

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
«ЖИВОПИСЬ»
Часть I**

**ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС**

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

«ЖИВОПИСЬ»

Часть I

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»

II КУРС

Брест 2014

УДК [(741.021/4+743):744.43] (072)

В методических указаниях « Живопись. Часть I » подробно изложены общие положения, цели и задачи дисциплины, технические живописные средства изображения натюрморта, пейзажа и архитектурных объектов в городской среде. Описаны материалы, используемые при обучении живописи, даны основные сведения о технике их применения, особенности компоновки, колористика.

Предназначено студентам специальности 1-69.01.01. для изучения предмета «Живопись»

Составители: О.М.Гайдукович, доцент кафедры АПиР, Член Союза художников РБ

Рецензент: Л.Б.Алимов, Член Союза художников РБ, Почетный академик Российской Академии художеств, «Человек года в искусстве 1991-92 гг.» (ИБЦ, Кембридж, Великобритания).

Учреждение образование
© «Брестский государственный технический университет», 2014

Оглавление

Введение

Раздел I ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ

Раздел II ПОНЯТИЕ О ЦВЕТЕ

- 2.1. Цвет поверхности предмета
- 2.2. Символика цвета
- 2.3. Ахроматические и хроматические цвета
- 2.4. Спектральные цвета
- 2.5. Цветовой круг
- 2.6. Изменение цветов в зависимости освещения
- 2.7. Смешение цветов
- 2.8. Смешение красок
- 2.9. Контрасты

Раздел III ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

Раздел IV ПОДГОТОВКА К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ ПО ПРЕДМЕТУ «ЖИВОПИСЬ»

- 4.1. Материалы, используемые при обучении живописи. Основные сведения о технике их применения.
- 4.2. Отработка приема заливки плоскости с помощью 3 основных цветов.
- 4.3. Лессировки
- 4.4. Растяжки цвета от более насыщенного к слабонасыщенному.
- 4.5. Градации тона.

Раздел V ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА НАД НАТЮРМОРТОМ

- 5.1. Организация рабочего места
- 5.2. Выполнение форэскизов – поиск удачной композиции.
- 5.3. Композиционное размещение предметов на плоскости листа. Определение основных пропорций и конструктивное построение предметов
- 5.4. Нахождение отношений основных цветовых пятен
- 5.5. Поиск цветовых растяжек
- 5.6. Стадия обобщения

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ВВЕДЕНИЕ

Живопись в подготовке будущих архитекторов и проектировщиков занимает важное место, связанное с основами архитектурной специальности. В государственном образовательном стандарте определен минимум необходимых знаний по живописи, среди которых – методика работы над живописной и колористической композицией на основе разных заданий, включающих архитектурный объект в городской среде. Стало привычным рассматривать рисунок, а особенно живопись, отдельно от дисциплины «архитектурное проектирование». Отмывка ушла в прошлое и стала исторической достопримечательностью, в эскизировании все меньше используется цветовая гамма, ручная графика вытесняется компьютерной. Вместе с тем методические взаимосвязи живописи и архитектуры очевидны. Это актуальные проблемы архитектурной колористики, цветовое моделирование, колористика в архитектурной композиции, в градостроительстве.

В настоящее время техники живописи при выполнении учебного архитектурного проекта почти не используются. Однако ведь живопись может быть не только сопутствующей дисциплиной, косвенно относящейся к архитектуре, но и инструментом композиционного поиска, помогающим развивать профессиональное мышление

Ознакомившись с теоретическими основами использования цвета и света, овладев практическими знаниями и умениями, студентами могут в процессе дальнейшего обучения, вплоть до выполнения дипломного проекта, успешно использовать различные техники живописи в учебном архитектурном проектировании.

Особенно актуальной становится роль живописи по мере все большего распространения компьютерных технологий. На фоне компьютеризации проектного процесса необходимо сохранять «ручные» методы владения профессиональным изобразительным языком, особенно на стадии пред проектного поиска идеи, а также на стадии оформления экспозиционной части проекта. Живопись может рассматриваться как активное дополнение к современным компьютерным методам учебного проектирования.

Студенты, уделяющие много времени смежным дисциплинам, в рамках архитектурного проектирования изучают также процессы функционирования городской среды и архитектурного объекта, выполняют аналитические схемы и расчеты. Меньше времени остается у них на проработку художественно-композиционных вопросов, связанных с художественно-композиционными особенностями архитектурной среды.

Таким образом, использование живописи в учебном и дипломном проектировании может иметь значительный методический эффект. Образовательный процесс может предусматривать тренинги, включающие в себя живописные задания по поиску архитектурной идеи

проекта. По составу чертежей акварельный пейзаж может входить в предварительную часть учебного или дипломного проекта, а также в заключительную часть проекта в виде живописного фрагмента городской среды с показом ее проектируемых изменений. Архитектура фасадов в технике отмывки или акварельной живописи повышает художественную ценность проекта [5].

Раздел I ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ

Основной целью преподавания курса живописи является повышение и дальнейшее развитие художественной культуры студента, основанной на комплексной взаимосвязи закономерностей композиционного мышления и техники живописного изображения натюрмортов и объектов архитектурной среды.

Задачами курса живописи являются[5]:

- ознакомление студентов с особенностями изобразительных средств (линия, цветовое пятно, форма, перспектива, цветовая композиция в выбранном формате и т.д.) и материалов (акварель, гуашь, темпера, акрил);
- развитие представлений об изображаемой среде (архитектура, природное окружение, человек);
- развитие способностей конструктивного рисования по представлению и с натуры с применением цветовых техник;
- развитие общей художественной культуры для обретения возможностей оценки качества графических изображений, с которыми архитектору-проектировщику и архитектору-дизайнеру приходится работать.

В результате изучения дисциплины «Живопись», согласно требованиям учебного плана, студент должен:

иметь представление:

- о роли и значении живописи в деятельности архитектора-проектировщика и архитектора-дизайнера;
- способах живописного изображения;
- основных закономерностях графической изобразительной информации;
- взаимосвязи характера цветовой архитектурной среды и способов ее живописного изображения;
- методах применения средств и приемов живописи и цветовой графики к задачам архитектурного проектирования;
- взаимозависимости архитектурного замысла и характера цветового и графического изображения;

знать:

- изобразительные возможности живописи для художественного освоения окружающего мира, решения творческих архитектурных задач.

- материалы и способы живописного и графического выполнения проектных замыслов;

уметь:

- компоновать на плоскости листа изображаемую форму в цвете;
- решать задачи иллюзорно-пространственной организации изображаемых моделируемых предметов, а также композиционно-пространственной организации моделируемых предметов архитектурной среды в различных плоскостях; добиваться художественной выразительности исполняемой работы[5].

Задания выполняются в аудитории под руководством преподавателей, а также дополняются самостоятельной аудиторной и внеаудиторной работы. Выполненные студентами работы обсуждаются и оцениваются комиссией преподавателей. Просмотр с оценкой проводится в конце каждого семестра.

В конце курса по предмету «Живопись» студент получает дифференцированный зачет, критерием оценки которого является уровень выполнения работы в целом, который складывается из уровней решения конкретных задач, поставленных преподавателями и выполняемых студентами.

Раздел II ПОНЯТИЕ О ЦВЕТЕ

2.1. Цвет поверхности предмета

Предметы имеют свои собственный, присущий им цвет. Например, спелые апельсины – оранжевые, молоко – белое, чистое южное небо – голубое. Природный цвет предмета хорошо виден, когда он ярко освещен, изменяется с переменной освещенности и становится невидимым в темноте. Значит, только свет делает предмет и его цвет видимыми.

Тогда почему красное яблоко среди зеленых листьев кажется окрашенным иначе, чем-то же самое яблоко, положенное на желтую тарелку?

Человеческий глаз считается самой совершенной оптической системой, но и он воспринимает всякое цветовое пятно не изолированно, а во взаимосвязи с цветом окружающих предметов, фоном, цветовой средой, т.е. субъективно.

Проблемой цвета в настоящее время занимается целый ряд наук. Физику интересует энергетическая природа цвета; физиологию - процесс восприятия света и преобразования его в цвет; психологию - проблема восприятия цвета и воздействия его на психику, способность вызывать различные эмоции; биологию - значение и роль цвета в жизнедеятельности животных и растительных организмов. Важная роль принадлежит и математике, с помощью которой разрабатываются

способы измерения цвета. Совокупность всех наук, изучающих цвет с разных точек зрения, называется цветоведением или наукой о цвете.

Между естественнонаучным учением о цвете и принципами применения его в живописной практике существует очевидная связь.

Начиная с эпохи Возрождения и до следовавших ее традициям европейских школ искусства естественнонаучные знания использовались для развития реалистического метода в живописи. Художников всегда интересовали вопросы, откуда берется цветовое разнообразие на однородной поверхности предмета, каково происхождение цветовой гармонии, которую мы постоянно наблюдаем в природе?

Между естественнонаучным изучением цвета и художественным, эстетическим освоением его есть существенное различие.

Физик, например, может количественно и качественно измерить длину световой волны. Но закономерности цветового строя в живописи есть не что иное, как переработанные творческим сознанием художника закономерности действительности.

Искусство отражает жизнь человека, его идеалы и вкусы. Знание того, как природа объединяет разные цвета, не может само по себе открыть художнику тайны цветовой гармонии, колорита. Живопись - это изобразительное искусство, эстетически отражающее действительность.

С ходом времени меняются идеалы и вкусы, а с ними и понимание цветовой гармонии. Искусство связано с жизнью и меняется вместе с ней.

Большое влияние на развитие живописи оказали импрессионисты (от франц. *impression* - впечатление), воплотившие в своих картинах живые впечатления от реальности жизни. Они улавливали малейшие изменения цвета, появляющиеся под воздействием световоздушной среды. Импрессионисты открыли новую красоту повседневной действительности во всем богатстве и сверкании ее красок, новую цветовую гармонию и колористические качества.

Клод Моне в своей картине «Стога» (1874 г.) показал, как в зависимости от освещения изменяется цвет объекта живописного изображения. Импрессионисты были первыми живописцами, научившимися «ловить свет и бросать его прямо на картину». Непривычная живопись вызвала у тогдашнего зрителя протесты, представлении цвет предмета должен быть непременно привычным. «Деревья не бывают фиолетовыми, а небо цвета свежесбитого масла» категорически утверждали они [1]

Неразвитое цветовое восприятие людей подобно слепоте. А это означает, что у нашего сознания выработался определенный стереотип восприятия: какого цвета снег? - белый; кроны деревьев? - зеленые; вода? - голубая. Неопытный художник напишет снег в любое время суток чистыми белилами, а траву весной, летом и осенью одинаково зеленой краской.

Чтобы добиться успехов в живописи, глаз художника должен быть освобожден от «завесы» цветовых штампов. Необходима специальная постановка зрения, такая, чтобы начинающий художник научился видеть, как цвет предмета выглядит в конкретных условиях освещения и соседства с другими предметами. Опытный живописец знает, что цвет предмета изменчив. На окраску предмета влияют многие факторы: освещение, цветовая перспектива, рефлексy, контрасты, на которые большинство неспециалистов не обращают внимания.

Гениальный художник, пристально изучавший природу, Леонардо да Винчи в своих записях обращал внимание на роль освещения в тех изменениях, которые происходят на поверхности предмета: «Мы можем сказать, что почти никогда поверхность освещенных тел не бывает подлинного цвета этих тел... Если ты возьмешь белую полосу, поместишь ее в темное место и направишь на нее свет из трех щелей, то есть от солнца, от огня и от воздуха, такая полоска окажется трехцветной»[11]. Простой опыт, предложенный художником эпохи Возрождения, легко воспроизвести, и мы придем к выводу о воздействии трехцветного освещения на поверхность предмета: одна и та же полоска бумаги там, где она освещена солнцем, окажется белой, освещенная огнем - станет оранжевой, а та ее часть, которая освещена цветом неба, - синей.

Леонардо да Винчи путем наблюдений пришел к открытию роли цветовой перспективы (влияние «посредствующей среды, которая внедряется между предметом и глазом») и рефлексов, отраженных от других предметов («когда предметы, освещающие тело, имеют в себе какое-нибудь цветное качество»)[11].

Таким образом, мы установили, что на восприятие цвета предмета воздействуют прямые лучи света, попадающие на открытые поверхности: свет от соседних предметов (рефлексy), природный цвет самого предмета и, конечно, наш глаз, способный воспринять даже малейшие нюансы (оттенки) цвета.

Физической основой, определяющей цвет предмета, служит способность поверхности поглощать, пропускать и отражать несветящимся телом падающие на него лучи света. Отраженный предметом световой поток, дошедший до сетчатки глаза, оказывает в зависимости от цвета окружающих предметов фотохимическое действие на концевые нервные аппараты, заложенные в сетчатке. Если общий световой поток достаточно интенсивен, то он вызывает работу нервных окончаний, и сигналы, посылаемые в мозг, дают возможность ясно ощутить различные цвета.

Восприятие цвета – сложный процесс, обусловленный не только физическими, но и психологическими стимулами, в частности, важным для художника чувством цвета.

Знание особенности физиологии и психологии зрительного восприятия цветоформы помогает начинающему живописцу лучше

понять колористические явления природы. Только в том случае, если живописец, работающий с натуры, научился видеть не только предметный цвет, но и обусловленные освещением и цветовой средой цвета, замечать их цветовые различия, ему удастся достигнуть гармоничного строя в своих работах.

За долгий путь развития человеческого цветового зрения эмоционально-психологическое воздействие цвета совершенствовалось от элементарного цветоощущения до высокоразвитого чувства цвета, присущего современному человеку. Под чувством цвета в отличие от простого ощущения понимается сложное, обогащающее восприятие цвета, когда возникают представления, образы, ассоциации, связанные с цветом.

Свойства и качества цвета можно разделить на две группы: «собственные», которым присущи такие постоянные характеристики, как цветовой тон, светлота, насыщенность (т. е. объективные качества цветов), и «несобственные» как следствие эмоциональных реакций, возникающих при их восприятии: «теплые», «холодные», «легкие», «тяжелые», «глухие», «звонкие», «выступающие», «отступающие» и т. д. «Несобственные» качества, отражающие тесную связь цвета с предметом, особо важны для всех видов и жанров изобразительного и неизобразительного искусства, так как посредством этих качеств достигается усиление выразительности и эмоциональной настроенности произведения. В лексиконе художников некоторые характеристики поясняются посредством других: например, разделение цветов на «глухие» («насыщенные», как в случае с коричневым цветом, образованным слабонасыщенным красным или красно-оранжевым) и «звонкие» (ярко-красные), так же, как «легкие» (светлые тона) и «тяжелые» (темные).

С ощущением пространственной глубины ассоциируются «выступающие» и «отступающие» цвета (если рядом поместить два квадрата, окрашенных в синий и красный цвет, то синий будет восприниматься «отступающим» цветом, так как напоминает дальние предметы, окутанные синевой). Пространственные свойства цвета были замечены и использовались уже художниками эпохи Возрождения, которые на своих полотнах изображали передний план в относительно теплых коричневатых тонах, средний — в нейтрально-зеленых, а дальний в сине-голубых [11].

Эмоционально-психологическое воздействие цвета сознательно использовал известный голландский художник Винсент Ван Гог (1853-1890 гг.), так объяснявший свой замысел: «В моей картине "Ночное кафе" я пытался показать, что кафе - что место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым,

воспроизвести атмосферу адского пекла, цвета бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни»[11].

Велика роль цвета и в оформлении предметов быта. Замечательным примером гармоничного сочетания формы и цвета служат произведения народного творчества.

Воспринимая цвет предмета, человек получает сопутствующие ему настроения разного рода: радости, печали, страха, веселья, легкости и др. Другие свойства предметов мы связываем с такими характеристиками, как вес, температура, особенности фактуры и т. д.

Цвет способен не только передавать важную информацию о предмете, но и вызывать определенные мысли и чувства через образное воздействие в реальных условиях освещения, воздушно-пространственной и окружающей цветовой среды.

С давних пор известно, что красный цвет возбуждает, зеленый – успокаивает, черный – угнетает. Великий немецкий поэт, естествоиспытатель и мыслитель Иоганн Вольфганг Гёте считал; что свет, цвет и эмоции являются звеньями одной цепи. Он отмечал, что красный и желтый цвета веселят, возбуждают энергию человека, тогда как синий цвет приводит в уныние. В наше время, по международному соглашению, красный цвет служит предвестником опасности (красный сигнал - знак запрета). Возбуждающее действие красного цвета современные психологи связывают с историческим опытом человечества (красный - цвет крови).

С учетом воздействия цвета в строительстве индустриальных, административных и жилых помещений все более практикуется такое понятие, как цветовой климат, при окраске интерьеров и решении дизайна. Цветовой климат влияет на самочувствие и производительность труда людей, а также сказывается на их общем тоне - вызывает бодрость и прилив сил или приводит в состояние покоя[11].

2.2. Символика цвета

В отдельные периоды истории мирового изобразительного искусства символика цвета играла важную роль в идейно-художественном содержании произведений. Это символика цвета, посредством которой «достигается не только отвлеченно-эстетическая, но и мировоззренчески-содержательная выразительность»[6].

Правда, единой системы, устанавливающей определенное символическое содержание за каждым цветом, не существовало ни в одну из эпох. Например, в Средние века красный цвет одновременно считался как цветом красоты и радости, так и цветом злости и стыда.

В христианской символике белый символизирует чистоту и непорочность, зеленый – надежду на бессмертие души, голубой –

печаль, красный – кровь святого. В народных сказаниях и легендах многих стран зеленый цвет является символом надежды, так как ассоциируется с молодостью, ростом; красный – цвет крови, огня, означает любовь: белый – символизирует невинность, свет, чистоту; черный – символ траура, потому что связывается в сознании с мраком и тьмой.

На Руси красный цвет считался признаком красоты, и все, что связывалось с понятием «красивый», называлось красным: «Красная площадь», «красное крыльцо», «красный угол», «весна-красна», «красна девица».

Своеобразен язык цветов. Говорят, красный «горит», бывает «огненным» (отсюда - «кроваво-красный», «огненно-красный»). Зеленый цвет может быть зеленым, как трава, или ядовито-зеленым. На Руси наряд невесты белый, как символ веры и чистоты. На Востоке белый считается цветом траура.

В раннем немецком Средневековье белый и черный цвета противопоставлялись как прекрасное и безобразное. В описаниях красоты встречаем, например, такие сравнения: «белая, как снег, кожа»: «черные, как вороново крыло, волосы»: «белый как полотно»; «черный как смоль»; «черный как ночь».

Символика цвета рождалась и умирала, но и в наши дни символичность цветов сохранилась в искусстве, в поговорках, в крылатых словах: «тоска зеленая», «скука серая», «дела черные», «светлый человек» и др.

Символические, условные изображения, отражающие обобщенные понятия, широко используются в наше время в оформлении гербов, флагов и эмблем[5].

2.3. Ахроматические и хроматические цвета

Все цвета можно разлепить на две категории. Ахроматические (бесцветные) – белый, серый и черный – не имеют цвета и отличаются друг от друга только по светлоте. Но у этих цветов большие изобразительные возможности. Человеческий глаз способен отличить по степени светлоты до 300-400 переходных оттенков от белого к черному цвету.

На простом примере легко убедиться, как отличаются друг от друга ахроматические цвета по светлоте. Если сравнить между собой белый цвет бумаги, гипса и белил (гуашь, темпера, масло), то окажется, что одни из них светлее, чем другие. Черные цвета тоже неодинаковы: например, черный бархат темнее черного сукна, а черное сукно темнее черного ситца. Но больше всего градаций по светлоте дают многочисленные серые тона.

Остальные цвета, в отличие от ахроматических, называются хроматическими[5].

2.4. Спектральные цвета

Великому английскому ученому Исааку Ньютону удалось экспериментальным путем доказать, что если узкий солнечный луч пропустить через трехгранную призму, то на расположенном позади нее экране появится последовательный ряд удивительно красивых цветов. Это явление сходно с эффектом радуги на небе, представляющей собой спектр преломленных и отраженных солнечных лучей в дождевых каплях, рассеянных в воздухе.

Естественной шкалой цветовых тонов является спектр солнечного света, в котором цвета расположены в такой последовательности: красный, оранжево-красный, оранжевый, оранжево-желтый, желтый, зеленовато-желтый, желтовато-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Как мы видим, в составе спектра отсутствуют белые, серые и черные – ахроматические – цвета, но нет и существующего в природе пурпурного цвета, который получается от смешения красного и фиолетового спектральных цветов, нет и коричневого цвета.

Человек различает не только разные цвета, например красный, синий, зеленый, но и их оттенки, отличающиеся один от другого по светлоте и насыщенности.

В противоположность ахроматическим цветам, которые не имеют цветового тона, хроматические цвета различаются степенью цветности. У одних спектральных цветов цветовой тон выражен очень резко, у других - едва заметно. Мы имеем возможность сравнить такую качественную характеристику цвета, как насыщенность. Насыщенностью называется степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического.

Следовательно, основными свойствами цвета являются цветовой тон, светлота и насыщенность.

Применительно к хроматическим цветам под светлотой мы понимаем наличие в цвете того или иного количества черного или белого пигмента. Если к хроматическому цвету добавить ахроматический цвет разной светлоты (белый, серый с постепенным переходом в черный), то изменятся одновременно и насыщенность хроматического цвета, и его светлота. Например, прибавив белый цвет к красному, мы уменьшим его насыщенность, а светлоту увеличим. Таким образом, можно получить множество светлых цветов, так называемых пастельных.

Примешивая более темные по светлоте ахроматические цвета к хроматическому цвету, мы уменьшаем его светлоту и насыщенность одновременно.

Под словом «чистый» понимают цвет без примесей других цветов или оттенков. Таким образом, чистыми могут быть только три основных, или первичных, спектральных цвета – красный, синий и желтый.

Оптическое смешение трех основных цветов дает белый цвет, а смешение двух из них дает смеси цветов (например, желтый и красный – оранжевый). Цветовой круг систематизирует чистые спектральные цвета

2.5. Цветовой круг

Расположение цветов в виде круга удобно. Оно позволяет наглядно объяснить многие закономерности в теории цвета[11].

Крайние цвета спектра – вишнево-красный и сине-фиолетовый – схожи. Если добавить к ним пурпурный цвет, поместив его между вишнево-красным и сине-фиолетовым, спектр можно замкнуть в кольцо, которое называется цветовым кругом.

Цветовой круг можно разделить на две части, так, чтобы в одну вошли красные, оранжевые, желтые желто-зеленые цвета, получившие условное название «теплых», потому что ассоциируются с солнцем и огнем, а в другую – голубовато-зеленые, голубые, синие, фиолетовые, называемые «холодными», так как напоминают о льде, воде, воздушной дали.

Понятие «теплые цвета» и «холодные цвета» условны, так как восприятие цветов одной и той же группы относительно (сине-зеленый цвет, расположенный рядом с желто-зеленым, кажется холодным, а по сравнению с синим – теплым). Следовательно, любой теплый цвет по сравнению с еще более теплым может оказаться холодным, и наоборот, холодный цвет рядом с более холодным может быть теплым.

Большинство крупных художников пишут, используя всю палитру теплых и холодных красок. Однако у них все картины написаны в излюбленном теплом колорите (Репин, Гальс, Рембранд и др.), а у других – в холодном (Суриков, Врубель, Касаткин и др.). У пейзажистов Грабаря и Юона синие цвета кажутся теплыми в сравнении с более холодными на холсте Врубеля «Демон поверженный».

Решение вопроса, куда отнести тот или другой чистый цвет – к холодным или теплым, в учебной живописи обычно сложностей не вызывает. Гораздо труднее, особенно для начинающего живописца, решить этот вопрос в отношении мягких, сближенных оттенков цвета. В таких случаях надо ответить себе, склоняется цвет к зеленому или розовому.

2.6. Изменение цветов в зависимости от освещения

В одинаковых условиях теплые и холодные цвета отличаются противоположными оптическими качествами. При дневном свете теплые тона воспринимаются как выступающие, холодные – как отступающие.

Желтый цвет, например, расширяет окрашенную поверхность, приближает ее зрителю. Красный цвет при дневном свете выступает вперед, а в сумерках создает впечатление удаляющегося.

Видимый цвет зависит от характера освещения. Искусственный свет лампы накаливания гораздо желтее естественного, поэтому лучше заниматься живописью при естественном свете. Если же работать при электрическом освещении, то надо учесть, что красные, оранжевые и желтые цвета светлеют, а синие, голубые и фиолетовые – темнеют, красные выглядят насыщеннее, светло-желтые становятся трудно отличимыми от белых, голубые мало отличаются от голубовато-зеленых, темно-синие – от черных.

Очень часто начинающий художник, не доверяя своему глазу, ищет спасения в правилах. Но практика показывает, что без личных наблюдений работа по «правилам» дает ложное изображение среды[5].

2.7. Смешение цветов

Смешение цветов – одна из самых главных проблем теории и практики начального этапа постижения искусства живописи. Установлены три основных закона оптического смешения цветов [6].

Первый закон: главной особенностью любого цветового круга является, соотношение противоположащих (относительно центра круга), цветов, которые при их смешении дают ахроматический цвет. Такие цвета называются дополнительными. Взаимодополняемые цвета строго определены: к красному малинового оттенка – зелено-голубой, к красному огненному – голубой, близкий к голубовато-зеленому, к желтому зеленого оттенка – пурпурно-фиолетовый, к желтому лимонному – синий ультрамариновый, к голубовато-синему – оранжево-желтый.

Второй закон: имеет наибольшее практическое значение и говорит о том, что смешение цветов, лежащих по цветовому кругу близко друг к другу, дает ощущение нового цвета, лежащего между смешиваемыми цветами. Так, например, смесь красного с желтым дает оранжевый, желтого с синим – зеленый. Из второго закона следует, что путем смешения трех основных цветов (красного, желтого и синего) в разных пропорциях можно получить, любой цветовой тон – «слагательный» оптический эффект.

Третий закон: одинаковые цвета дают одинаковые смеси. Имеются в виду также и те случаи, когда смешиваются цвета, одинаковые по цветовому тону, но разные по насыщенности, а также

хроматические цвета с ахроматическими – «вычитательный» оптический эффект.

Поверхности, покрытые мелкими мазками разного цвета, на некотором расстоянии воспринимаются как имеющие промежуточный цвет. Примером такого оптического смешения цвета, иначе называемого «пространственным», могут служить мазки чистого красного и синего цветов, которые издали кажутся фиолетовыми. При оптическом смешении двух цветов разной светлоты видимый цвет будет иметь среднюю светлоту. Например, белая поверхность, покрытая мелким рисунком, воспринимается с определенного расстояния как поверхность серого цвета.

Пространственное смешение цветов на основании цветного мазка широко применяли старые мастера. Используют этот прием и современные художники. При пространственном смешении цветов живопись получает особую выразительность, легкость, воздушность. Поверхность, покрытая разноцветными мазочками, кажется мерцающей, более полно передающей световоздушную среду.

2.8. Смешение красок

Между результатами оптического и механического смешения красок существует некоторое различие, обусловленное физической природой красок.

Красочная смесь состоит из отдельных частиц пигмента и связующего вещества, которые воздействуют на прохождение света сквозь красочный слой. Свет, попадая на слой смеси красок (например желтой и синей), частично отражается от его поверхности, а частично поглощается внутри красочного слоя. Так, через частицы желтой и зеленой красок пройдут лучи желтого спектра, а через частицы синей краски – синего. Другие же лучи спектра – красные, оранжевые, желтые – будут поглощены синими частицами, а фиолетовые, синие, голубые лучи – желтыми.

Лучше представить различие в результатах оптического и механического смешения цветов и красок поможет еще один пример: на вращающемся диске желтое и синее стекла дадут серую смесь ахроматического цвета, в то время как механическое смешение тех же цветов даст зеленую краску.

Знание законов смешения красок необходимо для овладения техникой лессировок. Если наносить прозрачные слои красок друг на друга, то всегда определяющее значение будет иметь верхний красочный слой. Например, чтобы получить зеленый цвет голубоватого оттенка, нужно покрыть прозрачным слоем синей краски желтую, а при наложении желтой краски на синюю получим – зеленый цвет желтоватого оттенка.

Важное обстоятельство, которое следует учитывать начинающему живописцу, работающему водными красками (акварелью, гуашью и темперой), заключается в особенности красок при высыхании светлеть и терять в большей или меньшей степени насыщенность цвета. Это объясняется тем, что в *водном растворе* пигмента в клее существует определенная оптическая плотность вещества, в которую проникают лучи света, отражающиеся от поверхности. После высыхания красок в результате испарения содержащейся в них воды увеличивается расстояние между отдельными частицами пигмента, сквозь которые активнее отражается основа – белая бумага. Краски теряют привлекательную живость и интенсивность.

Вот почему обычно акварельные работы окантовывают в застекленные рамки. В масляной живописи среду, которая частично компенсирует потери интенсивности цвета красок при высыхании, создают стекло или слой лака.

2.9. Контрасты

Эффект контрастов проявляется в том, что резко противоположные по каким-либо свойствам предметы или явления вместе вызывают у нас качественно новые ощущения и чувства, которые не могут возникнуть при восприятии их по отдельности. Простой пример контраста: элементарное сопоставление белого и черного вызывает пространственный эффект. Контрастирующие цвета способны вызвать цепь новых ощущений и играют исключительно важную роль в живописи.

Символика контрастов картины К. С Петрова-Водкина «Купание красного коня» говорит и о декоративных свойствах контрастов.

Цветовая гармония, колорит, светотень вместе с линейной перспективой, способствующей созданию пространственной глубины, в качестве обязательных изобразительных приемов включают в себя и тот или иной вид контраста.

Контрасты разделяются на два вида: **ахроматические (светлотные) и хроматические (цветовые)**[5]. В каждом из названных видов выделяют, в свою очередь, одновременный, последовательный и пограничный, или краевой, контрасты.

Суть одновременного ахроматического контраста заключается в том, что светлое пятно на темном фоне кажется еще светлее, а темное на светлом – темнее, чем на самом деле. Кроме того, светлое пятно на темном фоне больше, чем оно в действительности, и наоборот, темное пятно как бы уменьшается в своих размерах. Чем меньше световое пятно, тем сильнее оно высвечивается. Это обстоятельство следует учитывать, чтобы избежать в работе излишней пестроты и резкости.

Одновременный цветовой контраст возникает при взаимодействии (сопоставлении) двух хроматических цветов или хроматического и

ахроматического. Серое пятно на красном фоне становится зеленоватым, на желтом - синеватым, на зеленом поле - сиренево-розовым. Вид контраста, при котором изменяется не только светлота, но и цветовой тон и насыщенность, а у ахроматических цветов возникает цветовой оттенок, называется хроматическим контрастом.

Явление особого рода представляет контраст взаимодополняемых цветов. При их сопоставлении не возникает восприятия новых оттенков, а происходит лишь взаимное повышение насыщенности и яркости или светлоты.

Контраст по насыщенности также заметен при сопоставлении ахроматических цветов с хроматическими. Это дает художникам возможность добиваться необыкновенно интенсивного звучания красок. Даже при выборе рамы живописец должен учитывать эффект контраста: белая рама делает живопись более насыщенной, черная - малонасыщенной, белесой.

Пограничный (краевой) контраст возникает на границах касания расположенных непосредственно друг около друга контрастирующих цветов.

Пограничные контрасты бывают не только цветовые, но и светлотные. Пограничный контраст создает эффект рельефности, так как та часть светлого участка, которая находится ближе к темному, будет светлее, чем дальняя[5].

При **хроматическом контрасте** границы соседних цветов изменяются: желтое пятно на границе с красным будет слегка зеленое, но чем дальше оно отступает от красного, тем слабее эффект пограничного контраста. Больше всего эффект пограничного контраста заметен в ряде окрашенных и смежно расположенных полос. Для того чтобы действие пограничного контраста исчезло, нужно иметь между контрастирующими цветами узкую темную или светлую полосу. Пограничный контраст иначе называется краевым[5].

Последовательный контраст возникает при длительном восприятии какого-либо яркого цвета или пятна. Например, если долго смотреть на ярко-красное пятно, а затем, не моргая, перевести взгляд на белую поверхность, то через некоторое время на ней появится той же формы светло-зеленое пятно. В последовательном контрасте проявляется малонасыщенный цвет, дополнительный к тому, который мы видели прежде. Ученые объясняют это явление оптическим раздражением сетчатки глаза при восприятии предыдущего цвета, так как световое и цветное ощущения имеют длительность и продолжают некоторое время и после того, как предмет исчез из поля зрения. Малонасыщенные цвета не создают последовательного контраста[5].

На зрительное восприятие цвета предмета, который долго рассматривают, может оказать влияние адаптация глаза.

Цветовая адаптация явление более слабое, чем световая, и протекает в более короткий промежуток времени. При цветовой адаптации свет как бы тускнеет. Наиболее продолжительная адаптация характерна при восприятии красного и фиолетового цветов, наименьшая желтого и зеленого[5].

Типичной ошибкой начинающего живописца является долгое вглядывание в какой-либо ограниченный цвет предмета. Такая практика неверна, так как если долго смотреть, например, на красный цвет, то через некоторое время глаз потеряет способность различать оттенки цвета. Чтобы восстановить правильное восприятие цвета предмета, необходимо перевести взгляд на друга, предметы и цвета, например, на зеленые или синие.

Знание свойств цвета и правил использования их является главным в освоении грамоты живописи.

Раздел III ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

В реалистической живописи рисунку отводится главенствующая роль, хотя форма и цвет в рисунке и живописи должны находиться в гармоничном единстве. Рисунок является не только началом, но и основой обучения живописи. Без знания законов светотени и задач рисунка тоном, развитого чувства пропорций и перспективы начинающий живописец не в состоянии передать объем и материальность предметов цветом.

Недооценка значения рисунка в живописи проявляется у начинающих художников в неумении правильно расположить предметы на плоскости, использовать полученные на уроках рисунка знания по передаче пластической формы средствами светотени. Многие выдающиеся художники-педагоги считали, что именно в рисунке закладываются основы дальнейшего обучения живописи. Например, П.П.Чистяков говорил: «Не умеющий рисовать не будет писать как следует» [1].

Главная задача при обучении живописи – научиться правильно видеть объемную форму предмета, группы предметов (трехмерное пространство) и уметь логически последовательно закомпоновать и изобразить их на плоскости листа бумага (двухмерное пространство).

Прежде чем рассмотреть различные закономерности композиции, необходимо:

- а) Познакомиться со свойствами пространственной формы материальных предметов[5];
- б) Изучить основные понятия и термины используемые в колористике[9].

а) Под **формой** предмета следует понимать геометрическую сущность поверхности предмета, характеризующую его внешний вид. Любой предмет есть форма, а форма подразумевает объем. Эти два понятия форма и объем неразрывно взаимосвязаны, составляют единое целое и раздельно в природе не существуют.

Объем предмета – это трехмерная величина, ограниченная в пространстве различными по форме поверхностями (любые предметы имеют высоту, ширину и длину даже в относительном их измерении).

Под свойствами пространственной формы понимается совокупность всех ее зрительно воспринимаемых признаков: геометрический вид (конфигурация), величина, положение в пространстве, масса, фактура, текстура, цвет, светотень и т. д.

Линейная перспектива - точная наука, которая учит изображать на плоскости предметы видимого мира в соответствии с кажущимся изменением их величины, очертаний и четкости, обусловленным степенью отдаленности от точки наблюдения. Теоретические знания о перспективе необходимы как художникам, архитекторам, дизайнерам так и инженерам-проектировщикам при работе непосредственно с натурой для ясного представления изображаемых ими предметов на плоскости, чтобы предметы воспринимались глазами зрителя правдиво и убедительно .

Светотень - свойство, характеризующееся распределением светлых и темных участков на поверхности формы. Распределение светотени обусловлено формой предмета, рельефом его поверхности и освещением. Светотень облегчает зрительное восприятие объема, формы и рельефа, способна обобщить или расчленить объем или поверхность предмета.

Форма, освещенная под прямым углом к ее картинной плоскости, обычно воспринимается как светлый силуэт на относительно темном фоне окружающей среды. В этом случае собственные тени криволинейной поверхности почти пропадают.

Свет, условно направленный под углом 45° из-за правого (левого) плеча рисующего, хорошо выявляет объемные и фактурные качества трехмерной формы. На ней появляются все светотеневые градации: свет, полутон, рефлекс, блик, падающая тень.

Блик – освещенная сторона объекта или самое яркое место на освещенном участке; если направленный свет теплый, блик – теплый.

Картинная плоскость – условная плоскость, перпендикулярная углу зрения.

Касательная тень – тень, возникающая в точке соприкосновения или непосредственной близости двух объектов или поверхностей.

Контраст – соотношение темных и светлых тонов. При сочетании черного цвета с белым получается сильный контраст; при сочетании светло-серого с темно-серым контраст получается более слабым. Есть также понятия цветовой контраст, тоновой контраст.

Линия горизонта – воображаемая линия соприкосновения земли и неба без учета равнин, холмов, гор или построек.

Падающая тень – тень от предмета, возникающая на окружающих объектах или плоскостях, в цвете решается в теплых или холодных тонах по видению художника.

Параллель – речь идет о линиях или плоскостях, всегда находящихся на одинаковом расстоянии друг от друга.

Перпендикуляр – прямой угол, то есть угол в 90° , к данной линии или поверхности.

Плоскость – любая плоская поверхность, например часть архитектурной детали или архитектурной среды, искусственной (стена, пол фасад дома, дорога) или природной (равнина, поле).

Плоскость картины – рабочая поверхность рисунка или картины.

Рефлекс – изображение отраженного света от соседних предметов или плоскостей; если направленный свет теплый, рефлекс – холодный (условно), и наоборот.

Тень – отсутствие света на поверхности объекта.

Тон – относительно светлый или относительно темный оттенок какого-либо цвета, может быть теплым, холодным, контрастным и т. д.

Точка схода – точка встречи в пространстве сходящихся линий.

б) Колористика:

1) наука о цветовой среде, расширяющая традиционные знания о цвете в пределах цветоведения в связи с внедрением в область социологии, семиотики, информатики, психологии;

2) гармоничная, комфортная цветовая среда, созданная в результате управляющего воздействия человека на материально-пространственное окружение;

3) деятельность колориста – удовлетворять потребности человека, которая сочетает предпроектный анализ, выработку концепции и конкретное цветовое решение.

Метод ассоциаций – способ оформления проектной идеи на основе сравнения явлений, предметов, качеств.

Формообразование с помощью цвета – один из аспектов деятельности колориста, базируется на способности полихромии преобразовать ощущение объемно-пространственной формы.

Цветовая гармония – сочетание отдельных цветов или цветовых множеств, образующее единое органическое целое и вызывающее эстетическое переживание.

Цветовая культура – составляющая культуры, феномен, опирающийся на психофизиологию восприятия, на колористику, как сумму знаний о цветовой среде. Цветовая культура характеризуется системой цветовых традиций, цветовым языком, взаимосвязью с духовной и материальной культурой народа, нации, социальной группы, отдельного человека.

Цветовой язык – система цветowych знаков, способная нести смысловую, эмоциональную и эстетическую информацию. Цветовой язык – существенный признак цветовой культуры, входящий в систему обычаев, жизненного уклада, всего комплекса культуры каждого народа.

4. Подготовка к выполнению задания по предмету «Живопись»

4.1. Материалы, используемые при обучении живописи. Основные сведения о технике их применения

При обучении определенному виду письма художественными красками начинающий живописец должен прежде всего ознакомиться с материалами, инструментами, техникой и технологией.

Без знания специфики различных видов живописи и профессионального обращения с материалами и инструментом невозможны успехи в овладении основами живописной грамоты.

Виды письма. Разнообразие используемых в живописи материалов определяется техникой и технологией различных видов письма: акварель, гуашь, темпера, масло, энкаустика, пастель и др. Звучание цвета в живописи зависит не только от манеры письма, но в первую очередь от свойств красок (пигмента и связующего красочный материал вещества) и основы-холста, картона, бумаги с особенностями ее фактуры и т. п.

Различают **корпусные** (плотные, пастозные), **кроющие** (непрозрачные), **фактурные** (рельефные), **полупросвечивающие** и **прозрачные** (лессировочные) виды письма, отличающиеся толщиной красочного слоя и способностью по-разному поглощать лучи попадающего на красочный слой света[5].

В **корпусном (пастозном)** письме цвет основы (бумаги или грунта) практически мало влияет на цвет нанесенных на него красок, так как поверхностный слой закрывает основу полностью. Полупросвечивающий красочный слой отражает часть проходящих через его поверхность лучей. **Прозрачное письмо** (лессировка) позволяет свету глубоко проникнуть в цветной слой краски. В восприятии цвета, полученного способом лессировки, активную роль играет основание красочного слоя. На цвет живописной поверхности значительное влияние оказывает эффект последовательного наложения прозрачных слоев красок разного цвета. Цвет, получаемый способом лессировок, зависит не только от прозрачности слоев наносимых красок, но и от общей толщины ее слоя (плотный слой больше поглощает света, увеличивая насыщенность воспринимаемого цвета). Например, если на нижний слой красного цвета нанести прозрачный слой желтого цвета, то в результате поверхность живописного слоя в целом будет восприниматься желто-оранжевой.

Большую роль в технике живописи играет также умение вылепить цветоформу мазком.

Далее более подробно будут рассмотрены различные виды материалов и техника живописи.

Акварель (от лат. *aqua* - вода) - краски, обычно на растительном клее, разводимые водой. Отсюда и название живописи этими красками. Живопись непрозрачной акварелью с примесью белил была известна еще в Древнем Египте, античном мире, в Средние века в Европе и Азии. До нас дошли произведения, выполненные художниками на папирусах и рисовой бумаге.

Средние века в Западной Европе и на Руси акварель употребляли для украшения церковных книг (раскраски орнаментов, заглавных букв в рукописях), а затем и в миниатюрной живописи, при ручной раскраске печатных книг.

Чистая акварель (без примеси белил) получила широкое применение в начале XV в. Ее основные качества прозрачность красок, сквозь которые просвечивают тон и фактура основы (главным образом бумаги, реже шелка и слоновой кости), чистота цвета. Акварель совмещает богатство тона и графические приемы. Специфические приемы акварели – размывка и затеки, создающие эффект подвижности и трепетности изображения. В акварель, выполняемую кистью, часто вводится рисунок пером или карандашом.

В XV-XVII вв. акварель имела прикладное значение и служила главным образом для раскрашивания гравюр, чертежей, эскизов. Со второй половины XVII в. акварель стала широко применяться в пейзажной живописи, так как быстрота работы акварелью позволяет фиксировать непосредственные наблюдения, а воздушность ее колорита облегчает передачу атмосферных явлений. Появились первые профессиональные художники-акварелисты. Их неяркие по цвету пейзажи были исполнены на увлажненной бумаге, залитой одним общим тоном, которому подчинены все цветовые градации с размывками и прорисовкой деталей тонким пером.

В конце XIX в. в Италии возникла манера плотной многослойной акварельной живописи по сухой бумаге, с характерными звучными контрастами света и тени, цвета и белой бумаги. В России в этой манере работали К.П. Брюллов и А.А. Иванов. Своеобразна техника портретной живописи П.Ф. Соколова (с виртуозной моделировкой формы мелкими штрихами и точками, широкими цветовыми заливками). В технике акварели плодотворно работали И.Е.Репин, В.И.Суриков, М.А.Врубель.

В конце XIX - начале XX в. художники, в частности В.А.Серов, все чаще употребляют акварель в сочетании с белилами, гуашью, темперой, пастелью, бронзой и другими материалами.

Живописная свобода, многообразие тональных нюансов и колористических решений свойственны работам художников С.В.Герасимова, П.П.Кончаловского, А.В.Фонвизина и др.

Гуашь (от итал. *guazzo* – водяная краска) – краски, состоящие из тонко растертых пигментов с водно-клеевым связующим (гуммиарабик, пшеничный крахмал, декстрин и др.) и примесью белил. От названия красок идет и название вида письма в этой технике.

Гуашь обычно употребляется для живописи по разнообразной основе (бумаге, картону, полотну, шелку).

Гуашь возникла как разновидность акварели, когда для достижения плотности красочного слоя к водным краскам стали подмешивать белила. Гуашь широко использовалась уже в Средние века в искусстве многих стран Европы и Азии для выполнения книжных миниатюр, а начиная с эпохи Возрождения также для эскизов, картонов, подсвечивания рисунков, а позже – для портретных миниатюр.

Начало производства специальных гуашевых красок в середине XIX в. способствовало окончательному обособлению гуаши от акварели. В России техника гуаши достигла высокого развития в конце XIX начале XX вв. в творчестве В. А. Серова, А. Я. Головина, С. В. Иванова и других, которые применяли гуашь при работе над большими станковыми произведениями, используя ее особенности (плотность и матовость тонов) для достижения декоративных эффектов.

В настоящее время гуашь используют для выполнения оригиналов плакатов, книжной и прикладной графики, эскизов, декораций и оформительских работ.

Темпера (от итал. *temperare* – смешивать краски) – живопись красками, связующим веществом которых являются эмульсии из воды и яичного желтка, а также из разведенного на воде растительного или животного клея, смешанного с маслом (или маслом с лаком). Темпера была известна уже в Древнем Египте, а в Средние века стала основной техникой иконописи (темпера на яичном желтке) и станковой живописи. Темпера использовалась также для росписи зданий.

Средневековые живописцы писали темперой на загрунтованных досках и покрывали красочный слой олифой или масляным лаком. В Западной Европе с XV в., а в России с начала XVIII в. темпера вытесняется масляной живописью. С начала XIX в. темпера вновь широко применяется для произведений станкового и декоративно-прикладного искусства.

Современные картины, написанные темперой, не покрывают лаком, поэтому они имеют бархатистую фактуру. Цвет и тон в произведениях, написанных темперой, проявляют несравненно большую стойкость к внешним воздействиям и дольше сохраняют первоначальную свежесть по сравнению с масляной живописью.

Масляная живопись – вид живописи художественными масляными красками, которые готовят растиранием неорганических пигментов в отбеленном льняном масле, иногда с добавлением орехового или подсолнечного масла. Масляными красками пишут преимущественно на холсте, а также на картоне, дереве, металле, покрытых специальными

грунтами, – в станковой живописи; или на известковой штукатурке – в монументальной живописи.

Отдельные письменные сведения о масляной живописи встречаются в античных и средневековых манускриптах. Широкое распространение масляная живопись получила после усовершенствования ее нидерландским живописцем Яном ван Дейком в середине XV в. С середины XVI в. она является ведущей техникой в живописи.

Масляную живопись отличают выразительность и динамика письма. В большей степени, чем какая-либо другая техника живописи, она позволяет достичь на плоскости зрительной иллюзии объема и пространства, богатых цветовых эффектов и глубины тона. Технические приемы масляной живописи разнообразны. Мазки могут быть кроющими (непрозрачными) и лессировочными (прозрачными), корпусными (плотными) и фактурными (рельефными), тонкими, гладкими и пр.

До начала XIX в. масляная живопись была построена на многослойном (многократном) нанесении красок с примесью лаков и на последующей лакировке поверхности картин. С начала XIX в. для масляной живописи характерна манера наложения красок *алла прима* (от *итал.* *alla prima*) – быстрая, односеансная техника письма) по чистому грунту или тонко нанесенному цветовому или тональному подмалевку. Лаки применяются реже.

Современные художники все чаще используют в своих работах так называемые **акриловые краски**. Акриловые краски применяются для живописных и декоративно-прикладных работ. Такой художественный материал, как акрил, предоставляет широкие возможности работы в различных техниках живописи. Эти краски изготавливаются на основе водных акриловых дисперсий, в которых частички акриловой смолы распределены в воде. Акрил не содержит растворителей, легко смывается водой (пока не высохнет), предоставляет возможность фактурной техники, быстро высыхает.

От масляных и темперных художественных материалов акриловые отличаются повышенной светостойкостью, прочностью и эластичностью, что расширяет их технические возможности. Высокое качество этих красок позволяет работать и в технике акварели (при значительном разбавлении материала). Отличительной особенностью использования акриловых красок для акварельной живописи является отсутствие размывания нижнего слоя при послойном нанесении.

Краски. Основным средством передачи цвета в живописи являются краски. Краски состоят из пигмента (мелко размолотых частиц, различных по химическому составу и происхождению). В качестве пигментов используются природные материалы: глина, земля, соки растений, оксиды металлов и др. Большинство современных красок представляет собой различные химические соединения. Важными компонентами, определяющими качественные свойства красок,

являются связующие пигменты вещества (масло, разные клеи, мед, воск, яйцо и др.). В продаже можно увидеть краски в жидком, полужидком и сухом видах. Наиболее употребительными стали художественные краски в тубиках, пластмассовых баночках и корытцах (масло, темпера, гуашь, акварель).

Не все краски одинаково чувствительны к воздействиям окружающей среды, и в зависимости от этого они разделяются на устойчивые и неустойчивые. Дольше других сопротивляются разрушительному действию времени энкаустика, эмали и гуашь. Теряет цвет (обесцвечивается) при неумелом хранении акварель, и темнеют масляные краски. Знание свойств материалов и технологии письма поможет уберечь живописные произведения от вредного воздействия (света, влаги, температуры, вредных испарений и загазованности).

Основными красками, цвет которых нельзя получить, смешивая другие, являются красная, желтая и синяя.

Студенту необходимо знать цветовые характеристики некоторых красок.

1. Красные. Киноварь и кадмий красный отличаются ярко-красным цветом различных теплых оттенков, имеют среднюю прочность. Краплак - прочная краска интенсивного холодного красного цвета. Краплак может заменить кармин, краску более светлую и яркую, малинового оттенка.

2. Желтые. Кадмий желтый очень яркая теплая краска, дающая различные оттенки от лимонного до оранжевого, прочная. Охра золотистая – прочная краска мягкого желтого цвета с оранжевым оттенком. Сиена натуральная - прочная краска золотистого темно-желтого цвета.

3. Зеленые. Изумрудная зелень – яркая краска сине-зеленого цвета, средней прочности. Кобальт зеленый – краска теплого зеленого цвета различных оттенков, средней прочности.

4. Синие. Ультрамарин – непрочная краска ярко-синего цвета. Берлинская лазурь – прочная краска зеленоватого оттенка. Кобальт синий – средней прочности, нежный синий цвет различных оттенков.

5. Коричневые. Жженая охра – прочная краска различных коричневых оттенков. Сиена жженая прочная, краска красновато-коричневых оттенков. Сепия – прочная краска красивого темно-коричневого оттенка. Марс коричневый – прочная краска глубокого коричневого цвета. Умбра натуральная – прочная краска коричнево-зеленоватого оттенка. Умбра жженая – прочная краска красно-коричневого цвета.

6. Фиолетовые. Краплак фиолетовый - непрочная краска холодного (по сравнению с краплаком красным) цвета. Фиолетовый кобальт – прочная краска ярких и чистых цветов.

7. Белые. Белила цинковые, свинцовые.

8. Черные. Кость жженая, сажа газовая и др.

Для учебных занятий начинающему художнику достаточно приобрести основной набор красок; белила цинковые, охра золотистая, охра натуральная, сиена натуральная, сиена жженая, умбра натуральная, марс коричневый, английская красная, кадмий желтый, кадмий красный, кадмий оранжевый (в смесях с охрой и ультрамарином чернеет), стронциановая желтая, изумрудная зеленая (нельзя смешивать с краплаком), кобальт зеленый, окись хрома, кобальт, кобальт синий, ультрамарин, краплак средний и кость жженая.

Палитра. Употребляя слово «палитра», мы подразумеваем его двойной смысл. В первом случае речь идет о широте творческого диапазона художника, колорите, богатстве красок в произведениях живописи. В буквальном смысле слово «палитра» – это небольшая тонкая четырехугольная или овальной формы дощечка, на которой смешивают во время работы краски.

В зависимости от специфики красок и вида письма к палитре предъявляются определенные требования. Так, в живописи акварелью не рекомендуется смешивать краски на бумаге, так как поверхность листа быстро размокает, а клей с комочками бумаги попадает в краску, лишая ее прозрачности (от этого живопись загрязняется).

Обычно для акварели пользуются пластмассовой палитрой, которую можно заменить белой, без орнамента, тарелкой, стеклом с наклеенной с обратной стороны белой бумагой или белой кафельной плиткой.

При подготовке к живописи акварелью необходимо иметь губку для удаления в случае необходимости красочного слоя, ножичек для поскобливания бликов (или резинку-ластик), стеклянную банку для воды, мягкую чистую тряпочку, которой протирают кисти, небольшой лист плотной бумаги, на которой пробуют смеси красок.

Избыток красок на работе, а также ненужные примеси с поверхности самих красок в пластмассовых корытцах лучше удалять промокательной бумагой или отжатой кистью.

Кисти. Немаловажную роль в учебной работе по живописи играют не только краски, но и кисти. От качества кистей зависит успех дела. Поэтому надо научиться правильно, подбирать кисти в зависимости от вида письма.

Акварельные кисти следует выбирать особенно внимательно. Сейчас в продаже имеются кисти двух видов – круглые и плоские. Кисти разлохмаченные, плохо закрепленные в металлической втулке, соединяющей волос кисти с деревянным черенком, для живописи акварелью непригодны. Приобретая в магазине кисть, следует обмакнуть ее в стакан с водой - должен образоваться острый конус из смоченных волос.

Лучшими считаются кисти из беличьих, барсучьих, колонковых волос и волоса пони. Они отличаются эластичностью, мягкостью и в то же время упругостью. Такой кистью можно дать тонкую линию и широкие мазки. Для учебных этюдов подбирают толстые и средние кисти (№ 16-

24). Тонкие кисти (№ 8-14) годятся только для проработки деталей, орнаментов и пр. Приступая к практической работе, лучше иметь несколько широких и средней ширины кистей, в том числе круглых и плоских из мягкого и гибкого волоса. Плоскими кистями удобно заливать большие поверхности и делать широкие мазки. Кисти № 1-7 применяют для работы в технике «отмывка китайской тушью» или для прорисовки мелких деталей.

Для работ, выполняемых в технике темперы и гуаши, применяются более жесткие кисти, сделанные из щетины, колонка и ушного волоса. Хорошего качества кисть (круглая или плоская) из натуральных волос с необрезанными кончиками щетинок должна быть закреплена на ручке металлической втулкой, а волосы плотно пригнаны друг к другу.

Хорошую кисть надо беречь. Ни в коем случае нельзя стряхивать с акварельной кисти лишние капли. Кисть от этого портится, так как при встряхивании по инерции отрываются и отдельные волоски, закрепленные во втулке. Лучше вытирать кисть мягкой чистой тряпочкой.

После работы кисти следует промыть. Сразу же после работы промытую кисть следует завернуть в полоски бумаги, чтобы она не деформировалась. Во избежание деформации акварельной кисти нельзя оставлять ее на долгое время в банке с водой.

Приспособление для работы на воздухе. Для хранения и переноса красок, кистей, палитры нужно приобрести или сделать самим деревянный ящик, называемые этюдником. Этюдники бывают двух видов: для акварели - легкий плоский деревянный ящик с акриловой палитрой, кассетами для красочных смесей и другими принадлежностями: «комбайн» - универсальный этюдник с раздвижными ножками, который можно использовать для работы на воздухе и в мастерской.

Основа. Под словом «основа» мы понимаем какой-либо твердый материал, на который наносятся краски в процессе живописи (бумага, картон, холст, металл, дерево, стекло, фарфор и др.).

В зависимости от вида письма подготавливается и соответствующая основа. Если для письма водяными красками основа не требует сложной подготовки (например, перед живописью акварелью бумагу смачивают), то другая техника живописи предусматривает специальную обработку основы.

Бумага для акварели и ее подготовка к живописи. Акварелью обычно пишут на бумаге, которая служит как бы фоном для красок. В «чистой» акварели белил не употребляют – роль белил выполняет белая поверхность листа бумаги.

Лучшей для акварели считается плотная бумага с шероховатой (зернистой) поверхностью (специальная акварельная бумага, торшон), но для начинающего годится и так называемая чертежная бумага (ватман). Не подходит для акварели лишь мелованная бумага с

глянцевой блестящей поверхностью. На такую бумагу плохо ложатся краски, так как она не впитывает влагу и сильно коробится.

Чтобы бумага во время работы не коробилась, лучше пол листа обычного формата чертежной бумаги наклеить на планшет или пользоваться стиратором.

Стиратор – это две рамки, плотно входящие одна в другую. Слегка увлажненную бумагу зажимают между рамками. По мере высыхания лист натягивается и становится пригоден для работы;. Пользование стиратором удобно, так как позволяет писать не только по сухому, но и по сырому, увлажняя лист с обратной стороны[5].

Для живописных скоростных зарисовок удобно пользоваться специальными альбомами, листы в которых, склеенные между собой по торцам и краям, образуют плотный блок. Использованный лист легко отделяется, а лежащий под ним новый лист можно использовать для дальнейшей работы.

4.2. Отработка приема заливки плоскости с помощью трех основных цветов

Первое упражнение имеет цель познакомить обучающихся с техникой ровной заливки плоскости тремя основными цветами: красным, желтым, синим, Основное качество акварели как материала заключается в прозрачности красочного слоя. Один из приемов, позволяющих добиться яркости и цветности акварельной живописи, заключается в последовательном наложении прозрачных слоев краски один на другой.

Приступая к выполнению упражнения, очертите карандашом несколько (три-пять) вертикальных прямоугольников произвольного размера, но не меньше чем 7x15 см. Смочите кистью или тампоном из ваты натянутый на планшет лист чистой водой, таким образом вы очистите поверхность листа от следов пальцев при очерчивании прямоугольников.

Пока бумага сохнет, разведите в приготовленных небольших баночках три (каждый в отдельности) легких раствора красочного состава – так называемый колер: красного, желтого и синего цветов.

Придав планшету небольшой наклон (около 20°) так, чтобы краска стекала вниз, начинайте сверху покрывать один прямоугольник за другим (три верхних прямоугольника), например, красной краской.

Особенность техники заливки заключается в освоении приема ровной окраски плоскости цветом. Для этого надо провести кистью первую «строчку» (1-1,5 см) в верхней части прямоугольника слева направо так, чтобы в конце строчки оставалась небольшая капелька красочного раствора. Вторую строчку надо вести тоже слева направо, легко закрывая нижнюю часть верхней строчки (как бы накладывая нижнюю строчку без промежутка на верхнюю). При этом краска будет

переходить от одной строчки к другой плавно, не оставляя заметных следов. Таким приемом закрывают все три верхних прямоугольника одинаково легким раствором краски. Чтобы краска по завершении заливки не затекала за границу прямоугольника, дойдя до его нижней черты, промокательной бумагой или отжатой кистью уберите лишнюю капельку краски. Производя заливку плоскости, не забывайте все время помешивать колер кистью, добиваясь однородности красочного раствора.

После того как краска на всех трех первых прямоугольниках высохнет, этим же раствором покройте первый и второй прямоугольники, не трогая плоскость третьего. Затем, когда краска высохнет на этих двух, перекройте плоскость первого прямоугольника еще раз, не трогая второй и третий. Таким образом, вы получите три ровно залитых прямоугольника одного цвета, но разных по светлоте и насыщенности (градации светлоты и насыщенности).

Этим же способом «заливки» закройте цветом прямоугольники, например, три на градации желтого и три на последовательное наложение синего цвета.

4.3. Лессировки

Лессировками (от нем. *Lasieren* – покрывать глазурью) называются тонкие прозрачные и полупрозрачные слои красок, наносимые на другие, уже хорошо просохшие или полупросохшие плотные красочные слои, с тем чтобы изменить, усилить или ослабить цветовые тона, обогатить колорит, добиться единства живописного произведения и его гармонии[5].

Лессировки изменяют лишь тон лежащей ниже подготовки в более густой, не отражаясь на детальности подмалевка. Подмалевок в живописи – это подготовительная стадия работы, когда обычно в одном тоне прорабатывается светотенью объем предметов или фигур. Подмалевок может выполняться в два и более цветов с расчетом на просвечивание его через тонкие слои красок лессировки.

Лессировки полупрозрачными красками могут в значительной мере (в зависимости от степени их прозрачности) изменить детальность моделировки подмалевка. Работая лессировками, нужно учитывать, что чем нежнее они по тону, тем более светлой должна быть подготовка (подмалевок). На темной подготовке можно получить лишь темную и глубокую лессировку.

Лессировки в акварельной живописи можно наносить одна на другую лишь ограниченное число раз, иначе появятся глухие, загрязненные места. Для ровного наложения лессировкой красок применяют круглые или плоские беличьи кисти. Добиться нужного эффекта можно и с помощью флейца - широкой, плоской кисти с мягким волосом.

Не следует забывать, что необходимый цвет или оттенок достигается в живописи не только лессировками, но главным образом смешением красок на палитре. Изобразительные и выразительные возможности живописи и техники письма во многом зависят от свойств красок, которые обусловлены степенью размельчения пигментов и характером связующих, от инструмента, которым работает художник, и от фактуры основы (гладкой, шероховатой и т. д.).

Студент должен настойчиво и упорно овладевать азами технических приемов, без которых невозможны успехи в освоении основ живописной грамоты.

Практически все акварельные краски пригодны для лессировок. Правда, некоторые краски, например ультрамарин, имеют особенность, заключающуюся в том, что частицы его пигмента недостаточно ровно ложатся на бумагу, образуя мелкие комочки.

Практическое упражнение, приведенное ниже, не только даст возможность выработать навыки работы с акварелью, но и познакомит с закономерностями смешения красок, приемами получения цветовых оттенков. На листе натянутой на планшет бумаги очертите квадрат (140x140 мм). Затем разделите квадрат на 7 вертикальных и 7 горизонтальных полос. Вертикальные полосы закрасьте легко разведенным водой слоем краски так, чтобы каждая из полос соответствовала одному из цветов спектра. В том же порядке после высыхания краски перекройте вертикальные полосы в горизонтальном направлении. На пересечении цветовых полос образуются новые цветовые оттенки (кроме смешения взаимодополняемых цветов). На примере полученного цветового квадрата можно еще раз наглядно ознакомиться со свойствами основных и производных цветов. Это упражнение – хорошая тренировка глаза в восприятии цветовых порогов.

4.4. Растяжка цвета от более насыщенного к слабонасыщенному

Упражнение знакомит еще с одним приемом техники акварели - растяжкой цвета от более насыщенного к слабонасыщенному способом «по сырому». Это упражнение не похоже на те, которые выполнялись способом лессировок. Требуется, не прибегая к перекрытию одного слоя краски другим, сразу, без поправок, осуществить плавный, незаметный для глаза переход от насыщенной цветом верхней части прямоугольника в слабонасыщенный цвет в его нижней части.

Очертите карандашом вертикально расположенный прямоугольник размером 70x150 мм. В блюдце или баночке разведите любую краску до необходимой насыщенности. Затем сверху вниз закрашивайте плоскость, добавляя каждый раз какое-то количество воды и добиваясь таким образом постепенного высветления краски.

Овладев этим приемом, вы научитесь управлять текучестью красок, а это очень важное качество, присущее технике акварели.

Следующее упражнение представляет собой усложненный вариант предыдущего задания: требуется передать плавный переход холодного цвета в теплый. Выполняется упражнение известным уже вам приемом «по сырому».

Очертите прямоугольник принятого ранее размера. Приготовьте в отдельных баночках контрастные по цвету краски. Лучше иметь под рукой три кисти - две для заливок разными цветами и одну, смоченную чистой водой и отжатую, - для того чтобы сровнять наносимые краски.

Начинайте закрывать теплым цветом верхнюю часть прямоугольника, ослабляя тон к середине плоскости. Затем от очень слабого раствора «холодной» краски, за счет уменьшения количества воды, переходите к постепенному насыщению цветом противоположного края прямоугольника.

Работа акварелью требует четкости и быстроты выполнения, поскольку краска высыхает быстро и, пока она сырая, надо успеть выполнить задание.

Упражнение может не получиться сразу. Здесь нужен определенный навык, который приходит с опытом. Полезно повторить неудавшийся прием. Учтите, что работа акварелью приучает к дисциплине, собранности.

4.5. Градации тона

Мы познакомились со свойствами ахроматических и хроматических цветов. Построение градаций тона поможет закрепить ранее полученные навыки в овладении техникой живописи акварелью. Градации тона ахроматических цветов покажем на прямоугольной плоскости, состоящей из расположенных в один ряд вертикальных полос, начиная с самого светлого (чистая бумага) и заканчивая самым темным.

Очертите на листе горизонтально расположенный прямоугольник размером 120x45 мм. Разделите найденный формат прямоугольника на 8 частей вертикальными линиями с интервалом 15 мм. Разведите в небольшой посуде черную краску до нужной консистенции. Затем известным уже приемом наносите один слой прозрачной нейтральной краски на другой. Путем многократных заливок отдельных полос прямоугольника добьемся четкой градации тонов от белого к черному цвету.

Вспомним технику заливки цветом плоскости лессировочным приемом. Вначале слабым раствором черной краски зальем нейтральным цветом семь полос прямоугольника, оставив нетронутой первую полосу. После высыхания краски зальем цветом только шесть полос из семи. Так, исключая по одной полосе, будем повторно

наслаивать один красочный слой на другой до получения ясной шкалы тональных переходов ахроматических цветов от белого к черному.

Градации тона хроматических цветов. Если ахроматические цвета отличаются один от другого только по светлоте, то хроматические цвета, как нам уже известно, имеют более сложные отличия – по тону, насыщенности и светлоте[5].

Как уже говорилось, акварельные краски теряют в насыщенности цвета при высыхании красок примерно 1/3. Поэтому, приступая к выполнению упражнения на градацию тона хроматических цветов, учтем это обстоятельство и будем брать раствор красок более насыщенным, как бы с допуском на изменение их насыщенности при высыхании.

Последовательность выполнения упражнения та же, что и в предыдущих случаях.

Раздел V ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА НАД НАТЮРМОРТОМ

5.1. Организация рабочего места

В работе над натюрмортом желательно использовать дневное освещение (боковое, оконное) и необходимо помнить, что свет при этом частично рассеянный и холодный.

На практических занятиях «Учебный натюрморт» студентам в аудитории ставятся две натурные постановки, каждую из которых пишут 9-12 человек, располагаясь полукругом на расстоянии примерно двух метров от натуры (не менее 2-3-х величин натюрморта по высоте).

Допускается студентам при невыгодной точки зрения в смысле композиции (нежелательное перекрытие одного предмета другим, неудачное местоположение одного предмета относительно другого и т.п.) перемещать предметы у себя на листе в ту или другую сторону, а также увеличение или уменьшение предметов, подчиняя эти действия продуманному композиционному решению.

Желательно над натурой работать стоя, поскольку в данном случае видимые предметы наименее искажаются. Необходимо помнить, чтобы планшет на мольберте располагался прямо перед собой, а правой стороны (если студент не левша) на соответствующей росту человека высоте – художественные принадлежности: карандаш ТМ, М, акварель (гуашь), кисти, губка, вода и палитра. Несомненно, что является очень важным в процессе работы над учебным натюрмортом и эмоциональная подготовка студента. Для этого вначале необходимо внимательно изучить натюрморт, «рассматривать предметы не пассивно, выявляя только их утилитарное значение и красоту каждого в отдельности, а видеть все в целом, общим взглядом оценить и постараться разобраться в эмоциях и ассоциациях, которые пробудила натуральная постановка».

5.2. Выполнение форэскизов – поиск удачной композиции натюрморта

Практическая работа над учебным натюрморт начинается с выбора точки наблюдения и выполнения предварительных эскизов (форэскизов) на небольших по размеру форматах листа различной формы – квадратном, вытянутом в высоту, положенном по горизонтали. В них заключен поиск композиции, основных цветов и тональных отношений. Использование видоискателя (в листе бумаги вырезан прямоугольник, соответствующий формату основного листа) позволяет четче определить композицию натурной постановки. Необходимо также учесть – в композиционном решении рисунка натюрморта важное место занимает анализ формы предметов, учитывается и величина изображения группы предметов в целом по отношению к плоскости выбранного формата. Среда, окружающая изображаемые предметы (фон, предметная плоскость), имеет большое значение в композиции натюрморта[7].

Вот, что высказывал о роли предварительных эскизов в живописи А.Матисс «К состоянию вдохновенного творчества мы приходим только через сознательную работу. Готовясь к творчеству, следует, прежде всего, развить свое чувство в этюдах, предусматривающих известное сходство с задуманной вещью, здесь в какой-то момент мы можем произвести отбор элементов для картины»[7].

Необходимость форэскизов обосновывается, во-первых, тем, что они выполняют функцию поисков композиционного решения, во-вторых, при длительном изображении природы происходит процесс привыкания к постановке, а краткосрочный эскиз дает возможность передать первое впечатление от увиденного, и сохранить его надолго, и, в-третьих, форэскизы позволяют не портить лист бумаги при неудачной композиции.

Выбрав наиболее удачный из эскизов, можно приступить непосредственно к рисованию.

5.3. Композиционное размещение предметов на плоскости листа. Определение основных пропорций и конструктивное построение с предварительным уточнением расположения предметов

Если вопросы композиции предварительно уже были решены в эскизах, то наиболее удачная найденная композиция может быть повторена и перенесена на выбранный формат листа.

Все построения выполняются линиями без нажима, и предметы рисуют как бы прозрачными («сквозными»), уточняя их конструктивные особенности.

Если объем предметов решается при помощи светотеневого рисунка, то на втором этапе намечают падающие и собственные тени предметов, закрывая их слегка тоном.

5.4. Нахождение отношений основных цветовых пятен

Нахождение отношений основных пятен с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности (ее силы и спектрального состава) очень важно. Например, следует найти цвет горизонтальной поверхности, фона и основного предмета, а затем уже и остальных предметов. При этом не покрывать всю поверхность цветом, а лишь пробовать для начала на отдельных небольших участках, граничащих между собой. Цвет стараться подбирать предельно близко к натуре. Замеченные недостатки тут же необходимо корректировать. Все пространство картины плоскости заполняется постепенно[7].

5.5. Поиск цветовых «растяжек»

Необходим поиск цветовых «растяжек» в пределах найденных основных отношений, а также цветовая лепка объемной формы отдельных предметов. Помните, если вы работаете в помещении, то падающий рассеянный дневной свет придает освещенным поверхностям предметов холодный оттенок цвета, а тeneвым – теплый зимой, а летом – наоборот.

Таким образом, при работе над натюрмортом в цвете важно соблюдать «общее тоновое и цветовое состояние природы, являющиеся результатом разной силы освещения. Чтобы передать состояние разной освещенности (утром, днем, вечером или в серый день), при построении цветового строя этюда не всегда используются светлые и яркие краски палитры. В одних случаях художник строит отношение в пониженной гамме светлот и силы цвета (серый день, темное помещение), в других – светлыми и яркими красками, например, солнечный день. Таким образом, художник выдерживает тоновые и цветовые отношения этюда в разных тональных и цветовых диапазонах (масштабах). Это способствует передаче состояния освещенности, именно этим состоянием определяется ее эмоциональное воздействие»[7].

Как подчеркивают многие педагоги-художники, в живописи, как и в рисунке натюрморта, необходимо большое внимание уделять передаче пространства. Это передний план (чаще край стола), средний (группа предметов) и дальний (вертикальная плоскость фона). Так, глубина пространства передается более насыщенным и контрастным светотеневым изображением предметов переднего и второго планов.

Считается, что передний план композиции, так как он ближе всего к зрителю – более яркий, а задний – более темный. В действительности же, передний план как раз и самый светлый, и самый темный

одновременно; поскольку именно этот своеобразный контраст света и тени действует вблизи всего сильнее, делая контуры предметов наиболее отчетливыми. Чем дальше они расположены от глаз наблюдателя – тем бесцветнее и неопределеннее их контуры; чем неопределеннее противоположность света и тени – тем слабее воздушная перспектива. Этот эффект наиболее ярко выражен в натюрморте.

5.6. Стадия обобщения

В стадии обобщения – в смягчении контуров предметов, приглушении или усилении тона или цвета отдельных предметов, выделении главного, подчинении ему второстепенного. Здесь необходимо воспользоваться приемом, часто встречающимся у художников – «коровий прищур», то есть необходимо смотреть через прищуренные глаза сначала на натуру, а затем и на свой натюрморт и сравнивать верность найденных цветовых соотношений между объектами изображения.

И в конечном итоге все живописное изображение приводится к единству и целостности, к тому впечатлению, которое получает зрение при цельном видении натуры, выделяя композиционный центр.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев С.О. О цвете в красках/ С.О.Алексеев. – М., 1978.
2. Гайдукович О.М. Цветоведение/ курс лекций, практикум) для студентов специальности 1-69 01 01 «Архитектура». УО «Брестский государственный технический университет». – Брест: УО БрГТУ, 2008. – 39 с.
3. Голубева О.Л. Основы композиции/ О.Л. Голубева. – М.: Изобразительное искусство, 2001.
4. Гутнов А. Мир архитектуры/ А.Гутнов, В.Глазычев. – М.: Молодая гвардия, 1984.
5. Денисова Т.А. Живопись: методические указания для студентов специальности 2701
6. Денисова Т.А. Рисунок: методические указания/ Т.А.Денисова. – СПб., 2008.
7. Евтых С.Ш. Живопись натюрморта: методические указания к практическим занятиям; - Оренбург: ГОУ ОГУ, 2003. – 18 с.
8. Пахомова Т.А. Живопись: Методические указания для студентов специальности 27-0114 – проектирование зданий. – СПб., 2010.-62с.
9. Пахомова А.В., Брызгов Н.В: Колористика. Цветовая композиция. Практикум: учебно-методическое пособие, - Москва, Московская государств. Художественно-промышленная академия, 2011 – 300с
10. Пятахин Н.П. Формирование композиционного мышления: учебно-методическое пособие; ч. I, II/ Н.П.Пятахин. – СПб., 2008.
11. Сокольникова Н.М. История изобразительного искусства: учебник: в 2 т./ Н.М.Сокольникова. – М.: Изд-во Центр «Академия», 2006.
12. Станькова Я. Тысячелетнее развитие архитектуры/ Я.Стальникова. И.Пехар. – М.: Стройиздат, 1987.
13. Столяров И.А. Акварель/ И.М.Столяров. – М., 1980.
14. Ли.Н.Г. Основы академического рисунка/ Н.Г.Ли.М.: ЭКСМО, 2003.

Учебное издание

Составители:
Гайдукович Оксана Михайловна

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ
«ЖИВОПИСЬ»
Часть I
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС

Ответственный за выпуск: *Гайдукович О.М.*
Редактор: *Боровикова Е.А.*
Корректор: *Никитчик Е.В.*

Подписано к печати .03.2013 г. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага «Снегурочка».
Усл. п. л. . Уч.-изд. л. . Тираж экз. Заказ № .
Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Брестский государственный технический университет».
224017, г. Брест, ул. Московская, 267.