем нос анфас:

1. Для нахождения общей формы надо знать конструктивные точки которые располагаются симметрично относительно осевой линии делящей форму носа на две половины верхняя поверхность носа идет от переносицы до кончика носа, боковая поверхность сверху от края слезников до уголков крыльев носа снизу. Нижняя поверхность образуется от соединения точек от крыльев нос до кончика носа. Таким образом, мы получаем обобщенную схему носа, «брусок» в котором мы продолжим находить и уточнять форму.
2. Спинка носа делится на три сектора: верхний средний и нижний. Каждый сектор так же похож на трапецию, их соотношение и ширина варьируются в зависимости от частных характеристик. Они могут сильно различаться, а могут идти почти прямой линией. Еще одна трапеция идет от верхнего основания носа (переносицы) до основания лба (линии бровей).
3. Нижняя плоскость носа представляет собой две треугольные плоскости, расположенных под определенным углом друг к другу, на которых находятся носовые отверстия (у каждого они своих размеров и формы), а между ними находится узкая плоскость перегородки носа.
4. От перегородки носа вниз идет носогубная складка, вверху она имеет толщину перегородки носа, к низу становится толще (каплевидная).
5. Уточняем формы, сглаживаем линии.

При повороте головы (а соответственно и носа, та боковая часть, которая обращена к рисующему, будет находиться почти под прямым углом зрения, тогда как противоположная будет скрыта. В зависимости от поворота и наклона головы, разные плоскости носа будут открываться нам то больше, то меньше.

Запомните, что когда мы рисуем нос, то переносица всегда находится немного выше линии глаз, а не на ней, как иногда ошибаются новички. Высота переносицы приблизительно совпадает с краем верхнего века.

Губы как и прочие детали головы имеют свои характерные признаки и зависят от индивидуальных особенностей, национальной и расовой принадлежности. Но, так же как и прочие черты, губы при всем своем разнообразии имеют общую для всех структуру. Рассмотрим рисунки с изображением губ. **(рис.7)**

Рисуем губы анфас:

1. Определяем среднюю линию губ и ее ширину и намечаем толщину верхней и нижней губ.
2. Намечаем верхнюю губу легкой дугообразной линией
3. Сверху намечаем выемку губ под носогубной складкой, и саму складку.
4. Уточняем форму верхней губы.
5. Нижняя губа рисуется в виде двух овалов, благодаря чему посередине сверху образуется уголок отходящий от средней линии губ вниз, уточняем и прорисовываем эту линию - это и будет нижняя линия верхней губы
6. Уточняем нижнюю плоскость нижней губы и уголки губ.

При рисовании головы в повороте мы так же учитываем, насколько губы выступают от поверхности лица, и так же зарисовываем характерный изгиб между носом и губами. Не забываем о сокращении дальней от нас части

Так же, рисуя губы учитывайте то что у кого-то они яркие, и с четким контуром, а у кого-то более бледные - передавайте это силой нажима при рисовании контура. Средняя линия губ всегда темнее контура.

Уши человека так же чрезвычайно разнообразны по форме и размеру, но так же имеют единую структуру. Ушная раковина состоит из сложных изогнутых форм, и, как мы видим, ухо имеет овальную форму схожее с формой дольки яблока и своим основанием крепится боковой части головы. Верхняя точка крепления уха находится примерно на линии глаз.. Высота уха, обычно – от линии брови до линии носа.

(рис.8-9) Ухо состоит из завитка который начинается из середины уха над слуховым проходом и заканчивается в районе мочки, как бы немного загораживая слуховой проход под завитком находится козелок, под ним идет скругленный изгиб переходящий в противокозелок от которого будто отходит противозавиток похожий на букву У.

Рисунок уха

1. Рисуем овальную форму, намечаем мочку,
2. Рисуем завиток и противозавиток
3. Рисуем противокозелок и козелок.
4. Уточняем форму уха

Как вы видите,на деле все не так сложно! Но, когда мы смотрим на лицо анфас, то ухо, поскольку оно находится на боковой части головы повернуто к нам как бы в профиль. Именно так мы его сейчас и изобразим

Рисунок уха при взгляде на лицо анфас:

1. На боковой части лица между линией бровей и линией носа намечаем форму уха, Уши могут быть оттопырены, а могут прилегать к голове, от этого будет зависеть то, какой ширины будет этот овал. Намечаем мочку и форму уха.
2. Рисуем завиток, при взгляде анфас мы видим толщину завитка в районе крепления к голове.

3. Рисуем противозавиток, с этой точки зрения его «рожки» могут быть видны, а могут «спрятаться» за завиток, но «ножка» противозавитка будет бугорком выступать немного перекрывая «отстоящую» от головы линию уха.
4. Рисуем козелок и противокозелок.

4. Задание для практической работы

А сейчас, используя то что вы узнали, нарисуйте лицо мужчины или женщины (конкретного или выдуманного), фас, без наклона, используя нарисованную вами ранее лицевую схему.

5. Практическая часть 22 минут

Ученики выполняют построение деталей лица, используя ранее полученные знания, преподаватель отслеживает процесс, подсказывает, следит за дисциплиной в классе.

6. Подведение итогов 5 минут

Рисунки вывешиваются на доске/мольбертах или раскладываются в ряд на столах, учитель с учениками смотрят работы, обсуждают, оценивают.

7. Задание на дом

Структура урока №2.

Информационная часть.

Тип урока – урок погружения в тему.

Количество детей – 15-20 человек

Время – 45 минут

Возраст – 12-16 лет

Содержательная часть.

Тема – «Ракурсы»

Цель урока – Нарисовать портрет в повороте три четверти.

Задачи –

5. Показать последовательность и особенности изображения лица в ракурсе три четверти
6. Научить учеников методу визирования
7. Дать понятие композиции и компоновки
8. Определить основные принципы компоновки для портрета
9. Развить наблюдательность и глазомер

Вспомогательная часть

Материалы – бумага ватманы формат А4; простые карандаши HB-B2; ластик

ТСО – не требуется

Наглядные пособия – распечатки иллюстраций к теме

Сложность урока – сложный.

Ход урока

1. Организационная часть

Подготовить рабочее место: закрепить наглядные рисунки на доске; достать и разложить материалы (альбомы для рисования, простые карандаши, ластик) – (выполняется до начала урока за 2-3 минуты – учителем совместно с учениками). Собрать домашние работы.

2. Вводная часть или подготовка детей к восприятию нового материала 1 минута

Подготовка к восприятию новой темы, знакомство с темой урока, настрой на работу.

Слова учителя: «Добрый день! На прошлом занятии мы изучили примерные пропорции и схемы построения деталей головы, а так же ввели понятие ракурса. Что такое ракурс?» (*Ответы учеников*)

«Ракурс- точка зрения на объект. Мы упомянули об основных ракурсах в портретном жанре, а так же рассмотрели два варианта положения головы(анфас вид снизу и сверху) с учетом их искажения.

В прошлый раз мы закончили занятие, нарисовав лицо человека анфас, а сегодня мы рассмотрим с вами ракурсы, при которых лицо модели изображается в повороте»

3. Объяснение нового материала 8 минут

Преподаватель объясняет материал, попутно рисуя на доске.

Учитель: Из прошлого занятия мы помним, что голова у нас условно делится на две части - черепную коробку и лицевую часть. Прежде чем начать дальнейшую работу над рисунком головы в повороте, взгляните еще две небольшие зарисовки, которые дадут нам понятие о ракурсе и пригодятся в дальнейшем. (*Преподаватель делает зарисовки на доске*)

Рассмотрим две головы анфас, но одно нарисовано с положения первого выше, и второго ниже уровня глаз рисующего:

1. При положении головы выше уровня глаз рисующего горизонтальные линии(носа, глаз и т.д) будут изображаться несколько изогнутыми вверх, нам открываются нижние плоскости подбородка, и носа, нижние площадки надбровных дуг. Низ ушной раковины опустится ниже основания ушей (линии загибаются, опускаются вниз), а верх, соответственно, ниже надбровных дуг. Линия разреза глаз опустится ниже, к горбинке носа.
2. При построении головы в ракурсе (вид сверху) все наоборот: конструктивные линии будут так же закруглены, но обращены книзу. Откроется верхняя плоскость черепной коробки, надбровные дуги будут немного (или сильно, в зависимости от градуса наклона и того насколько они выступают от лицевой плоскости) нависать над глазами, низ ушной раковины будет выше основания носа.

Ведь если мы возьмем шар, нарисуем на нем горизонтальную линию и будем поворачивать так, чтобы она находилась то выше то ниже уровня наших глаз - мы увидим то же самое, а ведь именно на шарообразной массе головы лепятся детали лица. При ракурсе, когда лицо модели находится точно на уровне глаз художника, дуги превращаются в линии.

При повороте головы центральная ось нашего лица смещается вбок, мы можем менять наклон нашей центральной оси, исходя из наклона головы в натуре.

Между положением головы анфас и поворотом головы в профиль существуют промежуточные стадии. Основные из них:

Портрет в семь восьмых - портрет, на котором видно семь восьмых лица человека. Фактически, всё на виду, но лицо чуть-чуть повернуто в ту или иную сторону.

Портрет в три четверти На этом портрете видно три четверти лица. Нужно, чтобы ваш персонаж повернул голову на 45 градусов от художника. Дальняя часть лица при этом сокращается вдвое, а ухо перестанет быть видно.

Портрет в две трети - находится между семью восьмыми и тремя четвертями и создает приятную комфортную, ненапряженную позу.

Сегодня мы рассмотрим рисование портрета в три четверти, чтобы наиболее полно проследить видимые сокращения черт лица.

Рисунок головы в три четверти:

1. Наметьте общее положение головы в листе контурами или засечками
2. Рисуем в обозначенном пространстве круг – черепную коробку
3. Несколько сбоку намечаем дугообразную выпуклую линию – это наша средняя линия лица. При повороте в три четверти дальняя часть лица соответственно сокращается примерно вдвое, зато становится видна затылочная часть. Ставим засечку для площадки, где будет располагаться линия подбородка, рисуем угол нижней челюсти
4. Отмечаем горизонтальные линии лица(немного выгнутые). Помним, что в случае если мы смотрим на лицо несколько снизу, то линии будут сильнее выгибаться вверх, а если сверху, то вниз. Намечаем форму уха на боковой части головы, между линией бровей и линией носа
5. Намечаем нижнюю площадку, кончик и спинку носа (при повороте в три четверти дальняя от нас боковая плоскость носа не видна.
6. Намечаем глаза. Помним что дальний от нас глаз сокращается (опять же, чем круче поворот- тем в большее сокращение уходит глаз).При повороте три четверти ширина дальнего глаза относительно обычной сокращается примерно вдвое, так же он обычно оказывается частично «спрятан» за носом, так как он находится в углублении- глазнице, а нос выступает от лица и может частично заслонять глаз. Над глазом располагается надбровная дуга
7. Отмечаем губы. Дальняя от нас часть так же сокращается примерно в два раза
8. «Лепим» форму лица(подбородок, лоб, надбровные дуги и.т.д), передавая индивидуальные характеристики лица. Помним, что они так же симметричны, поэтому прорабатываем каждую форму сразу как на дальней, так и на ближней стороне лица. Подбородок, по форме своей так же можно изобразить как призму, либо как овальную форму
9. Уточняем детали лица, форму носа, глаз, губ, бровей, уха
10. Рисуем форму прически, еще раз проверяем лицо в целом и каждую деталь в отдельности, устраняем ошибки.

Перед тем как приступить к рисованию портретов мы введем с вами еще два понятия – **композиция и компоновка**.

Итак, **композиция** – это соединение, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей. Главное в композиции — создание художественного образа.

В композиции важно все — масса предметов, размещение их на плоскости, выразительность силуэтов, ритм чередования линий и пятен, способы передачи пространства и ракурсы, распределение светотени, цвет, позы и жесты героев (если в картине присутствуют люди или животные), формат и размер произведения и многое другое.

Компоновка - распределение предметов и фигур на изобразительной плоскости (в кадре, листе). Основная цель - заполнение плоскости, равновесие композиции. Если что-то находится справа, нужно уравновесить его чем-то слева, чтобы не было пустого места. Есть простые правила компоновки (часто композицию сводят к этим правилам), но на самом деле в композиции нет простых правил и простых решений, композиция может нарушать правила ради раскрытия творческой задумки. Варианты компоновки можно перечислить по пальцам, а возможности композиции неограниченны, здесь нет никаких правил, как не может быть правил в творчестве. По сути, это и есть творчество, творчество формой. В отличие от компоновки композиция обязательно наделена смыслом.

Сегодня нас интересует только **компоновка** – основные ее **принципы** для портрета (*преподаватель в ходе объяснений делает поясняющие схематические рисунки на доске*):

1. Изображение должно «дышать», но так же предметы не должны быть слишком маленькими и теряться в пространстве.
2. Не смещать рисуемый предмет вниз листа, иначе он будет «сваливаться», так же не задирайте изображение вверх.
3. Не ведите линии строго в углы, не упирайте их в края листа (в случае портрета, например - плечи)
4. Не втискивайте изображение в угол
5. При изображении три четверти или профиль перед лицевой частью должно быть больше пространства чем за затылочной. Иначе лицо начинает «тыкаться» носом в край листа

4. Задание для практической работы

Закомпоновать в листе и сделать рисунок головы в ракурсе 3/4.

5. Практическая часть 30 минут

Ученики делают рисунок головы мужчины или женщины в ракурсе 3/4.. Преподаватель помогает, подсказывает, поддерживает дисциплину в классе.

6. Подведение итогов 6 минут

Рисунки вывешиваются на доске/мольбертах или раскладываются в ряд на столах, учитель с учениками смотрят работы, обсуждают, оценивают.

7. Задание на дом

Выбрать дома фотографию какого-либо близкого или просто интересного человека(можно и свою собственную), распечатать ее на а4, выполнить поиск композиции для портрета.

Структура урока №3-4.

Информационная часть.

Тип урока – урок погружения в тему.

Количество детей – 15-20 человек

Время –90 минут

Возраст –12-16 лет

Содержательная часть.

Тема – «Метод сетки»

Общая цель – нарисовать автопортрет с фотографии

Цель урока – Перенести изображение с фотографии на лист методом сетки.

Задачи –

10. Рассказать про метод сетки

11. Показать этапы копирования изображения с помощью метода сетки

Вспомогательная часть

Материалы – бумага ватманы формат А3; распечатки фотографий на А4, простые карандаши НВ; ластик; линейки (от 30 см).

ТСО – не требуется

Наглядные пособия – не требуются

Сложность урока – средняя.

Ход урока

1. Организационная часть

Подготовить рабочее место: закрепить наглядные рисунки на доске; достать и разложить материалы (альбомы для рисования, простые карандаши, ластик) – (выполняется до начала урока за 2-3 минуты – учителем совместно с учениками).

2. Вводная часть или подготовка детей к восприятию нового материала 1 минута

Подготовка к восприятию новой темы, знакомство с темой урока, настрой на работу.

Слова учителя:

«Здравствуйте! Сегодня мы приступаем непосредственно к рисованию автопортрета.

Вы уже изучили как использовать метод визирования при рисовании с натуры, но сегодня мы будем переносить рисунок с фотографии, и поможет нам в этом **метод сетки**.

3. Объяснение нового материала 5 минут

Преподаватель объясняет материал, при необходимости рисуя поясняющие схематические рисунки на доске.

Учитель: «**Метод сетки** – способ переноса изображения с одного листа бумаги, или холста, на другой, без использования компьютера. Суть его заключается в том, что мы разбиваем наше изображение на определенное количество равных ячеек, и на то же количество соразмерных, либо масштабированных ячеек делим чистый лист бумаги, а затем переносим изображение, следя за тем чтобы положение линий и фрагментов в ячейках на нашем листе соответствовало положению тех же линий в соответствующих ячейках на нашем источнике.

Перенос рисунка по сетке:

1. Сделайте по краям исходного изображения отметки через равные промежутки. Подберите их так, чтобы эти промежутки ровно укладывались как в ширину, так и в высоту, образуя квадраты. Чем больше на изображении деталей, и чем больше оно будет по формату, тем плотнее будет сетка, и наоборот, на полупустом изображении с простыми линиями густая сетка ни к чему.. Если найти равные отрезки для ширины и высоты не выходит, а размер и композиция изображения позволяют- можно немного подрезать изображение с той или иной стороны, доводя его до нужных соотношений. Проведите линии от края до края создавая сетку
2. Лист, на который вы будете переносить свой рисунок, должен быть масштабирован в соответствии с размером исходного рисунка. Например, если ваша распечатанная имеет размер точно соответствующий формату А4(210x297), то значит он пропорционально соответствует формату вашего большого листа. Но, если ваше изображение оказалось меньше - надо обрезать белые поля и измерить его. Например, формат вашего изначального изображения 21 см x 24 см, тогда подбирайте размер бумаги для рисования соответственно : например, 42 см x 48 см (в два раза больше), 31,5 см x 36 см (в 1,5 раза больше).(лист А3 примерно в 1,5 раза больше листа формата А4)
3. Чтобы без лишних измерений подогнать формат листа под размер который задает наша распечатка - прикрепите изображение в правом верхнем углу листа, так чтобы уголки бумаги совпали, и проведите диагональ через фото(от угла до угла). Ведите эту линию ниже, до тех пор, пока диагональ не упрется в край листа. Отмерьте получившуюся высоту, замерьте ее по другую сторону листа, проведите линию и отрежьте получившийся кусок.
4. Легкими линиями разбейте ваш чистый лист такой же сеткой, с соответствующим количеством квадратов
5. Теперь можно приступать к рисованию! Начните с нахождения больших форм-находите в какой точке на сетке находится та или иная линия, от куда до куда идет высота того или иного объекта, и откладываете это соответственно на сетке вашего большого формата.

6. Найдя большие формы, приступите к нахождению координат меньших деталей, соизмеряйте размеры, степени наклона линий по сетке. Периодически отходите от листа, окидывайте работу взглядом с расстояния, следите за точностью линий, их наклоном, характером получаемой формы
7. Легкими движениями наметьте форму теней и бликов
8. Наша заготовка готова!

4. Задание для практической работы

Разбить исходник (распечатку А4) и чистый лист(А3) на равное количество ячеек и перенести изображение используя метод сетки.

5. Практическая часть 79 минут

Ученики копируют изображение на лист формата А3 используя метод сетки, преподаватель помогает, подсказывает, контролирует дисциплину в классе.

6. Подведение итогов 5 минут

Работы развешиваются либо раскладываются в ряд, преподаватель смотрит, дает комментарии, оценивает соответствие оригиналу и степень законченности работ.

7. Задание на дом

Структура урока №5.

Информационная часть.

Тип урока – урок погружения в тему.

Количество детей –15-20 человек

Время – 45 минут

Возраст –12-16 лет

Содержательная часть.

Тема – «Психология цвета»

Цель урока – выразить свой характер посредством цвета

Задачи –

1. Рассказать про символическое и ассоциативное значение цветов
2. Научить передавать настроение, характер, эмоции с помощью цвета

Вспомогательная часть

Материалы – бумага ватман а4, цветной материал на выбор(краски, пастель, цветные карандаши)

ТСО – не требуются

Наглядные пособия – лист бумаги формата А3 поделенный на ячейки, в которых путем цветовых ассоциаций переданы различные чувства, состояния, понятия.

Сложность урока – легкая.

Ход урока

1. Организационная часть

Подготовить рабочее место: достать и разложить материалы (листы А3, гуашь, кисти, распечатки с иллюстративными изображениями материала) – (выполняется до начала урока за 2-3 минуты – учителем совместно с учениками).

2. Вводная часть или подготовка детей к восприятию нового материала 1 минута.

Учитель: «На прошлых занятиях вы переносили портретное изображение на формат используя метод сетки. пришла пора добавить в наши портреты цвет

3. Объяснение нового материала 16 минут

Учитель: «Для начала рассмотрим символические значения основных цветов

Красный цвет символизирует: огонь; любовь; феерию (праздник); мужество, энергию, силу; смелость, достоинство; власть, войну и кровь.

Оранжевый цвет — символ тепла, солнца, радости; наслаждения, праздника; великодушия; благородства.

Желтый цвет — символ движения, неизменности; чистоты, ясности; уважения, величия; великолепия, богатства(цвет золота)

Зеленый цвет символизирует свободу, ликование, надежду; покой, мир; здоровье, спасение; ясность духа; скромность, нежность, кротость (светлый желто-зеленый).

Голубой цвет — символ чистоты; разума; постоянства; нежности, добродетели; мира и вечности.

Синий цвет — символ чести, верности, искренности; безупречности, непорочности; вселенной.

Сиреневый цвет символизирует грусть, печаль, меланхолию (отчасти это верно и для фиолетового цвета).

Фиолетовый цвет — символ мудрости, зрелости; господства; высшего разума и космического пространства.

Пурпурные цвета символизируют власть, верховенство, высокорожденность, величие; достоинство, силу; могущество, крепость.

Коричневые цвета символизируют строгость, сдержанность, постоянство, скрытость, благородство, зрелость.

Белый цвет — символ чистоты, мудрости; невинности, безмятежности души; мира; духа просвещения.

Серые цвета символизируют строгость, замкнутость, благородство, скромность; печаль, грусть, тоску.

Черный цвет — символ постоянства, скромности, торжественности; мира как покоя; ночи; траура и смерти.

Разные сочетания, степени насыщенности и яркости цвета, его количество по отношению к другим цветам могут менять его общее значение для нас.

Цвета могут звучать, пахнуть, вызывать ощущение вкуса, вызывать различные эмоции.

Посмотрите на данный лист (рис.1), это одно из учебных заданий в институте, оно направлено на то, чтобы научить выражать свои представления о слове, предмете или ощущении с помощью цветов.

Возьмите лист бумаги А4 и поделите его на две части.

Теперь представьте что вы очень сильно разозлились. Попробуйте за 2 минуты с помощью разных цветов отобразить на одной половинке листа чувство гнева» (*Ученики работают*)

«Время вышло» (*краткое обсуждение работ*)

«Замечательно! Стоит отметить, что на работах некоторые из вас выражали разные ощущения и эмоции не только разными цветами, но и разными линиями, мазками, гнев легче выразить острыми углами или щупальцами которые как бы поглощают вас, либо гнев это что-то темное, огромное, давящее.

Представьте, что вы танцуете, что на дворе лето, вы рядом с людьми, с которыми вам хорошо, вы шутите, смеетесь, танцуете, прыгаете, либо представьте нечто иное, что вызывает у вас радость. Теперь у вас есть 2 минуты на то чтобы изобразить на второй половинке листа радость» (*Дети рисуют*)

«Время закончилось!» (*Работы обсуждаются*)

4. Задание для практической работы

Дома вы написали о характере портретируемого вами персонажа 5 прилагательных, возьмите ваш портрет и заполните фон цветами, отображающими этот характер, ваше представление о изображенном человеке. Не торопитесь, работайте вдумчиво. Передавайте настроение и эмоции пятнами, линиями, сочетаниями цветов, делайте плавные либо резкие переходы.

5. Практическая часть 20 минут

Дети работают. Преподаватель наблюдает за процессом, подсказывает, контролирует дисциплину в классе

6. Подведение итогов 8 минут

Подписанные работы вывешиваются на доске или раскладываются рядом на столах. Рассматриваются, оцениваются. Дети делятся своими впечатлениями, проводится небольшая рефлексия(Чему я научился? Мне это было/не было интересно потому что...).

7. Задание на дом

3.3 Анализ и оценка результата учебного задания

В данном учебном проекте, разработано задание из 5 уроков по теме «Психологический портрет», в ходе которого ученики осваивают общие особенности изображения человеческого лица, овладевают методом переноса изображения с помощью метода сетки, а так же учатся передавать психологию, характер портретируемого. Педагог делает упор на эмоциональную составляющую портрета, не ограничивает учащихся в выборе материала, помогает найти наилучшие средства выражения для каждого.

Задание подходит для среднего и старшего школьного возраста (для младших классов теоретическая часть должна быть упрощена). Главная задача – и научиться передавать настроение, психоэмоциональное содержание через колористическое наполнение. Итогом работы является психологический портрет выбранного учеником человека, выполненный на листе формата А3

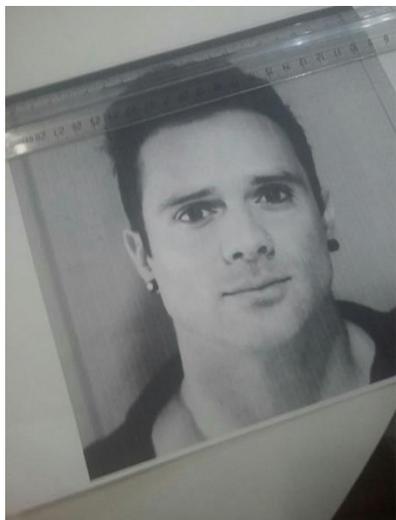
Урок 1. «Пропорции и детали лица» Первый урок. Для начала я познакомилась с ребятами и рассказала о том, какой цели будут посвящены наши занятия, и о теме сегодняшнего урока. Затем на доске я поэтапно рисовала схематическое изображение лица человека анфас, а ребята повторяли за мной в своих альбомах. Вышло достаточно суматошно, так как многие из ребят, как оказалось, не могли нарисовать более или менее ровный круг, или соблюдать симметрию сторон в схематическом изображении. По этой причине, мы не успели полноразмерно изобразить на втором листе голову человека в профиль, а лишь сделали быстрые схематические зарисовки в углу листа. Урок подошел к концу, я сказала ребятам что нужно принести на следующее занятие (лист формата А3, карандаш, резинку, линейку и ч/б распечатку фотографии формата а4, с которой они будут переносить изображение) и отпустила. Некоторые из ребят еще задержались после занятия минут на 10, чтобы уточнить интересующие их вопросы по рисунку.



Обсуждения на тему пропорций носа

Урок 2. «Ракурсы» . К своему стыду, второй урок я пропустила из-за того что попала в часовую пробку из-за аварии на пути в школу. По этой причине на занятии дети занимались с Ириной Владимировной по свободной теме. Но, чтобы не терять урок дети добавились ко мне в социальных сетях, я скидывала им необходимый учебный материал и консультировала всех в течении недели, отвечая на вопросы и объясняя сложные

моменты, рисуя поясняющие зарисовки, от руки либо в Photoshop и отправляя их детям. С каждым мы выбрали фотографию, обговорили композицию. Я объяснила принцип метода сетки, и дети дома расчертили сетку на фотографии, а затем, масштабируя сетку и перемещая ее, исходя из выбранной композиции, нанесли сетку на лист формата А3. Три девочки попросили разрешения делать рисунок не методом переноса по сетки, а на глаз, на что, я дала разрешение.

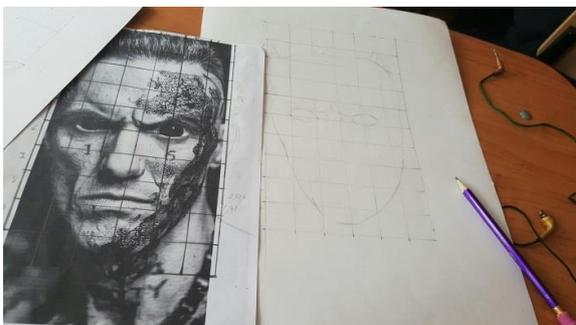


Коля наносит сетку на фото



Соня ищет композицию для портрета

Урок 3. «Метод сетки» Третий урок. Дети приступили к переносу изображения с фотографии на формат. Тем, кто не выбрал себе фото, принесла распечатки с фотографией Путина, решив, что уж это-то лицо знакомо всем. Поначалу было сложно, так как дети мешкали, боялись приступать к работе, просили помощи буквально в каждой мелочи, но, по ходу урока вполне освоились.



Ксюша переносит изображение на формат



Женя делает набросок Путина

Урок 4. «Метод сетки» Предпоследний урок. Продолжили перенос рисунка на формат, с теми кто уже закончил, начали обсуждать колористическое наполнение портрета, и то, в каком материале дети хотят решить свой рисунок. Отступила от изначального плана давать всем единую технику и материал, так как решила, что подобный момент творческих поисков и решения пойдет детям на пользу. Дала тем кто уже закончил работу в линейном рисунке краткую теорию по психологии цвета. К концу занятия большинство успело более или менее завершить линейный рисунок и определиться с тем, в каком материале будет выполнен их портрет. Так же продолжила консультировать учеников

онлайн, некоторые дома за неделю успели почти полностью завершить работу, отчитываясь поэтапно фотографиями.



Егор работает над линейным портретом



Николай- самый педантичный портретист!

Урок 5. «Психология цвета» Последний урок. Решение портретов в цвете. Еще раз дала всему классу теорию о психологии цвета. Данный урок требовал наиболее индивидуального подхода к работе с учениками, так как нужно было успеть каждому помочь понять свой материал и принципы и возможности работы с ним.

Внезапно у меня с урока забрали 6 девочек на уборку и украшение школы к выпускному, что меня ужасно расстроило, ведь это означало, что девочки просто-напросто не успеют завершить портреты, но, с другой стороны, таким образом я могла более подробно работать с оставшимися ребятами.

Урок прошел очень насыщенно и творчески, дети остались очень довольны своими работами, и я так же очень горжусь их результатами!



Максим трудится над портретом Путина



Даниил заканчивает работу в цвете



Всесторонне творческий процесс: Женя разрисовался....



...а Андрей нарисовал!

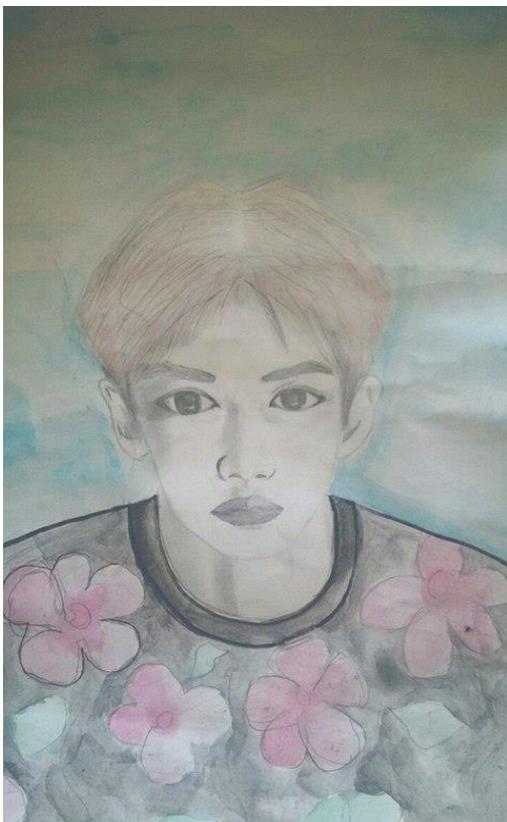
3.2 Представление детских работ



Теплицкая Ксения, «Ninja»



Шулятицкая Анна, «Автопортрет. Небесная глубина»



Трушкова Дарья «Цветущий Чанель»



Хамков Даниил, «Безумный Тревор»



Слипченко Кристина, «Летучая»



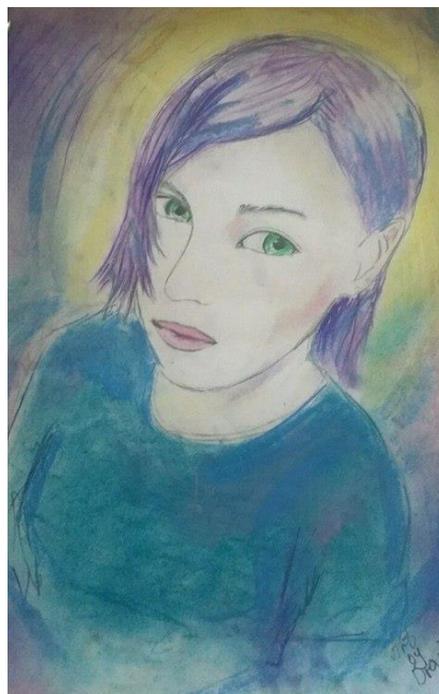
Николай Зотин «Джон Купер»



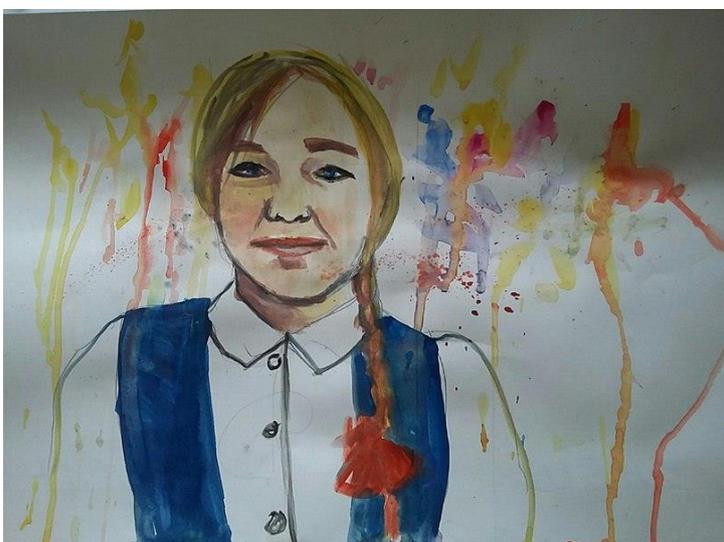
Болсуновская Екатерина «Автопортрет»



Гловацкий Егор «Тиль Линдемэнн»



Маркова София «Shiro»



Сидоренко Алина «Автопортрет»



Зевякина Алина «Автопортрет. Девочка-весна»

Заключение

За время педагогической и преддипломной практики я узнала о нюансах работы в общеобразовательной школе. До этого максимальная группа детей у меня была 6 человек в студии. Здесь 24 подростка, чье внимание нужно постоянно направлять в нужное русло. Это был очень интересный опыт, я получила незабываемые эмоции и впечатления. За такой короткий срок я привязалась к детям, почувствовала их всех, от каждого узнала что-то новое и самое главное, убедилась в том, что не ошиблась с выбором профессии.

В дипломной работе я реализовала свой замысел, выразив свое представление о личности художника в целом и передав характер конкретного человека, воплощающего, по моему мнению, характерные черты настоящего художника.