

**Голынский В.Б.
ПОРТРЕТ**

УДК 7.0415

К проблеме крымского портрета.

Количество и периодичность художественных выставок в Крыму невольно вызывают желание проследить тенденции развития крымского искусства и сделать некоторые выводы. Нельзя не отметить, как из крымских экспозиций уходят портрет и сюжетная картина, уступая место пейзажу и натюрморту. Ни в коей мере не умаляя значения этих жанров, хочется напомнить о выставках прошлых десятилетий, когда смысловую канву и качество экспозиции определяли именно портрет и сюжетная картина. Дающие пищу глазу, разуму, чувству, они и их создатели олицетворяли время, эпохи, поколение.

«Прогресс живописи... заключается в том, чтобы доработаться до портрета» - эти слова Гегеля подтверждают роль и значение этого жанра в искусстве. Самые знаменательные эпохи в истории общества были связаны с воплощением образа человека в искусстве. С портретов Тициана, Рембрандта, Веласкеса, Энгра на нас смотрят люди ушедших эпох, «рассказывая» о времени, о себе. Изображая человека, передавая его внутренний мир и, конечно, внешнее сходство, художник использовал те художественные приёмы и методы, которые были характерны для его времени. Они были тесно связаны с концепцией понимания личности на том или ином историческом отрезке развития общества. Эти же критерии являются основополагающими и для нынешних мастеров. Современность предъявляет художнику гораздо более определённые требования. Задачи внешнего информационного плана, которые в виду отсутствия технических возможностей, решались в первую очередь в портретах прошлого, сегодня являются в большей степени прерогативой фотографа (хотя и в фотографии, выделившейся в самостоятельный вид искусства, создаются подлинные портретные шедевры). Живописец ищет иных пластических возможностей. Портретист передаёт не только индивидуальное и типическое, но и социально значимое в изображаемой им личности. Добиваясь индивидуального сходства, он решает одну из основных задач портрета. Но не всякое похожее изображение модели несёт в себе образ, представляет эстетическую ценность. Изображая своего героя, художник видит не только конкретного человека, но и тот временной и социальный срез, который активно формируется личностью портретируемого. Поэтому очевидно, что наше время ожидает от художника не просто подобия правды, а эстетического суждения о человеке, отточенной культуры владения специфическими формами портретного искусства.

О значении искусства портрета написано много, и теоретиками искусства, и художниками. Его значение в современной художественной жизни, важность и весомость в выставках всех уровней несомненна. Крымская живопись не является исключением, портрет занимал в ней наряду с традиционно сильными жанрами, пейзажем и натюрмортом, главенствующее место. Легко заметить характерную направленность исканий и достижений крымских художников в этой области, отличавших их от мастеров других регионов нашей страны. Это - освоение пленэрных традиций, вплетающихся в ткань крымского портрета светлой насыщенной нитью живописных поисков и находок, внимательное и бережное отношение к образу портретируемого, неординарность композиционных решений. Пласт крымского портретного искусства формировался мастерами разных поколений. Отсюда многогранность его стилистических, психологических и концептуальных построений. Тенденции, доминирующие в искусстве, начиная с 50-х годов XX века до нашего времени, вносили определённые нюансы в решение профессиональных задач портретной живописи. Изменения, происходившие в обществе, выдвигали новые концепции и проблемы, требующие от художников, в том числе и от художников, работающих в жанре портрета, новых подходов и взглядов на, казалось бы, незыблемые, устоявшиеся принципы создания художественной картины.

Говоря о крымском портрете нужно обратиться к тому периоду крымского искусства, который относится к 50-м годам прошлого века, когда в художественную жизнь полуострова уверенно вошла плеяда художников, закончивших самые престижные художественные ВУЗы нашей страны. Прекрасно подготовленные профессионально, обладающие высокой художественной культурой, они стали духовным фундаментом в художественной жизни Крыма, который на многие годы определил уровень и «лицо» крымского изобразительного искусства. Имена В.Д.Бернадского, Н. Ф. Бортникова, В. А. Апановича были известны далеко за пределами Крыма. Их произведения демонстрировались на самых престижных художественных выставках, закупались музеями, печатались в альбомах, посвященных советскому искусству. Не будем сейчас обсуждать, и высчитывать все плюсы и минусы той ситуации, которая сложилась в искусстве 50-60-х. Это уже история, которой посвящено много статей, передач, дискуссий. Но то, что жанр портрета находился в то время на подъёме, - несомненно. Государственные заказы, востребованность в выставочной деятельности, внимание критики и зрителей создавали благодатную почву для развития этого жанра. Конечно, официальная доктрина, внимание к человеку труда, прославление достижений социалистического общества вносили определённую интонацию в творчество художников, но созданные выдающимися мастерами, произведения этого периода составляют сегодня сокровищницу крымского искусства. Портреты тружеников Крыма, общественных и культурных деятелей, созданные В.Д.Бернадским, Н.Ф. Бортниковым экспонировались на выставках разного уровня. Написанные с использованием пленэрных принципов живописи, в которых прослеживается благотворное влияние классических традиций, они находили живой отклик у профессионалов и зрителей.

В 70-х годах в крымское искусство вошло новое поколение художников, работающих в области портрета. Пленэрные черты, так характерные для предыдущего периода, сменились на стиливое разнообразие, основанное на принципах построения живописной формы. Имена Л.В.Балкинда, И.Н.Шевченко, В.Н.Волкова, Е.Л.Сизиковой определяли лицо крымского портрета этих лет. Их творчество

декоративностью живописи, сочетанием классических традиций с современным опытом живописи. Взгляд на портретируемого был лишён той официальной патетики и заданности, черты которых просматривались во многих произведениях мастеров старшего поколения. Стилистическое разнообразие, широкий диапазон творческих исканий, личность самого творца, присутствие которого более отчётливо прочитывается в контексте созданного произведения - вот наиболее характерные черты крымского портрета 70-80-х гг. В это время портрет по-прежнему занимает ведущее положение в экспозициях художественных выставок, он в фокусе внимания художественной критики. Интерес к современному человеку труда - одна из ведущих тем крымского, да и не только крымского, искусства этого периода. В конце 80-х - начале 90-х годов в крымское искусство входит молодое поколение живописцев, работающих в жанре портрета. Это Т.Т.Дыманова-Гольинская, В.Г.Шевчук, Н.А.Перова и др. Художники начинали творить в новых условиях общественной жизни, налицо были изменения, вызванные перестроечными процессами. Стало более активным общение с мастерами западной культуры, что давало возможность оживлённого обмена мнениями, концепциями, творческими достижениями. Ряд выставок в Москве, Киеве и других крупных городах буквально взорвали художественную жизнь страны. Новые имена, желание откликаться на жгучие проблемы современности, подчёркнутая непохожесть на своих предшественников, атмосфера подъема и воодушевления царили в это время в художественной среде. Широчайший спектр творческих поисков; использование опыта мастеров эпохи Возрождения и творческих освоений мастеров 20-30-х гг. XX в., осмысление творческих принципов Пикассо, Ван-Гога, Модильяни и прямого цитирования великого наследия древнерусского искусства - это далеко неполный перечень творческих интересов и устремлений молодых художников данного периода. В обществе создавалась атмосфера яркой и напряжённой творческой жизни. Портрет был одним из самых востребованных жанров, дающим возможность рассказать о людях нового времени.

Перелистывая страницы портретной живописи 50-90-х годов прошлого столетия, взглядываясь в образы людей, творивших эпоху, невольно задаёшься вопросом: «А где же портреты наших современников? Где новая плеяда художников-портретистов?». Будучи преподавателем высшей художественной школы, автор статьи с определённой долей беспокойства отмечает отсутствие в учебных программах заданий с портретной проблематикой. В графе «Цели и задачи постановки» человек, как яркий портретный образ, даже не упоминается. В лучшем случае, - это задания, сформулированные как «живопись головы в контражуре», «полуфигура с руками» и т.д. Тем самым нивелируется роль портрета в искусстве, снижается к нему интерес, что естественно не способствует развитию портретного жанра, который нуждается в современных героях, неординарных решениях, свежих творческих именах. А ведь в Крыму немало живописцев, чей опыт и достижения следовало бы использовать в подготовке будущих художников. В чём причина такого бездействия - в неумении или нежелании решать сложные проблемы времени? «Общие тенденции», «невостребованность жанра»... - скажут иные. А может дело в нас самих? Так или иначе, время неумолимо... Слово за вами, мастера портрета!

В формат данной статьи не входила исследовательская задача, были отмечены этапные периоды в истории крымского портрета и обозначена тема, требующая дальнейшего рассмотрения и изучения. Автор статьи приглашает к разговору искусствоведов и художников, чтобы проанализировав нынешнее состояние крымского искусства, вместе способствовать возрождению и развитию крымского портрета.

Живопись головы.

Прежде чем приступить к такой сложной теме как портрет – художник должен пройти серьёзный путь подготовки и обучения профессиональным приемам и навыкам, другими словами он должен пройти школу. На первых порах школа не ставит перед учащимися задачу написать портрет. Это будет сложно и непосильно. Портрет для художника – дело сложное и ответственное. Тут нужно видеть больше того, что

школа рекомендует начать работу с живописи этюда головы. При выполнении этого задания учащийся должен использовать знания и навыки полученные при изучении таких дисциплин как рисунок и живопись, пластическая анатомия и перспектива, использовать законы композиции как основы любого изобразительного процесса.

Сформулируем задание на примере, которого проследим все этапы ведения живописной работы. Пусть

работы включает в себя выбор модели, постановку решаемую пластически и сформулированную живописно. Нужно сказать, что постановка хорошо продуманная и удачно поставленная располагает студентов к серьёзной и вдумчивой работе.

Сколько этапов ведения академической работы существует в педагогической практике? Разные художники-педагоги насчитывают разное количество этапов ведения академической работы. Остановимся на следующих этапах.

Первый этап – эскизирование.

Эскизирование – это цепь специальных задач от решения, которых и будет зависеть успех работы.

Второй этап – рисунок углем на холсте.

Перенос на холст найденного в эскизах решения.

Третий этап – цветной подмалевок, прописка больших живописно-тональных отношений.

Четвертый этап – работа над деталями с максимальной характеристикой их форм и цветовых особенностей.

Пятый этап – обобщение и синтез изученного, приведение этюда к живописному

Первый этап работы студента это эскиз. Эскизирование – это важнейший этап работы в любом виде изобразительного искусства. Возможно, в целях более полного воплощения натуры учащемуся можно порекомендовать выполнить несколько эскизов (1 – 2, но при этом нужно точно сформулировать те задачи, которые он должен решить в каждом эскизе).

Первый эскиз – это эскиз, в котором студент должен запечатлеть своё самое первое и, наверное, самое сильное (видит постановку впервые) впечатление от натуры.

После того, как уже выплеснуты первые эмоции, нужно внимательно проанализировать (второй эскиз) в каком формате наиболее выгодно будет читаться живописно-пластическое изображение. Каков будет масштаб изображения в формате холста, другими словами, какая величина головы в холсте и количество окружающего её пространства (фона). Учащийся должен сначала и до конца работы над эскизом понимать, что все его усилия направлены на решения композиции. Умение студента ощущать композиционную ситуацию и выполнять те задачи, которые возникают перед ним на каждом этапе – это показатель грамотного и методически сбалансированного ведения учебного процесса педагогом. Говоря о композиции нужно сказать, что любая серьезная школа направляет все свои усилия на то, чтобы воспитать у учащегося умение мыслить и видеть цельно. Умение видеть взаимосвязь масс, ритмов, пятен, света и тени, цветового и тонального контраста, понимать значение силуэта, пропорций, масштаба изображения в формате, самого формата как элемента композиции и еще много других специальных факторов, о которых нужно говорить в разделе композиция, но вернемся к предмету нашего исследования живописи головы.

После того как выполнен этап эскизирования, отобран лучший вариант, известны пропорции формата, заказывается подрамник. Техническая и технологическая сторона дела – это процесс освоение, которого ведется на таких предметах как техника и технология живописи, поэтому мы не будем останавливаться на них, но кое-какие советы и рекомендации всё-таки нужны. Если мы говорим о масляной живописи, то нужно очень внимательно отнестись к подготовке холста к живописи. В целях более глубокого постижения технологии грунтовки холста, рекомендуется студентам самим подготавливать холст. Самостоятельная работа дает более глубокие знания о процессах, которые происходят при приготовлении грунта, проклейки, просушки холста и т.д. Естественно педагог, ведущий занятия по живописи должен обратить внимание учащихся на палитру. Каждое задание по живописи педагог формулирует. Сформулированность постановки в живописи подразумевает и определенный нужный именно для выполнения этой задачи подбор красок, например: если постановка поставлена в умбристо-охристом цветовом регистре, то напряжение охры светлой возможно будет достаточно чтобы обозначить ряд желтых, а такие желтые как стронциановые, кадмий лимонный и др. желтые для решения этой задачи не нужны. Скажем, ряд зеленых будет представлен окисью хрома, а кобальт зеленый светлый для этой цели не подходит и т.д. Естественно эти советы приблизительны. Они призваны проиллюстрировать принцип подбора палитры. Естественно каждый случай решения живописной задачи индивидуален. Он учитывает и технику живописи, и индивидуальность и собственно пристрастия и вкусы, о которых как говорится, не спорят. Хотя в учебной постановке, в учебе разумные ограничения нужны. Система координат призванная дать учащемуся тот или иной творческий опыт и знания необходима.

Итак, холст подготовлен. Сознательно не останавливаемся на технических деталях этого процесса, поскольку эти знания студенты получают на уроках технологии.

Следующий этап - рисунок углем на холсте. Уголь для этой цели лучше брать древесный, он легко смахивается, не оставляет черных пятен как прессованный, не ранит поверхность грунта жесткими царапинами. Рисунок лучше делать, включая легкий тон, это сразу разрушает плоскость холста и включает пространственное мышление. После завершения рисунок фиксируется фиксативом.

Рисунок подготовлен под живопись. Мы переходим к следующему этапу прописки холста.

Каково назначение этого этапа и как технически он выполняется?

Главная задача этого этапа определяется термином «раскрыть холст». Раскрыть холст это значит определить его живописно-тональную структуру. Для этого берется разбавитель «Пинен» и как акварелью жидко прописывается вся поверхность холста, естественно с учетом объемно-пространственной ситуации холста, сохраняя индивидуальную характеристику модели. В дальнейшем, когда мы будем прописывать форму головы, намечать фон, цвет будет более точно ложиться в уже подготовленную пропиской живописную среду.

Можно начинать писать. Мысленно анализируем большие цветовые и тональные отношения. Всмотревшись в натуру, сравните освещенную часть головы с теневой, сопоставьте их с фоном и определите, что самое темное в постановке и что самое светлое.

На палитре сделайте несколько больших замесов локального цвета для световой части головы, теневой части головы. Определяя большие цветовые и тональные отношения, учащийся должен видеть цельно всю живописную и тональную ситуацию. Начинать писать лучше всего с прокладки теневой части головы. Намеченная тень сразу определяет форму головы и дает некий тональный камертон, который не дает учащемуся возможности «уехать» в разбеленность цветовых и тональных отношений. Начинать писать лучше крупными кистями, примерно № 10, если формат холста где-то примерно 80х60 см, ну а соответственно при уменьшении или увеличении формата, наверно нужно увеличивать или наоборот уменьшать размеры кистей нужных для прописки. Естественно рекомендации, которые даются, подразумевают учебный процесс. В своей творческой практике каждый художник исходит из целесообразности изобразительных средств и материалов применяемых им для решения творческих задач. Самый распространенный и, пожалуй, самый эффективный технический прием выполнения живописного произведения является мазок по холсту кистью. Заряженный цветом и тоном, разный по масштабу,

среду, дает то эстетическое толкование живописной форме, которое отличает истинное произведение искусства.

Грубо как кладут мозаику, студент начинает прописывать, точнее, сказать прокладывать холст. Свет, тень, полутон, фон, постоянно сравнивая, сопоставляя цветовые и тональные отношения. Внимательно вглядываясь в модель, учащийся замечает, что щеки и нос отличаются в цвете и в тоне от цвета лба и подбородка это может быть более явно или менее явно выражено или практически незаметно. Все зависит от характера модели, но суть этого наблюдения сводится к тому, что в самой голове, в ее цветовой и тональной окрашенности есть некая растяжка цвета. Пролепив кистью всю голову, нужно стараться не сбивать форму, которая была найдена в рисунке. При этом не стремитесь скорее сделать мелкие детали (ноздри, веки и т.д.) деталь хороша, тогда когда она органично вписана в большую форму. Забота о большой форме, о больших цветовых и тональных отношениях, общем впечатлении от холста одна из главных задач живописца. На каком бы этапе работы холст не находился он должен «смотреться». К сожалению, так бывает не всегда. Даже серьезные мастера подчас переживают момент, когда холст «не идет», когда его общее настроенность еще не достигла гармоничного единства цветовых и тональных отношений, единства общего и частного, но к этому нужно стремиться как студенту, так и художнику. Сколько работ выдающихся мастеров вызывают наше восхищение, хотя работа бывает и не закончена. По тем или иным причинам мастер не довел ее до завершения и извинительное «работа не завершена» абсолютно не требуется. Мы получаем эстетическое наслаждение, рассматривая незавершенные работы Врубеля. Даже само понятие «незавершенность» как-то не приходит в голову. Просто работа остановлена, прервана на каком-то этапе. Ну, это, наверное, показатель класса художника, его таланта. Наша цель скромнее - учебный процесс. И так холст раскрыт в своих тональных и цветовых отношениях. Определена основная светотеневая ситуация, намечен большой силуэт головы в формате. Среди рекомендаций, которые нужно дать на этом этапе следует назвать такие: цвет на холсте берется в сторону яркости, интенсивности, с учетом того, что при дальнейшей моделировке формы он обязательно «сядет» и станет менее насыщенным, приглушенным, думается излишним будет напомнить, что тени лучше писать жидко, а в светах краску класть более пастоно, корпусно. Уже это ощущение красочной пасты будет работать на объем, хотя повторяю это только рекомендации. Всякий конкретный случай индивидуален. Вспомним портрет Ермоловой В.Серова. И в тенях и в свету краска положена корпусно, что отвечает тому монументальному звучанию образа, который был создан замечательным портретистом. Мы не говорим о пленэре, где светящиеся прозрачные тени требуют абсолютно другого подхода.

Нужно сказать о живописи фона. Фон в портрете является важнейшей составляющей живописного произведения. Выполняя постановку, учащиеся, как правило, не обращают должного внимания на значение и роль фона в формировании живописной и образной концепции работы. Нелишне будет заметить, что фон в портрете или в нашем случае постановки, связывает между собой все элементы композиции, активно формирует цвет тени и полутона. Цвет фона может быть как нейтральный подыгрывающий и оттеняющий изображение, так и активный как в тональном, так и в цветовом напряжении, сообщающий некую напряженность образному ряду. Он может быть простым как однородная среда, или сложным с включением элементов интерьера или экстерьера. Рассматривая произведения мастеров портрета, можно заметить с каким пониманием, знанием и техническим мастерством выполняется этот элемент. Говоря об учебной постановке, нужно сказать о следующих принципах написания фона. Фон нужно воспринимать как среду, пространство за головой. Ощущение глубины достигается не за счет ровной однородной покраски холста, а внимательным исследованием растяжек цвета и тона в живописном пространстве холста, касаний его с формой головы с освещенной стороны, где он сгущается, и с теневой, где он более расслабленный светлый. Не нужно забывать о теплохолодности как об основном принципе построения живописного пространства, в том числе и фона.

Итак, вернемся к четвертому этапу живописи головы. Работа над деталями их связью с большой формой, живописным и пластическим решением. Это задача, которая решается на данном этапе работы. Необходимо отметить, что симметричные детали – глаза, брови, крылья носа, писать нужно вместе. Форму нужно понимать как объем, ограниченный от окружающего пространства многочисленными плоскостями. Каждая из этих плоскостей освещается по-разному и по-разному характеризует форму. Поэтому каждый мазок удар кисти должен определять плоскость, которая является частью формы. Отсюда выражение «класть цвет по форме».

Умение передавать свет помогает художнику добиваться реального воспроизведения природы. Он сообщает основному (локальному) цвету головы множество оттенков. Каждую плоскость формы свет делает не только разнообразной по тону, но и по цвету.

Работая над глазами, не нужно сразу прорисовывать мелкими кистями веки, а нужно определить сначала верным тоном глазничные впадины, все время, сверяясь с теми местами головы, которые уже решены в цвете. Внимательно проследить положение слезников. Используя практический опыт работы в портрете, следует порекомендовать сразу определять направление взгляда. Это даст понимание как в глазнице в соответствии с взглядом располагается форма глазного яблока, положение хрусталика, роговицы положения век.

Глаза, находясь в глазных впадинах, как и остальные детали головы, имеют свет и тень, и построение их в большой форме головы играет важную роль, так как они являются наиболее характерной чертой в создании образа модели. Учащиеся обычно совершают одну и ту же ошибку. Они не учитывают закономерности большой формы при выполнении такой детали как глаза, «выбеливают» белки глаз, резко подчеркивают брови, не учитывая то

Брови связаны с формой черепа и имеют освещенные и теневые участки. Глаза нужно лепить по сырой краске, выявляя их объем и связь с большой формой. Писать глаза нужно вместе, мазок на левое веко и тут же мазок на правое веко. Все время, следя за направлением взгляда.

При решении губ необходимо определить их характерный рисунок по отношению к форме челюсти, а также соотношение верхней губы к нижней. Губы не очерчиваются одной линией, они представляют собой сложный пластический объем, поэтому их нужно лепить кистью по форме. Особое внимание нужно обратить на касание форм. Находя и намечая места, где они очерчиваются жестко, а где моделируются мягко. Внимательно анализируя, нужно определить, как из по своей конструкции живописно-пластические объемы образуют рельеф верхней губы, а какие нижней. Моделируя, нужно постоянно определять соотношения детали и целого.

Большие цветовые и тональные отношения в холсте – это та основная живописная концепция с опорой,

шес необходимо почувствовать его живописную характеристику. Как правило, его цвет отличен от цвета лба и подбородка. Особенно это заметно на мужской модели. Пролепливая нижнюю часть носа, луковичку носа, к которой с двух сторон примыкают симметричные формы – ноздри, нужно пастозные мазки на кончике носа смягчить прикосновением пальца. Блик нужно писать цветом, а не чистыми белилами и также кончиком пальца вписать его в пластическую форму.

Работая над головой, нужно обратить внимание на живопись волос. Волосы нельзя резко очерчивать, отделяя их от лица подобно парикю, кроме тех прядей, которые нависают, прикрывая лоб или щеки. В местах перехода от цвета лба к окраске волос не должно быть четкой границы. Если у позирующего человека голова лишена волосяного покрова, то в этом случае четко выявляется анатомическое строение черепа.

Пролепив части лица, глаза, нос, губы, уши, при этом, сохраняя целостность восприятия общего

активность при образовании большой формы или наоборот пассивность учащийся выполняет этап, который можно условно назвать серединой работы.

Середина работы – это менее эмоциональный этап, чем начало или завершение. Тут нужно отметить такие закономерности ведения работы, как поэтапность, последовательность. Методически правильно выстроенный учебный процесс даёт возможность избежать тех ошибок, которые чаще всего допускаются учащимися во время выполнения задания. Одна из самых характерных ошибок – это путаница, которая наблюдается в ведении работы, а именно задачи, которые нужно решать в конце работы, на завершающем этапе, перекочевывают в середину, или то, что нужно определить в работе на самом первом этапе, не получает должного решения, в результате чего приходится «перекраивать» холст в середине работы. Такая методическая сбивчивость не даёт возможность рационально и плодотворно провести задание и довести его до завершенности предусмотренной учебной программой. Но вернемся к нашей работе живописи головы – ее завершающему этапу.

Что характерно для этого периода работы? Обобщение и синтез изученного, приведение этюда к живописному единству. Умение вернуться к первому впечатлению от натуры, подчеркнуть главное и увести на второй план второстепенное, отказаться от тех даже очень хорошо написанных деталей, если они не работают на общее впечатление. Как бы хорошо ни была написана деталь, если она не работает на целое от нее нужно отказаться. Вот тут и нужен тот беспощадный принцип «всё ради целого». Наверное, нужно сказать, что завершающий этап в живописи и в частности в нашем случае живописи головы ничем не отличается от завершающего этапа любой живописной работы. Используя лак, ретушь мы можем при завершении работы «оживить» те места, которые уже хорошо схватились и красочный слой которых уже не позволяет вписывать какие-то дополнительные валеры, вносить дополнительные нужные нам для завершения работы поправки и изменения.

Завершая работу нужно особое внимание обратить на силуэт головы по отношению к фону, потому, что точно и выразительно найденный силуэт придаст большую художественную выразительность работе.

Живопись головы эта одна из ступеней ведущих к освоению портретного искусства, один из этапов постижения сложного мастерства портретиста, но не только свободное владение изображением форм человеческого лица, головы, но и умение с их помощью передать внутренний мир модели, ее человеческую сущность – вот то, что должен научиться делать живописец, работающий в такой области изобразительного искусства как портрет.

Источники и литература:

1. Школа изобразительного искусства / М. Г. Манизер, В. А. Серов, П. М. Сысоев, М. Н. Алексич, А. М. Кузнецов. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – Вып. III. – С. 194.
2. Живопись. Техника и технология / В. Е. Жердзицкий. – Харьков : Колорит, 2006. – С. 90, 105.
3. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – С. 260.
4. Очерки по истории методов преподавания рисунка / Н. Н. Ростовцев. – М. : Изобразительное искусство, 1983.
5. Композиция / Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1986. – С. 285
6. Академическая живопись / А. И. Аноричева-Еремка. – Харьков : Колорит, 2009. – С. 50