

И.В. СМЕКАЛОВ



ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ НАД УЧЕБНЫМ ЭТЮДОМ

Оренбург 2010

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное агентство по образованию

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»

И. В. Смекалов

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ НАД УЧЕБНЫМ ЭТЮДОМ

Методические указания к практическим занятиям по дисциплине
«Живопись»

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Государственного образовательного учреждения высшего профессионального
образования «Оренбургский государственный университет»

Оренбург
ИПК ГОУ ОГУ
2010

УДК 75.021.2 (076 5)
ББК 85. 15я7
С 50

Рецензент - кандидат искусствоведения С.Г. Шлеюк

Смекалов И.В.

С 50 Последовательность работы над учебным этюдом: методические указания к практическим занятиям по дисциплине «Живопись» / И.В.Смекалов; Оренбургский гос.ун-т. – Оренбург:ОГУ, 2010. - 36 с.

Основное содержание: традиционная методика живописи (три стадии: рисунок – подмалевок – лессировки) в работе с клеевыми красками; основные требования по выполнению этюда; организация рабочего места студента; художественные материалы и техники, используемые в работе над этюдом.

Методические указания предназначены для преподавателей, ведущих дисциплину «Живопись» на 4 - 5 курсах, по программам высшего профессионального образования специальности 070601 - Дизайн, специализаций – Графический дизайн, Дизайн костюма, а так же специальности 270302 – Дизайн архитектурной среды.

УДК 75.021.2 (076 5)
ББК 85. 15я7

© Смекалов И.В., 2010
© ГОУ ОГУ, 2010

Содержание

Введение.....	4
1 Опыт анализа пространственных ценностей традиционного искусства при обучении дизайнера живописи.....	5
2 Традиционная методика живописи (три стадии: рисунок – подмалевок – лессировки) в работе с клеевыми красками.....	6
3 Основные требования по выполнению этюда.....	9
4 Учебные копии классических образцов живописи.....	11
5 Организация рабочего места студента.....	12
6 Художественные материалы и техники, используемые в работе над этюдом.....	13
7 Примерные задания.....	13
8 Критерии оценки работы.....	14
9 Рекомендуемая литература	15
Заключение.....	16
Приложение А Классические произведения.....	17
Приложение Б Этапы работы над этюдом головы натурщика.....	28
Приложение В Этапы работы над этюдом фигуры натурщика.....	30
Приложение Г Учебные копии.....	35

Введение

Проблема выработки у студента сознательного подхода к организации учебной работы представляется одной из актуальных задач художественной педагогики. Воспитание творческого отношения к процессу живописной организации, адаптация ценностных установок живописи применительно к современному дизайну, позволяет глубже осмыслить картину целостного развития, взаимовлияния и взаимообогащения различных видов собственно художественного и художественно-проектного творчества.

В «Требованиях» к минимуму содержания и уровню подготовки выпускников дизайнеров по дисциплине «Живопись» указаны следующие дидактические единицы:

- знание *закономерностей формирования живописного изображения*;
- знание выразительных средств живописи;
- овладение основами академической живописи на базе знаний цвето-ведения и колористики;
- овладение методикой работы над живописной и колористической композицией на основе заданий «натюрморт», «этюды головы натурщика», «этюды фигуры натурщика» и др.

Настоящие методические указания затрагивают задачу трансляции пространственных ценностей традиционного искусства на учебный этюд. Поскольку творческий потенциал студента во многом зависит от развития навыков целостного пространственного мышления, осмысление исторической преемственности при организации учебного этюда позволяет развить целостное понимание задач обучения. Синтезируя основные проблемы всего курса обучения живописи, подобный анализ позволяет наиболее полно выявить уровень подготовленности студентов-дизайнеров к самостоятельному творчеству.

1 Опыт анализа пространственных ценностей традиционного искусства при обучении дизайнера живописи

Раскрывая связи учебной работы с художественной традицией, подчеркнём, что согласно крупнейшему исследователю проектирования А.В. Иконникову, изобразительное искусство должно рассматриваться как лаборатория для дизайна и архитектуры, как их своеобразная (концептуальная) модель. Именно в сфере изобразительного искусства, по его мнению, может быть выработан и обобщенный образ, и выразительный язык дизайна, и проектный язык его формообразования [5]. Категории пространства, формы, цвета, ставшие определяющими в современных проектных видах творчества укоренены в изобразительном искусстве. Следовательно, специфика дизайн-обучения не противоречит, но как бы «вырастает» из задач изобразительного искусства. Однако, поверхностный взгляд на данную проблему - одна из самых распространённых ошибок начинающих.

Преподавателю важно объединить все, пока разрозненные, представления студента-дизайнера о ценностях изобразительного искусства в строгую систему, где живопись, рисунок не отменяют, но «объясняют» другие, собственно проектные, дисциплины.

Сущность аксиологических (ценностных) аспектов роли изобразительного искусства в проектной культуре дизайна раскрывается как *эстетический идеал* для проектировщика, связующее звено при трансляции на дизайн художественности. Дизайн, насыщаясь импульсами изобразительного искусства, аккумулирует его духовное и интеллектуальное богатство, утверждает эмоционально-образную составляющую проектирования, гармонизирует мироощущение человека, его отношение к жизни.

Изобразительное искусство выступает как *пространственная, пластическая, колористическая программа*, на основе которой выстраивается *сценарий* (направление) проектирования, общий ход действий проектировщика, «приглашение» к движению по определённому плану-проекту.

Изобразительное искусство должно рассматриваться как *инструмент*

индивидуализации проектирования. Для современного дизайна это особенно актуально. Пространство в искусстве – это воплощение индивидуального видения (восприятия) реальности («духовное окно в космос»). Среди своих приоритетов дизайн и живопись обнаруживают конфликт и единство предметного и пространственного начал, неотрывность, связанность пространства и формы. Этот подход позволяет трактовать произведение искусства как целостный, организованный, саморазвивающийся чувственно-сверхчувственный мир.

Воздействие изобразительного искусства на дизайн раскрывается и как умение дизайнера вписаться в стиль с учетом специфики восприятия, этнических, региональных особенностей и т.д.

Рассматривая живопись как школу воспитания дизайнера, отметим, что этим искусством выработана особая система пространственных и пластических ценностей. В решении пространства произведения живописи среда играет доминирующую роль, а средовая образность находит своё яркое выражение. Способность живописца не только интуитивно выражать, но и анализировать, моделировать пространственно-средовые отношения определяет существенное воспитательное значение живописи для дизайна.

2 Традиционная методика живописи (три стадии: рисунок – подмалёвок – лессировки) в контексте работы с клеевыми красками

Сознательный подход к учебной работе предполагает уяснение принципов организации живописного этюда, его сложных средовых связей.

Среди главных требований, предъявляемых к учебной живописи, отметим:

- ***пространственность*** - двухмерная плоскость трактуется, как трехмерное пространство. Разные способы построения пространства определяют различия в искусстве отдельных художников и целых школ;

- ***приоритет рисунка*** как основа осмысления принципов пространственности в искусстве, одно из главных средств художественной выразительности.

Главной пространственной идеей работы художника любой специализации всегда является *целостность* многосоставной композиции, т.е. соответствие разных частей произведения друг другу, предпочтение частного общему.

Подчеркивая необходимость ограничить задачу конкретными требованиями, перед студентом необходимо раскрыть выработанные в истории подходы к организации произведения искусства.

Три стадии работы: рисунок – подмалёвок – лессировки. В процессе формирования произведения необходимо подчеркнуть следующие основные характеристики формы:

- *пространство*;

- *пластика*;

- *цвет*.

С изучением этих категорий теории изобразительного искусства связаны, соответственно, пространственный, пластический и колористический аспекты проектной культуры дизайнера.

Данным положениям в целом отвечает традиционная методика живописи (истоки которой можно проследить ещё в античности), предполагающая следующую последовательность (три стадии) ведения работы:

– *рисунок* (основная композиционная тема);

– *подмалёвок*, работа над основными тональными отношениями, детальная светотеневая проработка одной - двумя красками (пространственная и пластическая темы);

– *лессировки* (введение цветовых характеристик, обобщение).

Исторические примеры. Образцы подобного подхода к ведению работы находим в живописи крупнейших представителей эпохи Возрождения. Например, знаменитая картина Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» (рисунок А.1) представляет собой классический подмалёвок, выполненный практически без белил. Сама незавершённость (принципиальная «процессность») этой работы, по мнению исследователей, является свидетельством проектного характера живописи Возрождения [3]. Важно подчеркнуть, что культура рисунка старых мастеров

(технические характеристики), находится в прямой зависимости и определяется именно особенностями замысла живописной картины. Данная методика отражена в прославленных трактатах по технике живописи (Ченнино Ченини, Джоржо Вазари и др.).

В живописной картине эпохи барокко становление большого стиля, отражающего, прежде всего, чувственные (средовые) характеристики пространства, тесно сочетается с выработкой продуманной системы ведения работы (последовательности действий, направленных на организацию среды).

Например, характерная монохромность эскизов и подмалёвков эпохи барокко – это не только колористический прием, но и очевидное свидетельство первичности средового начала для живописи. У художников этого времени целостность достигается методом начальной закраски всей поверхности общим тоном – красочной материей, из которой формируется и предмет, и среда. Из общей основы возникают все части изображения, различные по материалности, освещенности и цвету, тональности: «сгущенная и материализованная среда хранит память о первоначальной материи, о некоторой первичной субстанции», участвующей в акте возникновения этого пространства [6, с. 15–17]. Искусству барокко чуждо представление о пустоте как таковой. Там, где нет предметного начала, в их картинах возникает насыщенная и содержательная среда, которая превращается в одного из главных героев произведения. Подобная концепция определяет собой и то, что в пространственных организациях живописи барокко предмет порой композиционно уравнивается не другим предметом, но нагнетанием средовой субстанции. Композиционную структуру конструктивно организованного объекта характеризует, прежде всего, чувство среды. Именно среда определяет собой предметное наполнение объекта (картины), объединяя, связывая и отдельные цвета, и свет, и форму, и пространство.

В классической картине (П.П. Рубенс, Рембрант, Д. Веласкес, Н. Пуссен, Ж.Л. Давид и др.) при всём своеобразии различных национальных школ и стилевых расхождений, легко проследить общие черты единого подхода к ведению работы. Особенно известны замечательные образцы подмалёвков Рубенса (рисунки А.4-

А.6.), тесно связанные с его же графикой (техника, пластика, цвет) (рисунки А.2-А.3.).

В работах различных мастеров девятнадцатого столетия (Э. Делакруа, Т. Жерико, Д. Энгр и др.) указанная тенденция сохраняется в несколько упрощённом виде (рисунки А.2-А.3.).

В традиции русской школы живописи (от академистов до крупнейших представителей реализма) можно обнаружить единство подхода к ведению работы. Его сущность особенно ярко раскрывается в живописных эскизах К. Брюллова (рисунки А.11-А.13.).

В набросках, эскизах маслом и непосредственно в работе над композицией картины художники разных национальных школ и направлений учитывают только то, что позволяет им, максимально эффективно решать проблему организации произведения. Подчеркнём, что столь распространённый в наши дни метод «ала-прима» ранее применялся лишь для малозначимых штудий.

Большие возможности для анализа последовательности действий художника представляют *акварели* великих европейских и русских живописцев. Особенно важно, что в классической акварели всегда сохраняется преемственность с традицией организации картины. В силу особенностей техники (прозрачности слоёв краски) в акварели убедительно прослеживаются все этапы работы художника от рисунка и этапа гризайлевой живописи (одноцветного подмалёвка) к последующим завершающим (лессировочным) слоям (рисунки А.14-А.18).

Этот опыт – урок, которому не обязательно следовать буквально, но понимать общее направление и логику действий того или иного классика, на наш взгляд, необходимо.

3 Основные требования по выполнению этюда

Чем сложнее (многосоставнее) учебная постановка, тем труднее студенту «собрать» её в единое целое. Чаще всего, не имея конкретной пространственной идеи, не осознавая конкретного результата, начинающий лишь пассивно

«срисовывает» ту или иную деталь, повторяется, запутывается. Грамотное ведение работы над длительным этюдом предполагает осмысление сложной проектной программы действий - детально конкретизированной последовательности шагов, ведущих к целостности произведения. Хотя полного соответствия с рассмотренной ранее традиционной методикой живописи в учебной работе нет (различие техник, конкретных задач и т.д.), однако в нём сохраняется преемственность главной цели – ***целостной композиции учебного этюда***. Подобные упражнения развивают у студента навыки «целостного видения» природы.

Очевидно, что процесс выполнения учебного этюда можно проследить и в одной работе, отмечая все её стадии. Однако, с методической целью каждый этап может быть прослежен на отдельном листе. Этот вариант работы над этюдом наиболее показателен (приложения Б, В, Г.).

В начале работы преподаватель проводит анализ основных пространственных, композиционных, пластических отношений постановки. В процессе объяснения анализируются принципы композиции. Ставится вопрос о целостности произведения, о главном и второстепенном, о роли пространственных планов, об отношении к детализации и т.д. Целостность выражается здесь в единстве приёмов исполнения картины, композиционного и тонального решения этюда, при главенстве средового начала.

Рисунок (межпредметные связи с дисциплинами «Рисунок», «Пластическая анатомия»). Очень полезно выполнение предшествующего живописи длительного рисунка. В нём тщательно прорабатываются детали изображения, в единый пространственный комплекс «объединяются» все многочисленные компоненты постановки, определяются основные пластические, пространственные отношения, отмечаются конструктивные особенности модели и т.д.

В процессе работы студент находит количество собственных и падающих теней, которые и определяют во многом композицию этюда.

«Подмалёвок» (ограниченная палитра). На этом этапе рисунок прорабатывается одной-двумя красками (гризайль). Внимание уделяется тональным

отношениям по степени светлоты. Красками прокладываются найденные в рисунке основные отношения света и теней, при единстве освещения. Работа ведётся от теней через полутона к светам. Освещенные места, таким образом, прорабатываются в последнюю очередь, когда все основные отношения постановки уже найдены.

Осознанное ограничение палитры приводит к системности ведения работы, а большее количество красок только запутывает студента, приводит к пассивному «раскрашиванию» постановки. Тщательный подбор красок помогает точнее и интереснее выразить всю сложность и эмоциональную остроту образа.

«Лессировки». Работа над цветовыми отношениями учебной постановки. На этом этапе прорабатываются световые части изображения. Внимание уделяется цветовым отношениям по степени их теплохолодности и яркостным отношениям. Одновременно с этим выявляются недочеты конструктивного мышления, устраняется «запутывание» основных пространственных планов и т.д.

Единство и целостность композиционного, тонального и цветового решений предопределяет убедительность исполнения деталей постановки. Мера детализации для художника тесно связана с индивидуальными (авторскими) особенностями восприятия и, следовательно, с неповторимостью образной трактовки произведения.

4 Учебные копии классических образцов живописи

К важным традиционным задачам обучения искусству живописи относится копирование. Принцип копирования классических образцов живописи – это не пассивное срисовывание, но, прежде всего, анализ - осознание идеи организации, применённой тем или иным мастером. Принципиальная основа копирования классических образцов - «расшифровка» пространственных и пластических идей и технических приёмов мастеров. Выбор техники исполнения и формата работы определяются подходом к анализу классического произведения (приложение Г).

При копировании могут быть применены следующие подходы:

- собственно *копии*, т.е., по возможности точное, с использованием оригинала

или факсимильного воспроизведения образца, выполненное в соответствующей технике и размере;

- *импровизации (реплики)* – более свободное воспроизведение образца, при этом убедительно передающее его пространственный характер и, в целом, соответствующее авторской идее.

В любом случае студенту необходимо последовательно добиваться общего впечатления и пространственных эффектов оригинала.

Наиболее распространёнными ошибками при копировании являются случайный размер копии и несоответствие подлиннику техники исполнения.

Последовательность действий при создании копии в целом соответствует рассмотренной ранее общей схеме.

Результатом работы над копией становится не только осмысление технических приёмов того или иного классика, но и выработка студентом собственной творческой эстетической программы. В этой связи студенту рекомендуется применить изученные при копировании подходы в собственной творческой работе. Создание ими авторских композиций, с использованием изученных при копировании приёмов работы, закрепляет результаты обучения .

5 Организация рабочего места студента

При проведении практических занятий необходимы:

- аудитория, оснащённая несколькими подиумами и тумбами разной высоты;
- различные предметы натюрмортного фонда, с помощью которых организуется выраженная плановость постановки (драпировки, предметы быта).

Необходимо позаботиться об освещенности постановки (в отдельных случаях возможна искусственная подсветка). Предпочтение должно отдаваться работе стоя, поскольку это позволяет целостно видеть всю постановку, не отвлекаясь на детали. Для успешной работы над копией в условиях учебной аудитории студенту необходимы качественные (желательно факсимильные) репродукции произведений

крупнейших мастеров живописи.

6 Художественные материалы и техники, используемые в работе над этюдом (акварель – темпера – гуашь)

Студенту необходимо соблюдать единство подхода - общие, независимо от техники исполнения, взаимосвязанные принципы организации этюда. Размер основной работы рекомендуется ограничить отношением 60х80 см. Копируя, необходимо придерживаться параметров оригинала.

Материалы: темпера, гуашь, акварель, акрил, на бумаге, картоне. Отметим, что овладение техникой ведения работы (различные методы работы красками, особенности различных материалов, способов грунтовки основы и т.д.) - проблемы, несомненно, имеющие большое значение. Однако, иногда они затмевают главную задачу - развитие у студента пространственного мышления, способности решать задачу разными способами. Здесь материал исполнения не цель, а только средство решения этой главной задачи.

7 Примерные задания

1 Тема: три этапа ведения этюда головы натурщика (рисунок, гризайль, основные цветовые характеристики) (рисунки Б, 1-Б, 5).

Задача: передача основных светотеневых, тональных отношений сложной формы в пространстве.

Материал: бумага / картон, акварель / гуашь, акварель, темпера.

2 Тема: три этапа ведения этюда фигуры натурщика (натурщицы) (рисунки В,1-В,8).

Задача: ограничить цветовую гамму. Передать большие светотеневые,

тональные отношения фигуры и среды с использованием 3-4 сближенных красок.

Материал: бумага /картон, акварель / гуашь, темпера.

3 Тема: три этапа ведения этюда натурщика (натурщицы) в среде на сложном, цветном фоне (рисунки В.9-В.12).

Задача: скомпоновать, нарисовать, написать этюд с учетом конкретного освещения, передать тональные и цветовые отношения фигуры и фона (среды).

Материал: картон, гуашь, акварель.

4 Тема: копия пространственной композиции В. Серов, П. Пикассо, А. Тулуз-Лотрек (рисунки Г.1-Г.3).

Задача: скопировать (скомпоновать, нарисовать, написать) классическое произведение живописи, прослеживая этапы ведения работы.

Материал: картон, темпера.

5 Тема: творческая композиция с использованием изученных при копировании приёмов работы

Задача: скопировать (скомпоновать, нарисовать, написать) творческую композицию, прослеживая основные этапы ведения работы.

Материал: картон, темпера.

8 Критерии оценки работы

Если студент пишет, логически обосновывая предметно-пространственные отношения, передает материальность (цвет, фактуру); использует средства художественной выразительности живописи – задача обучения выполнена на **«отлично»**.

Оценка **«хорошо»** выставляется, если студент твердо знает материал курса, правильно применяет теоретические положения при выполнении учебных заданий, не допуская крупных неточностей, владеет необходимыми навыками и приемами при их выполнении; проявляет хорошее логическое, образное и объемно-пространственное мышление.

Оценка **«удовлетворительно»** означает, что студент знает только основной материал, но не усвоил его деталей; допускает неточности, недостаточно правильно увязывает теорию с практикой, испытывает затруднения при выполнении заданий.

Оценка **«неудовлетворительно»** означает, что студент не освоил значительной части программного материала, допускает существенные ошибки; неуверенно, с большими затруднениями выполняет учебные работы, не способен справиться с ними самостоятельно.

9 Рекомендуемая литература

1. Азизян, И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.
2. Аронов, В. Р. Художник и предметное творчество / В.Р. Аронов. – М.: Советский художник, 1987. – 232 с.
3. Аронов, В. Р. Леонардо да Винчи: «Нон finito» в проектном мышлении / В.Р. Аронов. // Проблемы дизайна: сб. ст. – М.: Союз дизайнеров России, 2003. – 254 с.
4. Долт, Ф. Французская акварель XIX века / Ф. Долт. — М.: Искусство, 1981.- 176 с.
5. Иконников, А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве / А. В. Иконников. – М: Ком. Книга, 2006. – 352 с.
6. Кантор, А. М. Предмет и среда в живописи / А. М. Кантор. — М.: Советский художник, 1981. - 127с.
7. Немировская, М. А.. Акварель и рисунок в собрании ГТГ / М. А. Немировская. — М.: Изобразительное искусство, 1984. - 200с.

Заключение.

Простой перенос на дизайн тех или иных характеристик пространства и пластики форм, заимствованных в изобразительном искусстве, тех или иных уже имеющихся приемов искусства, не способствует развитию проектной культуры. Актуально формирование такого выразительного языка дизайна, который оказался бы ассоциативно отнесен к живописи. Когда мы обращаемся к принципам организации пространства, свойственным искусству, то в значительной степени расширяем возможности художественного творчества в дизайне.

Духовность, целостность, гармоничность, присущие искусству, являются неотъемлемыми характеристиками современной проектной культуры и её составляющей – дизайна, который не должен утрачивать импульсы духовности, чтобы не потерять главную идею своего развития.

Приложение А
(справочное)
Классические произведения



Рисунок А.1 – Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов». Масло



Рисунок А.2 – Питер Пауль Рубенс «Голова мальчика». Рисунок



Рисунок А.3 – Питер Пауль Рубенс «Голова мальчика». Рисунок



Рисунок А.4 – Питер Пауль Рубенс «Композиция». Масло



Рисунок А.5 – Питер Пауль Рубенс «Охота на львов». Масло



Рисунок А.6 – Питер Пауль Рубенс «Храм Януса». Масло



Рисунок А.7– Жан Луи Давид «Эскиз». Акварель



Рисунок А.8 – Жан Луи Давид «Эскиз». Акварель



Рисунок А.9 – Теодор Жерико «Аquarelle»



Рисунок А.10 – Теодор Жерико «Композиция». Акварель

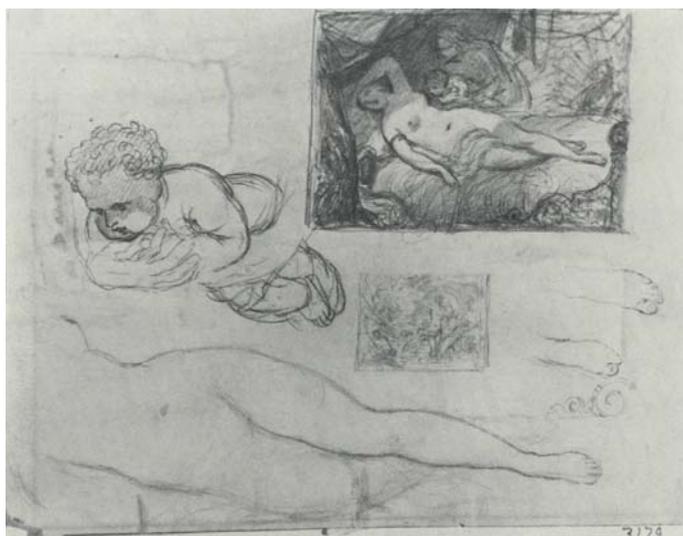


Рисунок А.11– Карл Брюллов. Этапы работы над картиной

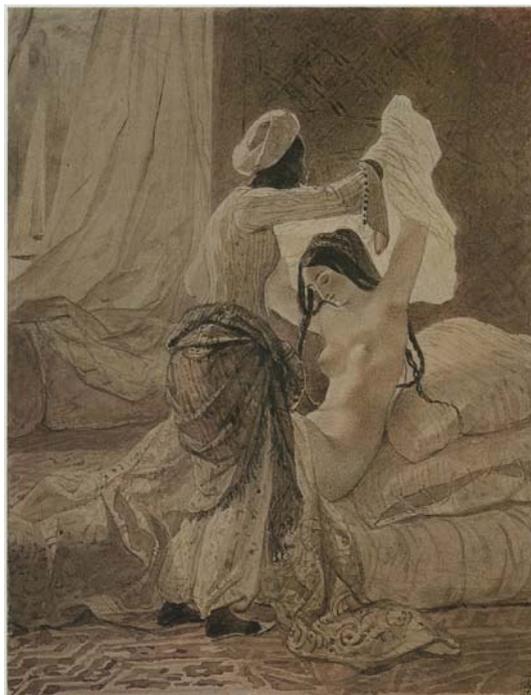


Рисунок А 12– Карл Брюллов. Этапы работы над картиной



Рисунок А.13 – Карл Брюллов «Композиция». Акварель



Рисунок А.14 – Гаварни «Композиция». Акварель



Рисунок А.15 – Александр Иванов «Композиция». Акварель, белла



Рисунок А.16 – Максим Воробьев «Вид Москвы». Акварель



Рисунок А.17 – Александр Иванов «Мастерская художника в Риме». Акварель



Рисунок А.18 – Александр Иванов «Композиция». Акварель

Приложение Б
(обязательное)
Этапы работы над этюдом головы натурщика



Рисунок Б.1 - I этап



Рисунок Б.2 - II этап (акварель)



Рисунок Б.3 - III этап (акварель)

Студенческая работа. С. Грищук 06 ДК

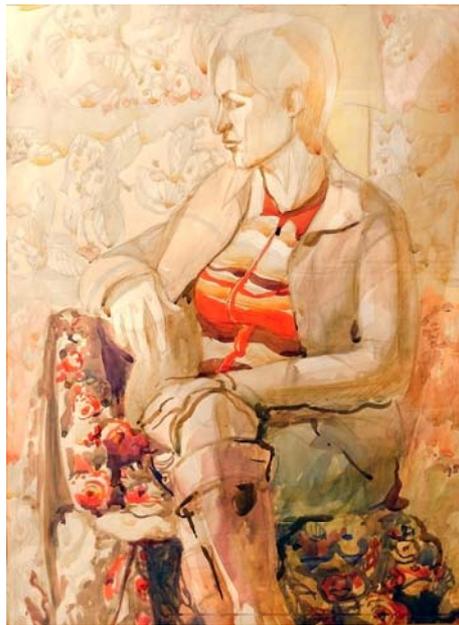


Рисунок Б. 4 - III этап (акварель)



Рисунок Б.5 - III этап (акварель)

Студенческая работа. И. Сербина 04 ДК

Приложение В
(обязательное)
Этапы работы над этюдом фигуры натурщика



Рисунок В.1-11 этап (акварель)



Рисунок В.2-III этап ((акварель)

Студенческая работа. Н. Сергеева 05 ДК



Рисунок В.3 - I этап

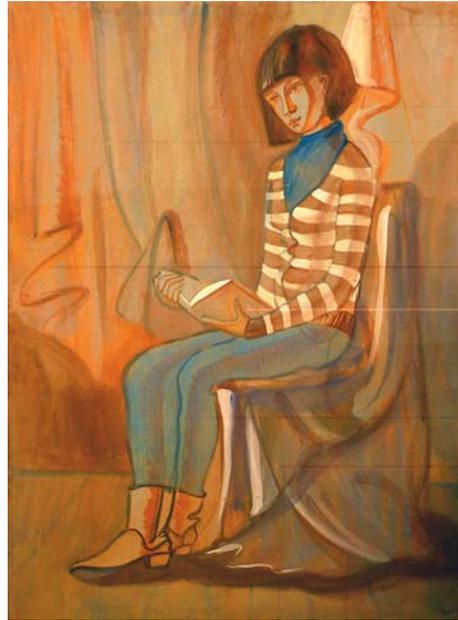


Рисунок В.4 - II этап (гуашь)



Рисунок В.5 - III этап (гуашь)

Студенческая работа. Е. Иванчук 05 ДК

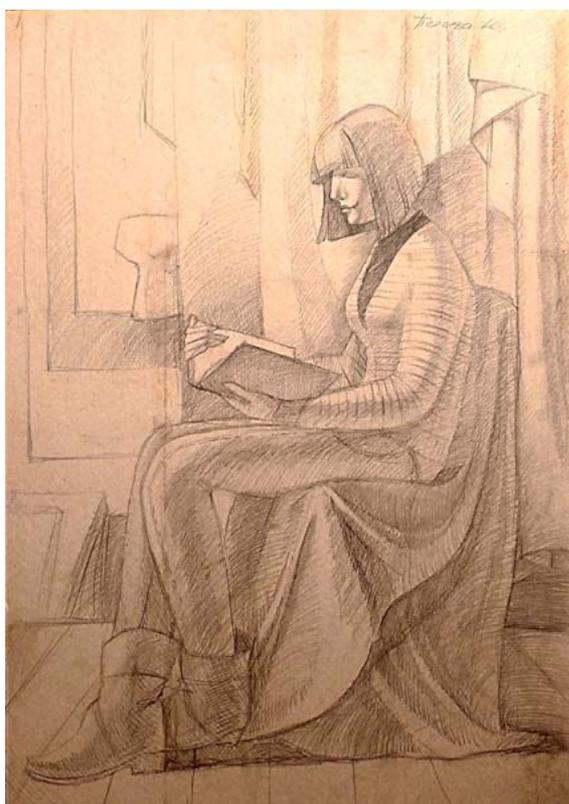


Рисунок В.6 - I этап



Рисунок В.7 - II этап



Рисунок В.8 - III этап (гуашь)

Студенческая работа. Ю. Рубцова 05 ДК



Рисунок В.9 - I этап



Рисунок В.10 - II этап (акварель)

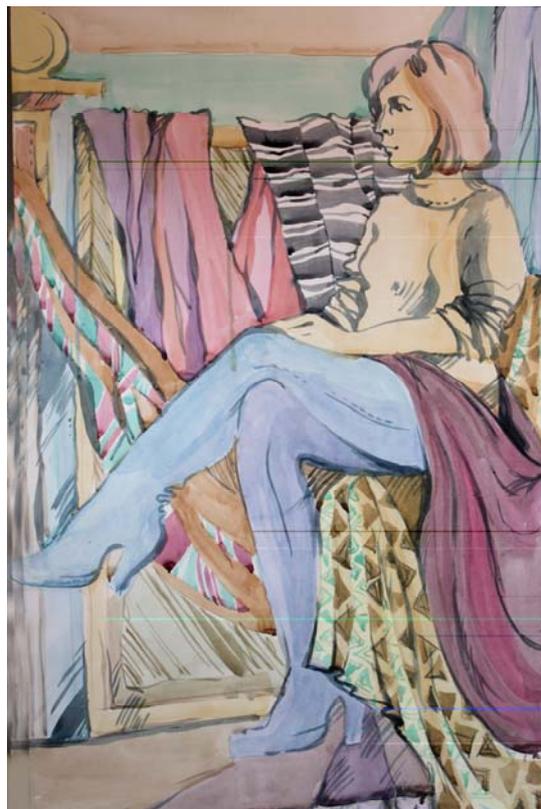


Рисунок В.11 - III этап (акварель)

Студенческая работа. И. Сербина 04 ДК



Рисунок В.12 – II этап (акварель)

Студенческая работа. А. Ахметова 05 ДК

Приложение Г
(справочное)
Учебные копии



Рисунок Г.1 – Копия композиции П.Пикассо (гуашь)



Рисунок Г.2 – Копия композиции П.Пикассо (гуашь)

Студенческие работы А. Малахова, С. Грищук 06 ДК

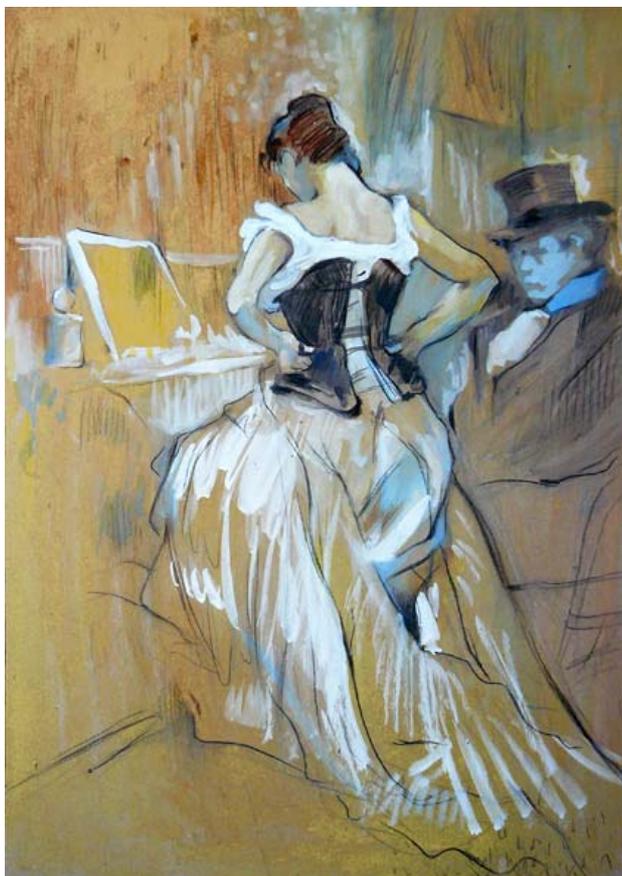


Рисунок Г.3 – Копия композиции А.де Тулуз-Лотрека (гуашь)

Студенческая работа. С. Гришук 06 ДК