

Министерство образования Республики Беларусь  
Учреждение образования «Витебский государственный  
университет имени П.М. Машерова»  
Кафедра изобразительного искусства

**Н.В. Сараковская, В.И. Осипов**

# **ЖИВОПИСЬ И ЕЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА**

*Методические рекомендации*

*Витебск  
ВГУ имени П.М. Машерова  
2026*

УДК 75.02(075.8)  
ББК 85.140,5я73  
С20

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 22.12.2025.

Авторы: старшие преподаватели кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова **Н.В. Сараковская, В.И. Осипов**

**Р е ц е н з е н т :**  
заведующий кафедрой изобразительного искусства  
ВГУ имени П.М. Машерова,  
кандидат искусствоведения, доцент *А.Д. Лоллини*

**Сараковская, Н.В.**  
**С20** Живопись и ее выразительные средства : методические рекомендации / Н.В. Сараковская, В.И. Осипов. — Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2026. — 47 с.

Данное издание посвящено изучению основ масляной живописи и анализу ключевых инструментов создания художественного образа. Структурировано таким образом, чтобы обеспечить преемственность между теоретическим осмыслением живописного языка и практическим освоением сложных учебных задач, предусмотренных программой высшей школы.

Рекомендовано для студентов дневной и заочной форм получения образования по специальностям «Художественное образование», «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», «Изобразительное искусство и компьютерная графика».

УДК 75.02(075.8)  
ББК 85.140,5я73

© Сараковская Н.В., Осипов В.И., 2026  
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2026

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>1 Средства художественной выразительности в живописи. Теоретическая часть</b> .....	5
1.1 Живопись как вид изобразительного искусства. Выразительные средства живописи .....	5
1.2 Колорит. Цвет .....	5
1.3 Свет. Светотень .....	9
1.4 Пятно. Линия .....	11
1.5 Фактура. Мазок .....	14
<b>2 Практическая часть. Анализ заданий по программе</b> .....	16
2.1 Натюрморт .....	16
2.2 Этюд головы с плечевым поясом .....	22
2.3 Полуфигура с руками .....	29
2.4 Фигура в полный рост .....	36
2.5 Обнаженная натура .....	39
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	44
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ</b> .....	46

## ВВЕДЕНИЕ

В силу своих обширных идейно-художественных возможностей живопись является важным средством художественного отражения и истолкования действительности, обладает существенным социальным содержанием, разнообразными идеологическими и научными функциями.

Широта и полнота охвата реальной действительности сказываются в обилии присущих живописи жанров (исторический, бытовой, батальный жанры, портрет, пейзаж, натюрморт). Различают живопись: монументально-декоративную (настенные росписи, плафоны, панно), предназначенную для украшения архитектуры и играющую важную роль в идейно-образном истолковании архитектурной постройки; станковую (картины), обычно не связанную с каким-либо определенным местом в художественном ансамбле; декорационную (эскизы театральных декораций и костюмов); различные формы декоративных росписей; миниатюру. К разновидностям живописи относятся также диорама и панорама. Для исполнения живописных произведений используют акварель, гуашь, пастель, тушь, темпера, масляные и акриловые краски.

Каждый вид изобразительного искусства имеет свои специфические особенности художественного языка, посредством которого художник воссоздает в своем произведении реальную действительность. Все жанры искусства отражают разные стороны жизни, из которых складываются представления о мире и человеке. Но живопись – самый привычный вид из всех видов изобразительных искусств – способна наиболее полно передать все многообразие мира, в котором мы живем, во всем его безграничном многоцветии.

В системе подготовки художника-педагога важное значение имеют вопросы теории живописи. В живописи изображение действительности реализуется через художественный образ, посредством изобразительного языка, важнейшим компонентом которого являются **выразительные средства живописи**.

К художественно-выразительным средствам живописи относятся **цвет, мазок, линия, пятно, светотень, фактура**. Разобравшись с этими понятиями, можно постичь азы изобразительной грамоты, понимать произведения различных художников, научиться работать кистью, мастихином, освоить основные приемы живописи маслом.

В современной системе образования учебные постановки рассматриваются как комплекс заданий в рамках определенных программ. Они являются основой обучения живописи с натуры, главным методом изучения изобразительной грамоты и формирования творческих способностей, компетенций будущих бакалавров. Искусству организации натурной постановки для занятий живописью всегда уделяется большое профессиональное внимание.

# 1 СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЖИВОПИСИ. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

## 1.1 Живопись как вид изобразительного искусства. Выразительные средства живописи

К художественно-выразительным средствам живописи относятся **цвет, свет, светотень, пятно, линия, мазок, фактура**. Разобравшись с этими понятиями, можно постичь азы изобразительной грамоты и научиться понимать произведения живописи, профессионально работать кистью и красками, придумать свои узоры, рисунки, композиции.

Художественными средствами изобразительного искусства в разных его видах являются обращения ко всем аспектам зрительного восприятия (объем, пластика, цвет, светотень, фактура и пр.) – изобразительные средства – и выразительные средства, связанные с характером образности произведения. Совокупность характерных для определенного вида или произведения изобразительных средств и специфика их применения называется **изобразительным языком**.

**Живопись** – вид изобразительного искусства, заключающийся в создании картин, живописных полотен, наиболее полно отражающих действительность. Образы живописи очень наглядны и убедительны. Живопись способна передавать на плоскости объем и пространство, природу, раскрывать сложный мир человеческих чувств и характеров, воплощать общечеловеческие идеи, события исторического прошлого, мифологические образы и полет фантазии.

## 1.2 Колорит. Цвет

Произведение искусства, выполненное красками (масляными, temperными, акварельными, гуашевыми и др.), нанесенными на какую-либо твердую поверхность, называется живописью. Главное выразительное средство живописи – **цвет**. Он способен вызывать различные чувства, ассоциации, усиливать эмоциональность изображения. Необходимый для живописи цвет художник обычно составляет на палитре, иногда прямо на холсте, в результате творческого акта превращая краску в художественный упорядоченный образ. Важнейшей составляющей частью художественного образа является **колорит**. **Колорит** (итал. *colorito*, от лат. *color* – краска, цвет, окраска, вид, внешность) – композиция цвета, хроматический (цветовой) строй, характер использования цветовых отношений, согласованность тонов хроматического ряда. Во всех видах, разновидностях и жанрах изобразительного искусства, но прежде всего в живописи, колорит, в отличие

от простого соблюдения эстетики цветовых сочетаний, не ограничивается гармонизацией цветов, а выражает художественный смысл произведения искусства. От колористического решения композиции зависит степень восприятия художественного образа зрителем. Поэтому понятие колорита связано с качественной оценкой цветового решения. Это значимый компонент художественного образа, вызывающий ответные эмоции зрителей.

В каждом отдельном случае колористическое решение произведения совершенно уникально, но основывается на нескольких известных закономерностях. «Качество колорита устанавливается нахождением эквивалента цветового строя произведения искусства и имеющихся в распоряжении художника материалов – красок с их физическими и химическими свойствами». Такие эквиваленты необходимы, поскольку свойства цвета в природе (яркость, насыщенность) не совпадают с аналогичными свойствами красок (которые значительно слабее яркости солнца, цвета синего неба или весенней зелени). Поэтому в современной колористике – науке о цвете – принято строго различать понятия цвета и краски. Результатом нахождения эквивалентов восприятия цвета и свойств красочного слоя являются колористические качества произведения: яркость, насыщенность, светлотность, тепло-холодные отношения тонов.

Благодаря принципу эквивалентности и свойствам одновременного контраста дополнительных тонов, пользуясь небольшим количеством красок (часто достаточно трех, соответствующих основным тонам спектра: красной, желтой и синей) опытный мастер может создать цветовой строй, превосходящий натуральный по выразительности. Так писали Тициан (с добавлением дополнительных белой и черной краски) и К.С. Петров-Водкин. Чтобы достичь выразительности колорита, используется принцип цветовой доминанты. В зависимости от замысла художника подобной доминантой «может стать любой тон хроматического ряда, определяющий также особенности тепло-холодных отношений тонов в данной композиции». Такая особенность обычно определяется простыми словами: теплый колорит, холодный, золотистый, розоватый или, напротив, холодный, голубой, серебристый. Одним из дополнительных средств колористического решения композиции в живописи является валер (оттенок цвета).

Кроме собственных свойств цвета в образном решении цвет может приобретать и так называемые «не собственные», цвет может стать легким и тяжелым, веселым и грустным, спокойным или напряженным, пошлым или возвышенным и т.д.

В отличие от живописи как самостоятельного вида изобразительного искусства, **живописный подход** (способ) может использоваться и в других его видах: в рисунке, графике и даже в скульптуре. Сущность живописного подхода заключается в изображении объекта во взаимосвязи с окружающей его пространственной световоздушной средой, в тонкой градации то-

нальных и цветовых переходов, так как в картине цвет и тон существуют в тесной взаимосвязи и неотделимы друг от друга.

Многообразие объектов и событий окружающего мира, пристальный интерес к ним художников привели к возникновению на протяжении XVII–XX вв. жанров живописи: портрета, натюрморта, пейзажа, анималистического, бытового (жанровая живопись), мифологического, исторического, батального жанров. В произведениях живописи может встречаться сочетание жанров или их элементов. Например, натюрморт или пейзаж могут удачно дополнять портретное изображение.

По техническим приемам и используемым материалам живопись можно разделить на следующие виды: масляная, темперная, восковая (энкаустика), эмаль, клеевая, водяными красками по сырой штукатурке (фреска) и др. В некоторых случаях трудно бывает отделить живопись от графики.

**Масляная живопись** может быть однослойной, выполняемой сразу, и многослойной, включающей подмалевки и лессировки, наносимые на просохший красочный слой прозрачные и полупрозрачные слои краски. Этим достигаются тончайшие нюансы и оттенки цвета.

Цвет вообще – это свойство предмета вызывать определенное зрительное ощущение в зависимости от световых волн солнечного спектра, которые этот предмет отражает. В солнечном спектре насчитывается семь основных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Когда от поверхности предмета отражаются главным образом, например, красные лучи солнечного спектра, а другие цвета поглощаются (или отражаются в меньшем количестве), мы видим предмет красным. Если предмет поглощает все лучи спектра, кроме зеленых, предмет будет иметь зеленую окраску. При полном отражении лучей солнечного спектра предмет воспринимается белым или серым, а при почти полном поглощении лучей – черным. Белые, серые и черные цвета называются **ахроматическими**, а имеющие цветовой оттенок – **хроматическими**. **Хроматические цвета отличаются по трем признакам, или свойствам: цветовым тоном (оттенком, участком волнового спектра), светлотой (градуацией светлый – темный) и насыщенностью (интенсивностью, силой цвета, отличием от серого).** Цветовой тон обозначается названием цвета (красный, зеленый, желтый, синий и др.) и определяется длиной волны. **Светлота** – это воспринимаемая яркость, то есть насколько тот или иной цвет выглядит светлее или темнее другого цвета. **Насыщенность, интенсивность или сила цвета** характеризует степень отличия цвета от серого или степень приближения его к чистому спектральному цвету.

**Цвет** – наиболее специфическое для живописи выразительное средство. Его экспрессия, способность вызывать различные чувственные ассоциации усиливает эмоциональность изображения, обуславливает изобразительные, выразительные и декоративные возможности живописи. В произведениях живописи цвет образует целостную систему – **колорит**. Теория колорита

в живописи представляет собой самостоятельный раздел теории искусства, она содержит, в свою очередь, большое число понятий и категорий, рассмотрение которых составляет тему специального исследования. Обычно применяется ряд взаимосвязанных цветов и их оттенков (гамма красочная), хотя существует также живопись оттенками одного цвета (монохромная).

В цветовом круге цвета, расположенные в противоположных секторах называются контрастными или дополнительными. Например, красный и зеленый; синий и оранжевый; фиолетовый и желтый. Сочетания этих цветов имеют наибольшую цветовую контрастность, что вызывает активное звучание, напряженность и динамичность композиции. Два дополнительных цвета при оптическом смешении дают в идеале белый цвет (светло-серый). Наряду с цветовым контрастом используется **нюанс** – оттенок, что позволяет выполнять тонкие, незаметные переходы от одного цвета к другому, причем, в этом случае используются близкородственные цвета, сближенные по тону.

В цветовом круге можно выделить четыре группы: желто-красные, синие, сине-фиолетовые, зеленые (сине-зеленые), зелено-желтые. Сочетание цветов в картине может быть различным. Цветовая гармония, посредством которой достигается цветовое единство, может строиться по трем принципам:

1) по принципу контрастного столкновения цветов, которые лежат напротив друг друга на цветовом круге.

2) принцип цветовой гармонии, основанный на родственно-контрастных цветах.

3) принцип цветовой гармонии, основанной на родственных цветах, лежащих на цветовом круге рядом.

Колорит – душа живописи, им художник передает главную идею картины, вызывает определенное настроение, может передать эмоции героев и свои чувства при написании картины.

**Цвет** – важнейшее изобразительное средство. Изучение цвета велось уже в глубокой древности, и особенно интенсивно после открытия, сделанного Ньютоном. Он доказал, что солнечный свет состоит из разноцветных лучей. Разложив его с помощью призмы на составные части, ученый получил цветную полосу – спектр, ставший основным средством классификации цветов. Если полосу спектра изобразить красками в виде цветового круга, то каждый цвет в нем займет строго определенное место. Все цвета этого круга называли хроматическими.

Кроме хроматических, входящих в цветовой круг, есть цвета ахроматические – черный, белый, серый. Они обладают только одним свойством – светлотой. Серый цвет содержит три основных оттенка: темно-серый, средне – серый и светло-серый. Эти оттенки серого получают из черной краски, в которую добавляют белила. Для получения других цветов и различных оттенков пользуются механическим смешением красок на палитре.

Три краски – красную, синюю и желтую – называют основными: смешивая их, получают многие другие цвета. Например, при смешении красной и желтой красок получается оранжевый цвет, красно-оранжевые и желто-оранжевые оттенки; при смешении красной и синей получают фиолетовый цвет, красно-фиолетовые и фиолетово-красные оттенки; при смешении синей и желтой получается зеленый цвет, зелено-желтые и желто-зеленые оттенки. Цвета, полученные от смешения нескольких разноцветных красок, называют производными или сложными.

При смешении некоторых красок хроматических цветов образуется не новый хроматический цвет, а серый, ахроматический. Это означает, что данные краски, смешиваясь, взаимно уничтожили свои цветовые оттенки. Однако положенные рядом, эти же краски зрительно усиливают свое цветовое звучание. Такие парные цвета называют дополнительными. Они находятся в противоположных зонах цветового круга. При смешении красок дополнительного цвета, взятых в не равной, пропорции, получают оттенок того цвета, краски которого взято больше. При смешении красок не дополнительных получают новый, производный хроматический цвет, который будет находиться в цветовом круге между смежными цветовыми зонами. Смешение одной краски с разным количеством разбавителя, как и смешение двух и более красок, взятых в разных пропорциях, придает краске новые цвета и оттенки и тем самым обогащает живописную палитру.

Бесконечное цветовое разнообразие природы заставляло художника, подражая ей, искать новые цветовые оттенки в изображениях природных форм через усложнение красочных смесей, создавать новые цветосочетания и находить такие технические приемы письма, которые позволяли приблизиться к цветовому богатству предметного мира. Это не только расширяло изобразительные и выразительные возможности живописи, но и способствовало воспитанию чувства цвета, необходимого для того, чтобы видеть красоту окружающего мира.

Цветовая композиция обеспечивает определенное колористическое единство произведения, влияет на ход его восприятия зрителем. Художник передает с помощью цвета, цветовых ощущений, цветовых сочетаний, гармонии холодных и теплых цветов все разнообразие настроения, чувства. А к ним относятся – радость, ожидание, тревога, грусть, нежность.

Каждый живой и неживой предмет имеет свой цвет. Также, как и цвет, огромную роль играет **свет и освещенность**. Воздействие света на цветовую окраску предмета ее меняет весьма существенным образом.

### 1.3 Свет. Светотень

**Свет** неотделим от цвета, но теоретически его можно считать отдельным художественно-выразительным средством, присущим живописи. Свет теснейшим образом связан с тенью, там где есть свет будет и тень.

**Светотень** позволяет не только создать иллюзию объемности изображений, передать степень освещения или затемненности предметов, но и создает впечатление материальности предметного мира, пространственных параметров между объемными формами, движения воздуха.

**Светотень** – наблюдаемое на поверхности объекта «распределение светлых и темных зон, обусловленное формой и фактурой его поверхности, освещением и позволяющее зрительно воспринимать объем и рельеф. Градации светотени зависят от характера освещения, специфики объемной формы предмета, его фактуры и состояния атмосферы. Физически отношения света и тени на поверхности любого объекта определяются, с одной стороны освещенностью (световой величиной), то есть, мощностью светового потока, а с другой – качествами поверхности объекта: его площадью, кривизной, окрашенностью, фактурой и отражающей способностью.

В зависимости от положения объекта по отношению к источнику света, качеств его поверхности, проницаемости среды и ряда других факторов освещенность также может быть разной. Обычно различают следующие элементы светотени:

**Блик** – самое яркое световое пятно на освещенной выпуклой или плоской глянцевой поверхности, там, где световые лучи падают на поверхность перпендикулярно;

**Свет** – поверхности, освещенные источником света;

**Полутень** – слабая тень, возникающая, когда объект освещен несколькими источниками света. Она также образуется на поверхности, обращенной к источнику света под небольшим углом;

**Собственная тень** – неосвещенные или слабо освещенные участки объекта. Тени на неосвещенной стороне объекта называются собственными, а отбрасываемые объектом на другие поверхности – падающими;

**Рефлекс** – отражение, осветление в области тени, образованное лучами, отраженными от близлежащих объектов.

**Падающая тень** – тень, отбрасываемая предметом на поверхность других предметов и окружающего пространства.

Художники также используют понятие «основного тона» (аналогично музыке), который придает цельность всему изображению. Использование светотени позволяет придать предметному миру особую весомость, материальность, а также выявить пространственные отношения между предметами.

Примером **цветового и светового контраста** в живописи, может служить комбинация светлых и темных пятен или участков изображения что позволяет отчетливо рассмотреть и почувствовать форму и строение предмета.

Форма предметов определяется так же и их очертаниями, контуром, силуэтом. Каждый предмет в упрощенном виде похож на геометрическую

фигуру. Например, мяч – круглую, телевизор – прямоугольную, карнавальная шапочка клоуна – треугольную. Все богатство природных форм, их составную сложность, необходимо подвергать пластическому анализу и научиться видеть их внутреннюю конструкцию, в основании которой лежат простые первичные формы – шар, пирамида, куб и их комбинации.

Умение выбрать и использовать в работах разнообразные художественные средства и техники живописи дает возможность студенту создавать гармоничные живописные и декоративные композиции различной степени сложности. При выполнении данных заданий решаются следующие **задачи**: передачи грамотных цветовых отношений и колористических решений; передачи влияния световоздушной среды на цветовую характеристику формы, приемов как реалистического изображения, так и декоративных, стилизованных; приемов создания живописных композиций в различных жанрах: натюрморте, портрете, пейзажной живописи; приемов изображения фигур человека и среды в различных способах и манерах: академической, декоративно-стилизованной.

#### **1.4 Пятно. Линия**

**Важными средствами художественной выразительности** в живописи являются, кроме цвета (колорита), **пятно** и линия.

Пятно в живописи не только лепит форму, но и создает иллюзию реальности, а также скрыто или явно несет в себе линию, т.к. каждое пятно имеет свои границы и ограничено контуром.

Пятно в живописи играет ту же роль, что и буквы в тексте. Из букв состоят слова, из слов составляются предложения, а из предложений – тексты. Некоторые художники сравнивают это с пазлами. Как картинка собирается из пазлов, так и живописное произведение составляется из маленьких фрагментов. При помощи живописных пятен «лепится» форма изображаемого предмета.

В живописи, особенно в технике масляных красок, пятно играет центральную роль не только в создании формы, но и в формировании иллюзии реальности, а также в передаче текстуры поверхности. Рассмотрим, как цветовые пятна становятся важнейшими элементами композиции и как они влияют на восприятие произведения искусства.

#### **Пятно как основа композиции**

Пятно в живописи – это не просто элемент, созданный для заполнения пространства. Это мощный инструмент, который художник использует для достижения своих творческих целей. Пятно может служить основным акцентом картины, направляя взгляд зрителя и создавая динамику. Например, в работах Ван Гога его характерные жирные мазки и яркие цветовые пятна придают ощущение движения и жизни, что позволяет зрителю ощутить эмоциональную глубину работы.

Каждое пятно не только формирует визуальную структуру, но и может передавать смысл. В некоторых случаях художники используют контрастные пятна для создания напряжения, повышения выразительности композиции. Этот прием позволяет не только упорядочить восприятие, но и переструктурировать реальность в соответствии с образным замыслом.

### **Цветовое пятно и иллюзия реальности**

Цветовое пятно в живописи – это основа формирования художественного пространства. Многие мастера живописи осознанно акцентировали внимание на игре света и цвета, используя пятна для создания оптических эффектов. Пятна разных тонов и оттенков могут работать вместе, создавая иллюзии глубины и трехмерности. Например, при наложении прозрачных цветовых пятен художник может имитировать отражения, тени и объем.

Использование пятен позволяет создавать интерактивный опыт для зрителя. Взаимодействие глаз с текстурой, созданной с помощью различных комбинаций цветовых пятен, вызывает у зрителя предполагаемый художником эмоциональный отклик.

Пятно в живописи не просто лепит форму – оно формирует целый мир ощущений, иллюзий и текстур. Работа с масляными красками позволяет художнику исследовать качество света, передавать глубину и фактуру, создавая настоящие шедевры. Каждый мазок, каждое пятно – это эмоция, ее отпечаток на холсте обращенный к зрителю.

Рассматривая технику работы с пятном, можно увидеть, как важен этот элемент для создания произведения искусства, и как он мастерски используется для передачи художественного замысла. Понять живопись – значит ощутить ее многослойность и глубину, за которыми стоит бесконечная игра цвета, формы, объема и пространства.

**Линия** – четкое очертание краской конкретного предмета на полотне. Любое пятно всегда будет иметь контур четко очерченный либо размытый. Соответственно, линия органично вытекает из сопоставления пятен и часто предстает в силуэтном изображении объекта. Четкие линии очертания того или иного предмета вносят в образ ощущение упорядоченности, подчеркивают структурность композиции; разорванные, хаотичные линии, наоборот, разрушают форму и пространство. Все зависит от замысла автора.

**Линия в картине.** Живопись маслом – это искусство, которое требует не только технического мастерства, но и глубокого понимания организации картинной плоскости. Одним из важнейших элементов организации картинной плоскости является линия. В данном контексте линия представляет собой четкое очертание конкретного предмета на полотне, которое играет важную роль в создании визуального восприятия произведения искусства. В одном случае линия бывает связана с формой и выступает в качестве абриса силуэта, контура пятна, в другом случае линия выступает как самостоятельный пластический элемент в композиции – орнаментальный узор, движение кисти по полотну и т.д.

**Значение линии в живописи.** Линия в живописи не только определяет форму и контур объектов, но и служит важным инструментом для передачи эмоций, настроения и динамики картины. Каждая линия может иметь свое значение и воздействие на зрителя. Например, прямые и четкие линии обычно ассоциируются с порядком и стабильностью, в то время как изогнутые и мягкие линии могут вызывать ощущения плавности, текучести форм.

Линия также может быть использована для создания глубины и перспективы. Художники часто применяют приемы линейной перспективы, где линии сходятся в одной точке на горизонте, что способствует формированию трехмерного пространства на двухмерной поверхности.

Виды использования линий в масляной живописи:

**Контурные линии** – это наиболее очевидный способ использования линии в живописи. Контурные линии обрисовывают форму предмета, выделяя его на фоне. Они могут быть тонкими и деликатными или, напротив, грубыми брутальными. Художник, работая с контуром, может акцентировать внимание на определенных деталях, подчеркивая их значимость.

**«Скульптурные» линии** – линии, создающие объем и текстуру на плоской поверхности холста. Художники используют разные техники, такие как наложение слоев краски, прямое выдавливание краски из тюбика либо процарапывание черенком кисти предварительно обработанной поверхности картины (углубление) для создания различных живописных эффектов. С помощью линий можно передать не только форму, но и материю объектов, что особенно важно в масляной живописи.

**Динамические линии:** Линии могут использоваться для передачи движения и ритма. Такие линии создают динамику в картине и направляют движение взгляда зрителя по картинной плоскости. Например, изгибы линии могут передавать движение воды в реке или ветер, пронесшийся сквозь траву.

**Силовые линии.** Эти линии управляют взглядом зрителя в определенной последовательности и в композиции присутствуют скрытно, воспринимаются зрителем опосредованно. Направления и конфигурации этих линий определяются системой распределения контрастов на картинной плоскости. Эти линии определяют систему взаимоотношений между композиционным центром и его окружением, главным и второстепенным в картине. Силовые линии позволяют выразительнее выявить основную идею произведения, охватить вниманием самое важное, создать нужное впечатление об увиденном.

Силовые линии важны при композиционном построении, поскольку они закладывают основу для целостного восприятия образа и в конечном итоге выполняют важнейшую функцию взаимосвязи различных элементов в произведении.

Любая линия всегда эмоционально окрашена, это более абстрактное понимание линий, которое зависит от интуитивного не всегда осознанного

творческого посыла художника. Такие линии могут создавать определенное настроение и придавать необходимый по замыслу эмоциональный окрас картине. Хаотичные или резкие линии могут вызывать ощущение тревоги, беспокойства, смятения, в то время как плавные и мягкие линии создают атмосферу умиротворения, безмятежности, тишины.

Линия – это мощный инструмент в руках художника, позволяющий передавать идеи, мысли, эмоции и впечатления. В живописи маслом линии играют многогранную роль, от определения формы до создания глубины и динамики. Понимание значения линии и умение тактично использовать линию в композиции может существенно обогатить образный язык художника, сделав его произведение более выразительным и значимым.

### **1.5 Фактура. Мазок**

**Фактура** – это еще один аспект, который помогает зрителю ощутить материал. Художник, используя различные техники нанесения краски, может передать разнообразие фактур. Например, при создании пейзажей или натюрмортов воздух и свет могут быть созданы за счет наложения легких пятен, тогда как более грубые мазки используются для изображения грубой поверхности или земли.

Фактура всегда связана с авторской трактовкой пятна. Масляная живопись позволяет создавать выпуклости и углубления на поверхности холста, что добавляет реалистичности изображению. Так, различные технические приемы, основанные на наложении одного слоя краски на другой, могут эффективно передать текстуру кожи, мягкость ткани, гладкость воды или шероховатость камня и т.д.

Должное впечатление от картины на зрителя помогает оказать **фактура**. Различным способом обработанная поверхность полотна усиливает эмоциональное воздействие. Поверхность может быть гладкой или шероховатой, матовой или глянцевой, плоской или объемной. Нанесенная на холст густая или жидкая краска, разное направление мазков – все это будет по-разному отражать свет и восприниматься зрителем по-разному. Произведения признанных художников передают фактуру зрительно и осязательно, используя разные технические приемы: заливку, открытый выразительный мазок кистью, обработку поверхности картины мастихином или прием втирания цвета в цвет. Перечисленные выше технические приемы используются непосредственно при работе с натуры, иногда поверхность картины предварительно «фактурируется» и лишь затем на нее наносится какое-либо изображение. Использование фактуры расширяет эмоциональный диапазон образа.

**Мазок в живописи** – след кисти с краской, оставленный художником на холсте, бумаге, картоне. Мазок – это живописный жест, непосредственный отпечаток эмоционального состояния автора. Техника мазка зависит от индивидуальной манеры художника, она бывает очень разнообразна.

**Мазок** является для художника важным техническим приемом и позволяет передать множество аспектов. Мазок способствует пластичности в объемной лепке формы, передаче ее материального характера и фактуры, в сочетании с цветом воссоздает колористическое богатство реального мира. **Характер мазка** (гладкий, слитный или пастозный, раздельный и пр.) способствует также созданию повышенной эмоциональной атмосферы произведения, передаче непосредственного чувства и настроения художника, его отношения к изображенному образу. Функция мазка в картине может быть различной: мазок, положенный по форме, может активно строить объемную форму, комбинация мазков может передавать вибрацию воздуха в пейзаже, что полная противоположность. Мазок позволяет усилить значение картинной плоскости и создать в картине различные варианты пространственности.

Перечисленные выше основные средства выразительности в живописи в любой композиции предстают в комплексе, в теснейшей связи между собой и целым. Их различные комбинации определяют специфику манеры того или иного художника, но прежде всего выполняют важнейшую функцию в стилеобразовании. Вместе с тем в авторском творчестве мы встретимся с определенным набором выразительных средств и индивидуальными симпатиями в выборе этих средств. При создании картины используются все вышеперечисленные средства с преобладанием одного доминантного, либо нескольких, на то указывает живописная историческая практика. Все зависит от психосоматического типа художника и его эстетических предпочтений. Одни предпочитают акцентировать внимание на линейном, орнаментальном начале, другие художники предпочитают стихию цвета, активно используют открытый трепетный мазок и т.д. В любую историческую эпоху мы всегда увидим определенные предпочтения в выборе средств художественной выразительности, в выдвижении определенных средств художественной выразительности на первый план. Все вышеперечисленные средства художественной выразительности всегда складываются в определенную систему, причем их комбинаторика весьма вариативна и во многом определяется характером исторической эпохи, в которой выпало жить художнику.

## 2 ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ. АНАЛИЗ ЗАДАНИЙ ПО ПРОГРАММЕ

### 2.1 Натюрморт



Рисунок 1. Студенческая работа.  
«Натюрморт с античной головой»

Издrevле обучение академическому живописному языку начиналось с натюрморта. Все проблемы и закономерности изобразительной грамоты в натюрморте предстают в первичной форме. Спецификой любого натюрморта является его неглубокое пространство.

Разберем подробно учебный натюрморт с античной головой.

Пространство натюрморта разделено на три плана. Композиция натюрморта представляет собой контрастное сопоставление вертикалей и горизонталей. Важное значение имеет распределение светлых пятен (форм) на картинной плоскости, подчиненных диагонали, задающей направление в верхний правый угол. Первый план сформирован группой ярких звучных пятен фруктов. Основные предметы (главные действующие герои натюрморта) вынесены на второй план. Третий план представляет собой темная драпировка, замыкающая пространство композиции. Колористическое решение натюрморта сдержанное, основной упор сделан на тональные контрасты светлого и темного. Объемная форма предметов трактована чуть уплощенно. Объем предметов не доминирует, за исключением первого плана – фрукты не только самое яркое акцентное пятно в натюрморте, но их объемная форма максимально отмоделирована. Технически поверхность холста обработана жидкой краской без использования фактурного мазка. Драпировка на заднем плане воссоздана одной заливкой, сквозь тонкий слой краски просвечивается холст.

В масляной живописи перед тем как приступить к выполнению длительной работы, необходимо сделать с данной постановки небольшой эскиз-этуд, в котором надо определить композицию и уяснить основные цветовые отношения. Этот этап является фундаментом, позволяющим избежать концептуальных и технических ошибок на большом холсте.

Смысл работы цветовыми отношениями заключается в поиске точных взаимосвязей между локальными цветами предметов, освещением и средой. Цвет объекта не существует сам по себе, он постоянно видоизменяется под воздействием рефлексов, силы света и окраски соседних поверхностей. Необходимо подбирать цвета «в сравнении» света к свету, тени к тени, предмета к фону. Следует определить общую колористическую гамму (теплую или холодную) и найти тональный масштаб (от самого светлого до самого темного пятна). Правильно найденные отношения позволяют передать материальность предметов, глубину пространства и воздушную среду, создавая целостный художественный образ, а не просто раскрашенный рисунок.

Работа над этюдом натюрморта масляными красками требует внимательного анализа и тонкого восприятия формы и цвета. В процессе создания этюда художник исследует взаимодействие света и тени, что позволяет создать объем и глубину предметов, даже в рамках ограниченного пространства. Основное внимание уделяется передаче текстуры различных материалов – от гладкости фруктов до мягкости драпировки. Важно также учитывать, как освещение влияет на восприятие цвета. Каждый мазок должен быть тщательно продуман, чтобы достичь гармонии и выразительности. Таким образом, этюд становится не только упражнением в технике, но и способом погружения в мир натюрморта, позволяющим художнику лучше понять его внутреннюю структуру и атмосферу.



Рисунок 2. Студенческая работа. «Учебный натюрморт с палитрой»

В основе композиционного замысла этого натюрморта лежит пластическая игра силуэтных форм, которые сопоставляются как по размеру, так и по форме; как и по тону – светлое на темном, темное на светлом. Пространство картинной плоскости организовано ритмическим сопоставлением больших пятен, противопоставленных малым. Обостренные контрасты придают всей работе экспрессию и выразительность, что подчеркнуто цветовым решением. Контрастным сопоставлением ярких теплых пятен и холодных темных. Основная задача, решенная автором в этом натюрморте, состояла в гармонизации различных видов контраста (цветового, тонального, фактурного, ритмического, больших и малых форм).



Рисунок 3. И.Е. Славинский «Натюрморт»

Натюрморт решен в ярко выраженной академической манере: точный рисунок, скрупулезная детализация, ничуть не мешающая большой форме. Жанровые рамки натюрморта расширены. Важное значение имеет пейзаж за окном, как и само окно. Свето-теневая моделировка выявляет объемные формы предметов и моделирует пространство интерьера. Технические приемы, используемые автором в этой композиции достаточно широки: Световые части непрозрачных предметов прописаны пастозно, фактурно. Стекло, фарфор – легкими лессировками, что обогащает образно-пластическое решение картины. Композиция объемных форм тактично, с большим вкусом и вместе с тем выразительно сопоставлена с линейным началом. Замысловатый узор на ткани, шкатулке, обрамлении песочных часов, стеклянной решетки в окне вносят в образ, изощренный линейный мелодизм.

В целом, натюрморт выполнен с виртуозным мастерством.



Рисунок 4. А.А. Шустов «Яблоки мытые»

Отличительной чертой этого натюрморта является повышенный декоративизм цвета. Простейший мотив – яблоки на столе, решен неординарно. Точка зрения автора на предметный ряд – вид сверху. За внешней простотой компоновки скрыта очень сложная организация картинного поля, как цветом, так и пластикой объемных форм и плоскостей, их ритмичным распределением на картинной плоскости, сложным цветовым решением построенном на сопоставлении нюанса и контраста. Материальная составляющая предметного плана предстает для автора основой для его пластических импровизаций. Натурное начало под действием кисти автора переформатируется и превращается в очень сложно организованное пластическое зрелище. Свето-теневая моделировка объема (яблоки, складки) контрастно сопоставлена с плоскостью стола. Трактовка формы посредством больших и малых плоскостей одновременно лепит ее и создает затейливый, изощренный орнаментальный узор. В целом цветовое решение построено на сочетании холодных цветов, взятом в системе родственно-контрастных.



Рисунок 5. А. Скоробогатова «Острый натюрморт»

Особенностью этой композиции является сопоставление контрастно напряженных зон картинной плоскости и пауз, участков холста, не заполненных формой. Это сопоставление носит характер игры, автор играет контрастами: темное на светлом; светлое на темном; четко очерченная искусственно созданная геометрическая форма и природная, лишенная строгого геометризма; гладко прописанная поверхность холста и фактурно обработанная. На смысловой образ работают все составляющие изобразительные средства: фактура, линия, объемная форма, колорит. Вкусовые (кулинарные) особенности перца ассоциативно подчеркнуты ярко красным цветом. Следует отметить мастерство, с которым написаны стручки острого перца.

## 2.2 Этюд головы с плечевым поясом



Рисунок 6. Студенческая работа. «Этюд головы»

Главная задача в этом задании выявить характер модели, «вылепить» кистью большую форму и найти целостное колористическое решение. Модель взята в  $\frac{3}{4}$  повороте чуть против света. Общая цветовая гамма этого этюда смещена в зеленовато-голубоватую часть цветового круга. В соответствии с общим колористическим решением свето-теневая моделировка лица также смещена в холодную сторону. Вместе с тем теплый тон головы создает выразительный акцент по отношению к фону и голубой рубашке. Теневая часть лица гармонично связана с холодным фоном по цвету и тону. Детали пластики лица: надбровные дуги, передняя плоскость носа, верхние веки и т.д. проработаны с должной тщательностью, а рубашка и плечевой пояс решены общо, этюдно, т.к. не это главное, главное – лицо. Следует отметить, что дальний абрис лица, который находится в свету, чуть размыт, как выражаются художники – списан с фоном. Этот прием позволяет выявить пространственные параметры большой формы головы.



Рисунок 7. Студенческая работа. «Этюд головы»

В этом этюде модель взята в более сложном движении, с оттенком динамики. Фон написан в один проход очень жидкой краской, подтеки и затеки которой создают своеобразный декоративный эффект. Цвет фона серо-холодный, сдержанный с небольшим всплеском желтой охры. Колориту фона соответствует цвет волос и одежды, различия лишь в тоне. Если в первом случае цвет лица и общее колористическое решение были основаны на нюансе, то в этой студенческой работе автор намерено контрастно сопоставляет общий теплый тон лица, шеи и холодные фона. Красноватые, оранжеватые, охристые, зеленовато-коричневые валеры удачно создают живописную гармонию при моделировке объемной формы лица.

Автор варьирует различные приемы обработки поверхности холста кистью. Объемные формы лепятся густой краской с использованием кое где открытого пастозного мазка. Одежда и волосы, как и в первом случае решены этюдно, обще, без излишней детализации. Из всех выразительных средств, на первое место здесь выступают цветовые отношения, комбинация пятен и силуэт.



Рисунок 8. Студенческая работа. «Этюд головы»

Автором выбрана точка зрения «по свету», одна из самых выгодных при работе с моделью. В этом этюде важнейшей составляющей является пластика цветовых пятен и колорит. Теплый тон лица эффектно выделяется на холодном фоне. Не менее важен и экспрессивный открытый мазок, которым проработан фон, белая блузка, волосы, а также лицо. Мазок всегда связан с формой, мазок активно лепит форму и весьма различен по своей пластике. То это точечный мазок, то широкий, длинный как штрих, в отдельных местах мазок переходит в пятно. Следует отметить неуклонное следование системе «теплый свет – холодная тень», что в комплексе с точным рисунком создает живой, выразительный образ портретируемой.



Рисунок 9. Студенческая работа. «Этюд головы анфас»

Этюд выполнен в анфас. Подобная точка зрения весьма сложна для передачи большой объемной формы головы. Автором эта проблема решается за счет резкого, контрастного освещения: половина головы в свету, половина в тени, что подчеркнуто свето-теневой моделировкой. При работе над объемной формой головы внимание уделено конструктивным взаимосвязям фронтально развернутых и сагиттальных (уходящих в глубину пространства) плоскостей. Форма вылеплена ярко выраженным пастозным мазком.



Рисунок 10. Студенческая работа.  
«Профильное изображение головы»

При такой точке зрения важнейшей задачей является передача объемной формы головы, мы должны чувствовать и понимать то, что находится за абрисом, контуром формы. Средняя плоскость лба не выявлена, передняя плоскость носа отмоделирована вяло и т.д. Проблема сагиттальных плоскостей, уводящих взгляд зрителя в глубину решена поверхностно. По сути, перед нами образец медальерного искусства, т.к. объемная форма головы трактована уплощенно и выступает по отношению к плоскости фона как незначительный рельеф (иногда в скульптуре такой подход именуют «живописный рельеф»). Цветовое решение традиционно – теплое пятно головы на холодном фоне, причем сама цветовая палитра лица смещена в холодную сторону, ибо необходимо связать цветовой тон лица и фон. Деликатное, внимательное, отношение к обработке деталей головы контрастирует с этюдным решением фона и белой рубашки.

Для передачи объемной формы головы во всей ее полноте и выразительности художники очень редко не используют точку зрения «чистый профиль». Всегда выбирают такую точку зрения, которая позволяет отмоделировать и хотя бы показать намеком ракурсные формы дальней половины лица. Каждый профессиональный художник понимает, что он изображает не только то что видит, но и то что скрыто за контуром объемной формы.



Рисунок 11. Студенческая работа.  
«Профильное изображение головы»

Перед нами так называемый «чистый профиль». Для того чтобы выявить большую форму головы при профильном изображении необходимо показать или дать намеком те формы лица, которые находятся за средней вертикальной линией симметрии: здесь мы видим переднюю плоскость лба, часть надбровной дуги, часть верхнего века, фильтр, переднюю часть нижней губы и т.д.

Все решено скупыми живописными средствами. Живописная выразительность картины достигнута за счет повышенной декоративности живописного пятна, прежде всего красного цвета, а также теплого охристого пятна лица с введением зеленоватых оттенков.

Отметим трактовку волос, тесно связанную с большой формой головы, т.е. под волосами хорошо прочувствована форма мозгового черепа. Такое решение профильного изображения модели наиболее предпочтительно.

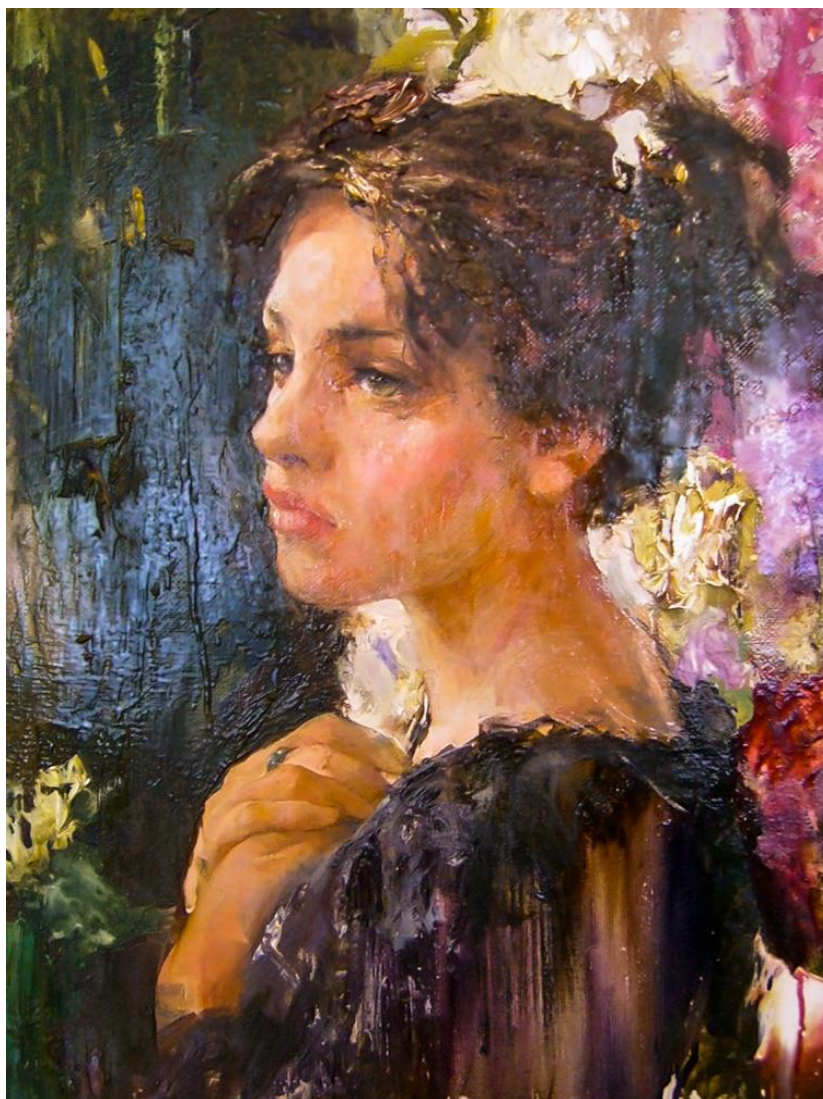


Рисунок 12. Н. Блохин «В зарослях сирени» (фрагмент картины)

Следует обратить внимание на мастерское владение рисунком и живописью. Точка зрения на модель «со спины» в сопоставлении с поворотом головы вносит в пластический образ динамику, выразительность, свежесть восприятия. Живописная проработка пятен на поверхности холста представляет собой гармоничное сопоставление различных приемов: пастозный рельефный мазок широкой кистью, размывка красочного пятна растворителем, когда краска начинает течь и ее течение визуальное осязаемо, обработка мастихином предварительно прописанных фрагментов, что создает дополнительный живописный рельеф, и в контраст очень деликатное гладкое письмо лица. Используемый автором широчайший диапазон приемов в сочетании с высочайшим мастерством придает всей работе оригинальность и неповторимость. Из всех выразительных средств живописи в этой работе доминирующее положение занимает цвет, все остальные средства выразительности подчинены ему и в целом все работает на колорит.

### 2.3 Полуфигура с руками



Рисунок 13. Студенческая работа. «Портрет с руками»

Следует обратить внимание на компоновку. Фигура вписана в формат по приему «в распор». По своему характеру фигура крупная, полного телосложения. При такой компоновке фигуре в формате чуть тесно, что и выявляет ее характер телосложения, т.е. фигура воспринимается большой. Живописная манера экспрессивна. Объемные формы и пространство лепятся энергичным стремительным мазком. Отдельные фрагменты изображения отработаны в один проход без последующих исправлений. Так написаны руки и верхняя часть торса, а лицо проработано со всей тщательностью, на которую был способен студент. Отметим трактовку черного платья и белой накидки: цвет платья взят через использование сложных темных холодных цветов (ультрамарин, индиго) с красно-фиолетовыми рефлексамии от фона. Белая блестящая шаль также написана в очень сложной цветовой гамме. Главное – черное платье написано без черной краски, точно также и белое написано без открытого белого цвета.



Рисунок 14. Студенческая работа. «Портрет с руками»

Главное достоинство данной работы в качестве колорита. Живописная ткань насыщена различными оттенками главных ведущих пятен – это зеленого и красного, причем красный и зеленый смещены в холодную сторону, и вместе с тем их сопоставление на картинной плоскости создает мощный живописный аккорд. Перед нами яркий образец многослойного живописного письма, когда на просохшей слой краски накладывается следующий, сквозь который местами просвечивает предыдущий. И так картина прописывается несколько раз. Насыщение главных цветовых пятен имеет большой диапазон: зеленая одежда написана голубым, фиолетовым, серыми и т.д., то же самое можно сказать и о юбке, и остальных частях фигуры. Академическая строгость рисунка автором принесена в жертву живописности, что при таком подходе вполне оправданно.



Рисунок 15. Студенческая работа. «Портрет с руками»

Фигура взята автором в сложном движении. Бедро и таз развернуты в одну сторону, а торс в другую. Хорошо взят общий глубокий тон, но его нельзя назвать темным. Световые части фигуры написаны плотным цветовым тоном. В контраст общему тону взяты руки и лицо – самые светлые пятна на картине. При работе над портретом руки и лицо всегда главенствуют, ибо ничто так не раскрывает характер человека как его лицо и руки. Следует обратить внимание на плановость цветовых пятен: бедро на переднем плане, рука на переднем плане и плечо написаны более светло и контрастно по отношению к дальним частям фигуры, что активно формирует глубину пространства в изображении. Удачно решена проблема передачи материальности одежды и человеческого тела, а также драпировок на заднем плане. Специфична работа с красочной материей, когда один цвет сплавляется с другим, создавая мягкие переливы цвета и тона.



Рисунок 16. Студенческая работа. «Портрет с руками»

Еще один пример работы с белым цветом. И здесь белое пишется всегда подкрашенными белилами с учетом тепло-холодности и распределения светотени на фигуре и пространстве. Контраст лица и меха шапки создают главный живописный акцент. Теплый цвет взят деликатно, а не кричаще с учетом общего цвета и тона картины (по Н. Волкову с учетом общего рефлекса среды). Следует отметить убедительно найденные отношения светлого тона свитера и темного узора на нем. Автор учел влияние одновременного контраста во взаимоотношениях цвета и тона: темное рядом со светлым будет восприниматься человеческим глазом темнее чем есть на самом деле, а светлое – светлее.



Рисунок 17. Студенческая работа. «Портрет с руками»

Изображение решено в сдержанном по цвету колорите, а контраст светлого и темного придает образу строгость и сосредоточенность.

Своеобразие этой работы заключено в мягкой, гладкой нюансной проработке форм лица и рук в отличие от более этюдной проработки одежды и окружения. Перед нами так называемая тональная живопись, то есть при постановке пластических задач на первое место поставлена гармония тона. Существует известная с XIX века сентенция – «верно взятое по тону пятно будет верным и по цвету». Тон всегда неотделим от цвета, тон и цвет «существуют слитно, но не слиянно».



Рисунок 18. Н.Д. Блохин «Женский портрет»

Отличительной особенностью этой работы является техника исполнения. Не всегда в картине необходимо все делать до мельчайших деталей. Необходимо различать понятия «сделанность» и «законченность». Технический прием «Алла-прима», используемый автором, сочетает в себе гладкое письмо при моделировке лица и рук, линейный предварительный рисунок чуть затертый полусухой кистью и плотный пастозный мазок в сочетании с тонкой заливкой холста сквозь которую просвечивает грунт. Отдельные участки поверхности холста оставлены нетронутыми. Создается впечатление что эта картина написана мгновенно и без особых усилий. Намеренная «не сделанность» отдельных участков фигуры органично вплетена в общую композицию и ничуть не противоречит целостному образно-пластическому воплощению замысла.



Рисунок 19. Студенческая работа. «Портрет с руками»

Обращает на себя внимание мера обобщения формы и пространства, намеренная обостренность тонального контраста. Следует отметить точно найденное стилистическое решение. Перед нами вариант своеобразного декоративизма применяемый в монументальной живописи. Строгий обобщенный рисунок, лаконичность цветового решения, плоскостная трактовка световоздушной среды – все подчинено задаче поиска выразительной ритмизации картинной плоскости. Голова – как объемная форма отмоделирована максимально выразительно, и представляет между собой главный декоративный акцент в композиции в комплексе с красным шарфом. По мере удаления от композиционного центра система контрастов убывает.

## 2.4 Фигура в полный рост



Рисунок 20. Студенческая работа. «Сидящая фигура»

Пример станковой работы по постановке пластических задач и их решению. Целостность цветового и тонального решения, сдержанность колористического отличает эту постановку. Главная пластическая проблема состояла в написании белого цвета, его трактовке. Белый цвет в окружающей среде ведет себя как зеркало, легко принимает рефлексy от окружающей среды. Соответственно белое написано на рефлексах с учетом освещения, распределения теплых и холодных цветов в свету и теневых частях фигуры. Автор использовал близко-родственные оттенки голубоватого, фиолетоватого, охристого, зеленоватого цветов при трактовке белого платья. Фон написан в несколько этапов наложения цвета на цвет, в отдельных участках полусухой кистью, в отдельных – жидкой заливкой, что придает многогранность и богатство цветовому решению. Фиолетовый цвет подиума является дополнительным цветом к изумрудно-зеленому фону. Из всех выразительных средств в живописи доминантным является колорит и тон.



Рисунок 21. Студенческая работа. «Стойщая фигура»

Пример грамотной постановки декоративных задач в живописи и их решения. На первом месте стоит линия и орнаментальное начало, их комбинация в комплексе с большим лапидарным пятном составляют суть стилистического решения. Орнаментальное начало следует понимать широко, как уплощенную трактовку формы, превращающую ее в узор, причем этот узор может быть лишен раппорта. Объемная форма фигуры, как и ее движение (упор на одну ногу) переданы скупыми средствами, скорее обозначены автором. Максимальной весомости объемная форма достигает в трактовке головы и кисти левой руки, что сразу привлекает взгляд зрителя к фигуре. Кроме объемной формы фигура концентрирует на себе внимание следующим комплексом выразительных средств: четким, самым ярким по цвету силуэтом на светлом, не перегруженном деталями, спокойном фоне; контрастом вертикальных и горизонтальных линий, выражающих движение фигуры и ее конструкцию и наполняющих силуэт продуманной орнаментацией. Остальное пространство картинной плоскости представляет собой дальнейшие вариации развития главной пластической темы, заявленной в фигуре – комбинаторику силуэтной формы и линейной пластики.



Рисунок 22. Студенческая работа. «Фигура в полный рост»

Еще один вариант декоративной живописи, в основе которой лежит комбинация плоских пятен, начиная с силуэта фигуры и заканчивая силуэтными формами натюрмортов. Даже трактовка лица, кистей рук, предметного ряда в натюрмортах и складок подчинена общему стилизованному плоскостному решению. Игра с плоскостями большими и малыми по размеру и конфигурации, игра с тональными контрастами – темное на светлом, светлое на темном, сопоставление яркого хроматического пятна с глухим ахроматическим лежит в основе ритмической организации картинной плоскости. Острота живописного решения заключена в сочетании различных яркостей и светлот цветовых пятен и их гармонизации.

## 2.5 Обнаженная натура

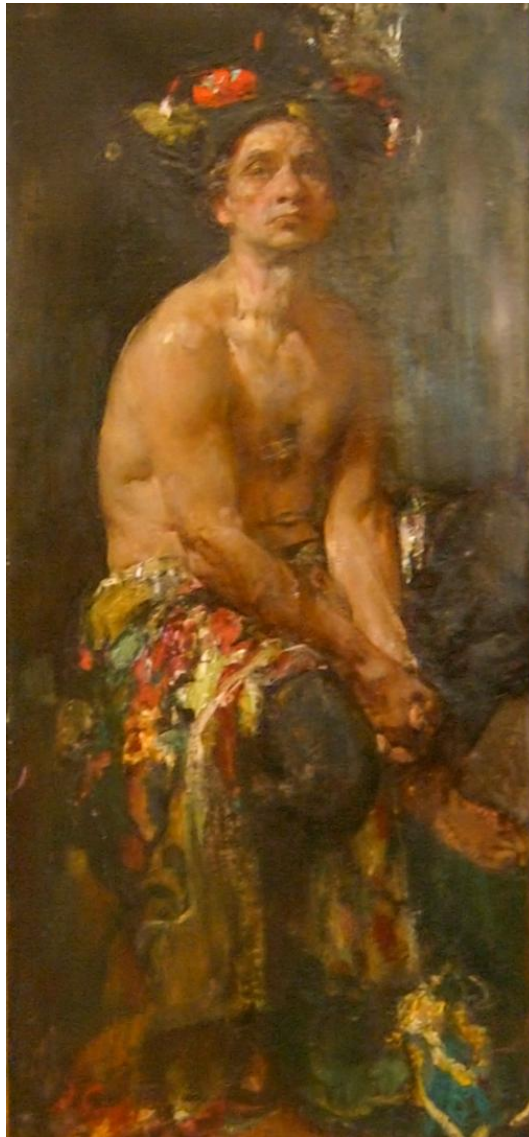


Рисунок 23. Н. Блохин «Старый Арлекин». Обнаженный торс

При свето-теневой моделировке формы во взаимодействии с окружающим пространством каждый студент должен чрезвычайно внимательно проследить тональные и цветовые различия между освещенной частью фигуры и теневой, причем в теснейшей связи с фоном, окружающим фигуру пространством. Начнем со света. Освещенная часть фигуры светлее фона. По мере того как наш глаз перемещается в теневую часть фигуры мы увидим, что отдельные части то списаны с фоном, то темнее фона и вместе с тем в теневой части мы всегда найдем рефлекс, который будет светлее фона. Очень часто невнимательный студент с неразвитым чувством цельности видения берет рефлекс в тени светлее света. Это грубая ошибка. Рефлекс всегда располагается в теневой части объекта между собственной и падающей тенью. Рефлекс никогда не бывает светлее света. Уникальность живописной манеры автора вкратце очерчена ранее.



Рисунок 24. Студенческая работа. «Сидящая обнаженная модель»

При работе с обнаженной натурой особое внимание следует уделять цветовым и тональным отношениям фигуры и окружающего пространства. Живопись фигуры всегда отличается сложностью, деликатностью трактовки цвета и тона, требует очень внимательной нюансировки отношений. Предметный фон в большинстве случаев трактуется чуть иначе: по цвету, по манере обработки поверхности холста и так далее. Главная проблема, которую должен решить художник показать разницу между живым и неживым, т.е. обосновать пластически различия между одухотворенной материей и «костной». Теплый охристо-розоватый тон фигуры противопоставлен серо-голубому фону. Теневая часть спины взята холодным тоном по отношению к среднему тону и световой части фигуры, но по отношению к фону и падающей тени это очень теплый цвет. На представленном фрагменте мы можем увидеть очень тонкую и сложную нюансировку световой части, полутени и теневой. Голубоватые, фиолетовые, охристые, зеленноватые оттенки сплетены в единую цветовую ткань.



Рисунок 25. Студенческая работа «Обнаженная модель. Лежащая женская фигура»

Колорит – главное средство выразительности в этой работе. Основой цветового замысла является подчеркнутое сопоставление двух противоположных цветов желтого к синему и представляет собой теоретический «отсыл» в область цветоведения. Главная проблема находится в области реализации замысла, его авторской трактовке: что это за желтый, как он взят, как трактован, как вплетен в общую целостную колористическую систему картины; тоже самое мы можем сказать и о синем цвете, который смещен автором в голубую часть спектра. Желтый цвет студентом взят сдержанно, через охру в самых светлых частях фигуры и в дальнейшем претерпевает очень сложные изменения: приобретает коричневатые, красноватые, зеленоватые оттенки постепенно набирая тон (световые части фигуры взяты без разбела). Важно отметить, что в световые части фигуры, решенные в теплых тонах, введены и холодные оттенки, что только усиливает звучание теплого цвета. Теневые части выполняют функцию связи фигуры с фоном, который трактован весьма абстрактно. Следует отметить, как в отдельных частях фигуры чисто и звонко звучит цвет холодной тени, что указывает на живописное дарование автора. Фон решен более приглушенно по отношению к собственной тени фигуры, цветовые контрасты на фоне взяты более сдержанно. Технические приемы обработки живописной поверхности холста: широкий пастозный мазок, заливка, введение фактуры являются дополнительными средствами выразительности, которые применил автор. Необходимо отметить трактовку деталей, не все в композиции требует одинаковой сделанности. Кисть руки на переднем плане отработана достаточно тщательно в своей детализации, а стопы, особенно та что на дальнем плане, решены обобщенно.



Рисунок 26. Студенческая работа «Стоящая модель»

Работа решена в теплой гамме. Стоящая фигура намеренно выделена падающим сверху светом и ее тональное звучание в сопоставлении с активным цветом красной накидки является главной доминантой работы. По мере распределения света по фигуре он вызывает изменения цвета и тона от теплого к холодному, и от светлого к темному. Это движение цвета и тона прослежено автором чрезвычайно точно, внимательно, скрупулезно. Следует обратить внимание как автором решена проблема сопоставления рядом лежащих пятен и возникновения «симультанного контраста». Это понятие обозначает явление, при котором наш глаз при восприятии какого-либо цвета тотчас же требует появления его дополнительного цвета, и если такового нет, то симультанно, то есть одновременно порождает его сам. Симультанно порожденные цвета возникают лишь как ощущение и объективно не существуют. Цвет голени в красном окружении воспринимается нами с зеленым оттенком. В реальности голень написана сложным серо-охристым тоном, точно найденным прежде всего по своему тону (светлотеменности). Если бы автор попытался на палитре составить тот цвет, который видел его глаз и этим цветом написать голень, то у нас создалось бы ощущение что голень «выкрашена зеленкой».

Система тепло-холодности выдерживается со всей строгостью. Теплый свет – холодная тень как на фоне, так и на фигуре.

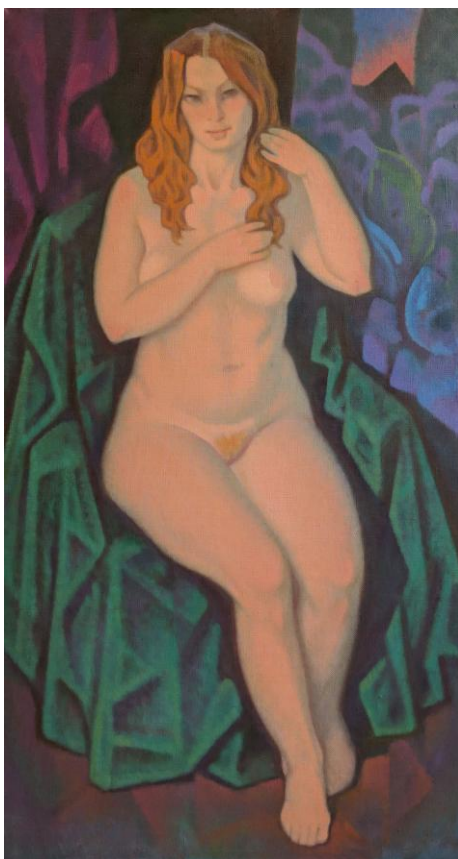


Рисунок 27. А. Алексеев «Обнаженная модель»

Следует отметить изощренность цветового замысла, в основе которого лежит значительная мера обобщения. Первое впечатление от этой работы – живопись фигуры решена в два цвета, теплый розовато-оранжевый свет и холодная зеленовато-фиолетоватая тень. Подобная задача – передать богатство пластики человеческой фигуры в два цвета, как и в два тона чрезвычайно сложна и требует для своей реализации хорошей выучки, большого опыта творческой работы и очень специфического дарования. Для создания живописного зрелища художник вместо тонального контраста использует цветовой контраст дополнительных цветов, причем последний абсолютизирует. Этот прием целиком и полностью относится к живописной трактовке фигуры. Тональный контраст используется в окружении фигуры – фон, пейзаж за окном, что подчеркивает поэтичность женского образа. Эти два цвета, если посмотреть на них вблизи, взяты чрезвычайно сложным сплавлением различных оттенков внутри теплого света и соответственно внутри холодной тени. Эти оттенки едва различимы для глаза и при удалении сливаются в единый сложный цвет. Отметим выразительное, стилистически безупречное, сопоставление светлого силуэта фигуры и темного, орнаментально разработанного, фона. Здесь представлен современный вариант живописного декоративизма. Для того чтобы создать современную по стилю и живописному звучанию картину не обязательно выходить за рамки академической доктрины, тем более ее разрушать.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Живопись воссоздает всё визуальное богатство и многообразие мира. По широте охвата жизни она занимает одно из ведущих мест в иерархии искусств. На холсте, на бумаге, на стене дома или дворца средствами живописи воссоздается реальный мир с пространственной глубиной, объемом, цветом, светом, воздухом. **Цвет – главное средство выразительности в живописи, но не единственное.** Однако в создании колористического богатства картины свои роли играют цвет, пятно и линия, фактура и мазок, светотень и объемная форма. Живопись характеризуется богатством жанров. Их возникновение обуславливается интересами художников разных эпох, исторических и географических регионов ко всем сторонам жизни.

Проблема выразительности, остроты образа, всегда была и остается актуальной для живописца, дизайнера, ткача и архитектора – для всех, кто так или иначе обращается к визуальным искусствам в своей профессиональной деятельности. Основы понимания средств выразительности как комплекса должны закладываться на школьной и студенческой скамье, так же как и основы владения рисунком и живописью. Именно живопись способна эмоционально воздействовать на зрителей локальными цветовыми пятнами, без излишних уточнений и конкретизации деталей, а может стать и занимательным рассказчиком об окружающей нас жизни. Искусство живописи способно решать множество задач. Например, выделить главный пластический элемент и связать его со всеми остальными воедино; уравновесить структуру или, наоборот, разрушить равновесие; разделить пространство на зоны или участки; указать направление движения; выявить собственный ритм структуры и многое другое. Картина может выступать в роли носителя информации, причем такой информации, которая воспринимается мгновенно, без всяких усилий и на большом расстоянии. Все это невозможно без исследования теоретических основ пластической грамоты и практической работы по их усвоению.

Следует подчеркнуть еще раз, что все перечисленные ранее выразительные средства живописи предстают в картине в сложной органической взаимосвязи между собой и целым.

Изучение технических приемов масляной живописи сегодня является важнейшим средством воздействия на личностное развитие подрастающего поколения, а также средством эстетического развития, обучения изобразительному искусству.

Ведущим методом учебной и творческой работы будущих бакалавров художественно-педагогических университетов является рисование и письмо с натуры. Окружающая действительность служит нескон-

чаемым источником вдохновения как для художника-профессионала, так и для начинающего живописца. Работа с натуры формирует реалистическое мировоззрение. Познание будущими бакалаврами объективных законов природы и жизни помогает им накапливать компетенции, специальные знания и навыки для дальнейшей творческой деятельности и проявления индивидуальности. Важно, чтобы в процессе обучения живописи студенты учились видеть окружающую жизнь глубоко и всесторонне, открывать в ней источник вдохновения.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баррас Д. Свет в акварели. Поурочные разработки по изобразительному искусству. – М.: Издательство Кристина, 2011.
2. Белая А. Цвет в природе, бизнесе, моде, живописи, воспитании и психотерапии. – М.: ИП Стрельбицкий, 2012.
3. Бесчастнов Н.П. Графика пейзажа: книга для учителя. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2012.
4. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 2008. – 263 с.
5. Голубева О.Л. Основы композиции / О.Л. Голубева. – М.: Изд. Дом «Искусство», 2014. – 120 с.
6. Горяева Н. А. Первые шаги в мире искусства: книга для учителя. – М. Просвещение, 2011.
7. Исаев А.А. Основы творческого подхода в живописи: учеб. пособие / А.А. Исаев, Д.Н. Деменев, С.В. Рябинова, О.П. Савельева. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – 224 с.
8. Калякина В.И. Методика организации уроков коллективного творчества: планы и сценарии уроков изобразительного искусства. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2014.
9. Ломоносова М.Т. Графика и живопись: учебное пособие. – М.: Просвещение, 2012.
10. Лыкова Е.С. Изучение ахроматических цветов на уроках изобразительного искусства // Начальная школа. – 2016. – № 1. – С. 37–43.
11. Морозова О. Шедевры европейских художников: учебное пособие. – Олма Медиа Групп, 2013.
12. Робинсон М. Прерафаэлиты. Жизнь и творчество в картинах. Поурочные разработки по изобразительному искусству – М.: Издательство Эксмо, 2014.
13. Эдвардс Б. Ты – Художник. Поурочные разработки по изобразительному искусству. – М.: Издательство Попурри, 2010.

Учебное издание

**САРАКОВСКАЯ** Наталья Валентиновна

**ОСИПОВ** Вадим Иванович

## **ЖИВОПИСЬ И ЕЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА**

Методические рекомендации

Технический редактор

*Г.В. Разбоева*

Компьютерный дизайн

*А.В. Васехо*

Подписано в печать 2026. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 2,15. Уч.-изд. л. 3,39. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение — учреждение образования  
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,  
изготовителя, распространителя печатных изданий  
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования  
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».  
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.