

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, НАУКИ И МОЛОДЕЖИ
РЕСПУБЛИКИ КРЫМ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КРЫМ
«КРЫМСКИЙ ИНЖЕНЕРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ФЕВЗИ ЯКУБОВА»

В. Г. Шевчук

**ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТОВОЙ КОМПОЗИЦИИ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ и ДЕКОРАТИВНОЙ
ЖИВОПИСИ**

Учебное пособие

Симферополь
ИТ «АРИАЛ»
2021

УДК 75:7 47.012

ББК 85.14

Ш 37

Печатается по решению Ученого Совета ГБОУВО РК

КИПУ имени Февзи Якубова

Протокол № 15 от 29.03.2021 г.

Рецензенты:

А. В. Швецова, доктор философских наук, профессор, декан факультета социокультурной деятельности ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусства и туризма»;

О. Б. Элькан, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусства и туризма».

Автор:

Вероника Геннадиевна Шевчук – кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры декоративного искусства ГБОУВО РК КИПУ имени Февзи Якубова.

Шевчук В. Г.

Ш 37 Особенности цветовой композиции академической и декоративной живописи : учебное пособие / В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2021. – 104 с.

ISBN 978-5-907438-29-3

В учебном пособии изложены цели, задачи и особенности академической и декоративной живописи, теоретический и учебный материал, практические задания по академической и декоративной живописи с разъяснениями законов композиции. Приведены методические указания процесса учебных постановок для преподавателей. Пособие иллюстрировано авторскими рисунками и учебными постановками, а также живописными работами обучающихся по специальностям декоративно-прикладного искусства. В завершении основных пунктов разделов представлены вопросы для закрепления теоретического материала.

Учебное пособие предназначено для преподавателей и обучающихся художественных специальностей.

УДК 75:7 47.012

ББК 85.14

ISBN 978-5-907438-29-3

© Шевчук В. Г., 2021

© Шевчук В. Г., оформление,
дизайн, верстка, 2021

© ИТ «АРИАЛ»,
макет, оформление, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
РАЗДЕЛ 1. ИСКУССТВО АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ	7
1.1. История развития акварельной живописи и законы цветовой композиции	7
1.1.1. Эволюция свойств и технических приемов акварели	8
1.1.2. Законы и средства композиции в акварельной живописи	13
1.1.3. Цветовая гармония и средства ее выражения	19
1.2. Методика работы над натюрмортом, портретом, фигурой.....	33
1.2.1. Значение знаний законов композиции в процессе учебных постановок (рекомендации преподавателю).....	37
1.3. Темы постановок по академической живописи	55
РАЗДЕЛ 2. ИСКУССТВО ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ	61
2.1. Понятие декоративности в изобразительном искусстве	61
2.1.1. Проблемы декоративной живописи	61
2.1.2. Техника и технология выполнения учебных работ по декоративной живописи	63
2.2. Методика выполнения декоративных трансформаций в процессе работы с натуры	67
2.2.1. Специфика композиционных приемов в декоративной живописи	67
2.2.2. Значение трансформации для создания художественного образа. Работа по воображению, импровизация	68
2.2.3. Методика работы над натюрмортом, портретом, фигурой в декоративном решении.....	70
2.3. Темы постановок по декоративной живописи	75
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	77
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	78
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	80
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	82
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	91

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее учебное пособие, состоящее из двух разделов и иллюстрированных приложений, включает как теоретические вопросы, так и практические рекомендации по академической живописи и декоративной живописи, раскрывает современные подходы к содержанию занятий этих дисциплин в процессе подготовки художников специальностей декоративно-прикладного искусства.

В первом разделе рассмотрены история развития и эволюция акварельной живописи, технические приемы различных видов акварелей, перечислены законы и средства цветовой композиции, приводятся теоретические воззрения выдающихся художников и теоретиков искусства по проблемам цвета и композиции, уделено внимание методике работы над изображением натуральных постановок с опорой на знания законов композиции. Для молодых преподавателей даны рекомендации и пояснения учебных постановок для практических занятий с сопровождением авторских рисунков по композиции.

Во втором разделе раскрываются проблемы декоративной живописи и дана характеристика ее особенностей и понятия декоративности в изобразительном искусстве, представлены техника и технология выполнения работ по декоративной живописи, разъясняется роль трансформации для создания художественного образа и придается значение работе по воображению и импровизации.

Изучение приемов акварельной и декоративной живописи, а также знание их композиционных особенностей дает будущему художнику представление о законах колорита и возможность в своей творческой работе сознательно и грамотно применять технические приемы.

Учебное пособие разработано в соответствии с правилами проведения учебных планов, предлагается для изучения магистрантами по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиля «Программа широкого профиля» («Роспись монументально-декоративная», «Художественная керамика», «Декор костюма и текстиля»). Пособие основано на базовых знаниях процесса художественного творчества; знакомит обучающихся с основными принципами построения живописного произведения и художественно-выразительных форм по законам композиции, материалами для живописного творчества и живописными техниками.

Пособие знакомит обучающихся с теоретической основой методов передачи колористической среды на изобразительной плоскости; содействует овладению методами передачи цветовой и предметной среды на плоскости и получению навыков практической работы с цветом. В результате освоения дисциплины должны быть сформированы следующие компетенции такие как: способность к абстрактному мышлению, анализу, синтезу; владение основами академической живописи, приёмами работы с цветом и цветовыми композициями, а также навыками линейно-конструктивного построения.

Основным видом учебной работы по академической живописи является этюд с натуры, в процессе которого обучающийся получает комплекс профессиональных навыков. Здесь не только приобретаются основы живописной грамоты, но и развивается живописное видение, художественный вкус, повышается общепрофессиональная культура обучающегося. Программа методики преподавания по академической живописи составлена по общепризнанному в педагогике принципу – от более простого к более сложному, т.е. постепенное усложнение системы выполнения практических заданий, начиная от изображения простых несложных натюрмортов и заканчивая изображениями фигуры человека в пространстве (в интерьере). Успех выполнения практического задания обучающегося во многом зависит от того, каким образом поставлена модель преподавателем и насколько им удачно задумана постановка. Нужно стремиться к ясности и четкости в характеристике учебных постановок, добиваясь цветовой гармонии. Последняя постановка каждого семестра является итоговой. Она должна быть поставлена так, чтобы обучающийся мог наиболее полно показать свои возможности и приобретенное умение.

Обучение проводится на основе длительного штудирования натуры в продолжительных этюдах и выполнения краткосрочных упражнений. В длительных этюдах преследуется цель познания живописной природы вещей, их связей с окружающими предметами и средой, наиболее полно обеспечивая углубленное изучение натуры. Основная работа над учебным этюдом проходит под руководством преподавателя, который следит за развитием творческой мысли обучающихся, воспитывает наблюдательность и учит претворять действительность в художественные образы. При этом необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого обучающегося, бережно сохраняя и развивая положительные стороны его дарования.



РАЗДЕЛ I. ИСКУССТВО АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

1.1. История развития акварельной живописи и законы цветовой композиции

Живопись является одним из видов изобразительного искусства, связанного с передачей зрительных образов посредством нанесения красок на жёсткую или гибкую поверхность. Живопись в отличие от скульптуры предполагает двухмерное изображение на бумаге или холсте иллюзорно, при помощи красок передающее объем, пространство и другие качества зримого мира.

В изобразительном искусстве существует пять видов живописи: станковая, монументальная, декоративная, театрально-декоративная и миниатюрная.

В настоящее время в живописи применяются различные техники, отличающиеся большим разнообразием. Это – акварель, гуашь, темпера, акрил, эмаль, пастель, тушь; живопись по штукатурке: фреска (живопись по мокрой штукатурке, в том числе роспись темперой на основе яиц) и «а секко» (живопись по сухой штукатурке); гризайль (тонально-одноцветная живопись); карнация (фр. *carnation* – телесный цвет – живописный приём в иконах, применяемый при изображении человеческой кожи по сравнению с фигурой, покрытой тканями); лессировка (нанесение полупрозрачных масляных красок поверх основного цвета); пуантилизм (манера письма отдельными мазками – неоимпрессионизм,

Ж.Сёра); сграффито; сфумато (смягчение очертаний изображений – приём Леонардо да Винчи); клеевая живопись (техника, использующая растительный или животный клей – рыбий, костный, казеиновый – как связующее вещество); восковая живопись (энкаустика, восковая темпера и холодный способ: восковые краски на скипидаре); живопись керамическими красками; живопись силикатными красками; смешанная техника. И так можно продолжать – техники живописи неисчерпаемы.

Из них традиционными техниками являются энкаустика, темперная живопись (с яйцом), настенная (известковая), клеевая и другие. С XV века живопись масляными красками приобретает популярность, а с XX века стали изобретать синтетические краски со связующим веществом из полимеров и готовить краски не только из натуральных, но и искусственных пигментов.

Стоит отметить, что цветные изображения на бумажной основе, например: акварель, гуашь, пастель, китайская тушь, сухая кисть – могут относиться и к живописи, и к графике в зависимости от художественного приёма в сторону живописности или графичности.

Живопись имеет в своем арсенале различные жанры:

- портрет (автопортрет, исторический, ретроспективный, портрет-картина, т.е. тематический, костюмированный портрет, религиозный, парадный, камерный, миниатюрный);
- натюрморт (простой, сложный, тематический);
- пейзаж (городской, деревенский, марина);
- батальная живопись (изображение военных сцен); жанровая живопись (сюжетная с изображением людей); бытовой жанр (изображение быта людей с интерьером);
- архитектурная живопись (экстерьер и интерьер);
- анималистическая живопись (изображение животных).

К декоративной живописи кроме станковой живописи, выполненной в декоративном ключе, относятся монументальная и театрально-декорационная живопись, декоративная роспись (орнаментальные и сюжетные композиции, создаваемые средствами живописи на различных частях архитектурных сооружений и на изделиях декоративно-прикладного искусства).

1.1.1. Эволюция свойств и технических приемов акварели

Изучение акварели и обучение ее приемам традиционно является важным этапом в преподавании живописи и дает большие возможности профессионального становления и творческого развития. В изобразительном искусстве, в отличие от живописи масляными красками, акварель считается трудной техникой из-за невозможности исправления ошибок. Надо учиться каждому техническому приему в работе акварелью, т.к. для того, чтобы писать ею мастерски, нужен определенный изобразительный и художественный опыт, методически грамотно выработывая свою неповторимую манеру акварельного письма.

Леонардо да Винчи писал о том, что «живопись требует большого умственного труда, потому что необходимость вынуждает ум живописца олицетворять собой ум самой природы и стать посредником между этой

природой и искусством, изучая причины, вследствие которых мы видим предметы, и по каким это законам происходит» [См.: 2, с. 4].

В данный момент в учебной программе по академической живописи специализации различных видов декоративно-прикладного искусства предусматривается выполнение практических заданий акварелью (возможно и техникой гуаши или акрила), поэтому в учебном пособии будет рассматриваться в основном техника акварели.

Основными качествами акварели являются ее прозрачность и мягкость тонкого красочного слоя. Само ее название, получившее от латинского *agua* (аква, что означает вода), выявляет любовь акварели к воде, что и существенно влияет на характер исполнения ее техникой. В живописной работе при малом количестве воды в качестве разбавителя и неоднократном покрытии акварелью цветowych пятен «засушиваются» ее цветочные качества и разрушается свойство краски – прозрачность и чистота цвета. Еще большее значение имеет качество бумаги, которое ухудшается при неоднократном стирании резинкой. Бумага в качестве белил выявляет прозрачность акварельной краски и поэтому не рекомендуется пользоваться белилами. «Именно прозрачность тонкого слоя краски, сквозь которую просвечивает белая поверхность бумаги, давала возможность таким известным английским художникам, как Джон Роберт Козенс и Джозеф Тернер, добиваться красивой передачи естественного чистого цвета и световых эффектов, с трудом воспроизводивших академической масляной живописью» [14, с. 34].

В акварельной живописи различают два основных направления: «*английская акварель*» (работа на увлажненной бумаге с заливкой и размывами краски) и «*итальянская акварель*» (работа на сухом листе бумаги с многослойным письмом).

До XVII века акварель применялась в основном для украшения церковных книг, ею выполнялись орнаменты, миниатюры и заглавные буквы. Акварель использовали мастера эпохи Возрождения для разработки эскизов к фрескам и картинам, это были рисунки («картоны»), часто очень больших размеров, оттушеванные карандашом и раскрашенные прозрачными акварельными красками. Соединение легкого, прозрачного слоя акварели с рисунком, выполненным карандашом или пером, имеет название «акварелированный рисунок».

Д. Тернер, английский художник середины XIX века, открыл большие возможности техники работы акварелью на влажной бумаге, что позволяло краске тонкими переливами переходить из одного цвета в другой. Известно, что его творчество подсказало французским импрессионистам в выборе художественного видения. Этот метод работы на влажном листе бумаги придает акварели глубину и создает ощущение солнечного света и воздушной перспективы. Такую живопись акварелью стали называть «английской акварелью».

«Итальянской акварелью» называют живописную манеру, которая сформировалась под знойным солнцем Италии – прием письма по сухой бумаге. Из такого способа работы сформировалась *мозаичная* манера письма (корпусные укрупненные мазки акварелью) и *многослойная* (прозрачные

лессировочные заливки акварелью). Такая итальянская манера письма стала основной традицией в акварельной технике для российской школы XIX–XX вв.

Школа русской акварели сложилась, в основном, в первой половине XIX века в эпоху романтизма и расцвета парадного акварельного портрета, который исполнялся английским карандашом с легкой пропиской краски (О. Кипренский, П. Соколов и другие). Вторая половина XIX и начало XX вв. ознаменовались целой плеядой мастеров кисти, которые стали классиками акварельной живописи – К. Брюллов, его ученики Т. Шевченко, П. Федотов, а также А. Иванов, В. Суриков, И. Репин, В. Серов, М. Врубель, М. Чюрленис, В. Поленов, С. Щедрин, М. Волошин, К. Богаевский и другие. Именно они, изображая реальную жизнь, впервые применили принципы пленэрной живописи, в которой миниатюрный мазок сменяется смелым сочным ударом кисти, и манеру письма «а ля прима» (заливка цветом без карандашного рисунка). Произведения М. Врубеля являются вершиной акварельной живописи. Его манерой письма была работа тонкой кистью по сухой бумаге, отдельными мазками которой художник лепил форму, оставляя узкие просветы и заливая их цветом, чаще всего голубым.

Художники объединения «Мир искусств», в том числе и В. Серов, изменили стилистику акварельной живописи, исполняя свои работы в смешанной технике: кроме акварели использовали белила, гуашь, темперу, пастель, вследствие чего, акварель утратила свое качество – прозрачность.

Так акварель постепенно освобождалась от «прикладного» характера (раскрашивание рисунков, иллюстраций и т.п.) и стала станковым искусством, превращаясь в «чистую живопись».

Началом периода становления абстрактной живописи начала XX века можно считать работу В. Кандинского, названную «Первая абстрактная акварель» (1910), которая исполнена не только акварельными красками, но и тушью. Художник использует в картинной плоскости вкрапления элементов предметного мира. Этот принцип будет применен и в его последующем творчестве.

В настоящее время в искусстве акварели существует большое многообразие живописных техник, направлений, стилей, школ. «Высокая концентрация энергии, самообладание, ясная мысль, четкая задача и тонкое чувство воды, красок, бумаги – качества живописца, необходимые для воплощения образа в прихотливой акварельной живописи» [1]. Со второй половины XX века по настоящее время техника «по-мокрому» пользуется большой популярностью у акварелистов. Такой прием работы, написанной за один сеанс, называют живописью «а ля прима» (итал. – *allaprim*), что требует от художника большого опыта и виртуозности. «Очень сложно ... создать в один прием что-то, что требует ясного пластического решения, проработанности формы, деталей и сложного решения изображения в пространстве» [1].

Материалы для работы над акварелью

Разнообразие акварельных приемов и манер во многом определяется различием материалов – наибольшую важность имеет качество бумаги, красок и кистей.

Выбор *бумаги* имеет немаловажное значение для работы с акварелью. В настоящее время есть широкий выбор акварельной бумаги, критерием которой являются ее фактура, зернистость, плотность и т. д.; также она должна быть профессиональной. Такая бумага делается на мануфактурных производствах по старинным рецептам из натуральных материалов, в основном из хлопка, обладает красивой фактурой, хорошо работает с водой, равномерно распределяя краску на плоскости и сохраняя цвет. В распоряжении современных художников существуют около 600 видов бумаги. Широко известен ватманский вид бумаги, названный по имени фабриканта Джорджа Ватмана, впервые в середине XVIII века выпустившего новую форму листа бумаги без следов сетки. Ватманская бумага подразделяется на чертежную (листовая в рулонах), полуватманскую и торшированную («торшон»). На торшоне легко писать кистью, можно смывать краску, выскабливать и т.д. Крупнозернистый торшон – самый востребованный вид бумаги у художников нескольких поколений. Зернистая поверхность бумаги дольше задерживает влагу, что немаловажно при работе акварелью «по-сырому». Мелкозернистая высокосортная бумага хороша для акварелей небольших размеров, а также для графических и пастельных работ. Опытные акварелисты советуют пользоваться английской, французской, голландской и немецкой бумагами, отличающимися высоким качеством: при обильном увлажнении они не деформируются и длительное время сохраняют влажную бархатистость поверхности.

Архитектор П. П. Ревякин в своем труде «*Техника акварельной живописи*» [См.: 33] дает ценные советы по работе с акварелью и об ее свойствах. Автор указывает, что ядром живописной техники является именно прозрачность акварельных красок и наиболее важным качеством бумаги (обязательно влажной) является ее белизна и чистота. В чистой акварельной живописи используется именно цвет бумаги, которая играет роль белой краски, просвечивающейся через прозрачный слой красок.

Одним из важных материалов для работы акварелью является *планшет*, на который обязательно натягивают влажную бумагу. Скрепляют ее по краям планшета клеем ПВА или степлером. Только при этом надо равномерно и не сильно разглаживать бумагу, так как могут по ее углам появиться складки после высыхания. На правильно натянутой бумаге очень хорошо и даже приятно работать акварелью.

Кисти – главный инструмент акварелиста. Предпочтительно иметь круглые кисти из беличьего волоса. Они должны быть мягкими, пластичными и способными держать много воды. Острым кончиком такой крупной кисти даже удобно работать с тонкими элементами изображения. Опытный крымский акварелист Л. Герасимов выделяет именно беличьи кисти, мазки которой получаются сочными: «... кисти словно ласкают бумагу. В этом та мера трепетного и бережного «взаимопонимания» между бумагой, краской и кистью, которая в конечном итоге и определяет так называемый акварельный эффект – эффект прозрачности, воздушности» [14, с. 54]. Художник советует иметь три вида кистей: очень большие для прописки больших плоскостей, средние – для лепки форм, совсем маленькие – для детальной проработки. Желательно иметь и щетинную плоскую кисть для работы с контурами, деталями и мелкими смывками.

Палитра также является одним из важных инструментов акварелиста. Категорически не рекомендуется смешивать акварельные краски на бумаге, чем часто грешат обучающиеся, используя «импровизированную палитру» низких сортов. Клей бумаги попадает в краску и лишает ее прозрачности, ее цвет приобретает мутные оттенки, вследствие чего работа становится грязной. Л. Герасимов называет лучшими палитрами белые фарфоровые и керамические блюда или тарелки. Другие акварелисты советуют иметь палитру из белого пластика и слегка ее обработать абразивом (наждачкой), чтобы краски на ее поверхности не скапливались в капли.

Самыми лучшими *акварельными красками*, по мнению акварелистов, являются санкт-петербургские (ленинградские), с которыми не могут конкурировать ни французские, немецкие, голландские и итальянские, а японские по своей сочности и прозрачности немного уступают российским.

Акварелисты советуют иметь такие краски на палитре: из красных – краплак, киноварь, английская красная; из желтых – кадмий средний, охра светлая и золотистая; из коричневых – натуральная и жженая сиена, сепия; из синих – берлинская лазурь, ультрамарин, кобальт; из зеленых – изумрудная зелень. Все названные краски самые прочные, не выцветают и не темнеют [См.: 14, с.138]. Краплак – самая прочная краска – в смеси с ультрамарином дает свежий сочный тон, образуя фиолетовые тона разных оттенков. Киноварь или красный кадмий хорошо смешивается со всеми земляными красками (охрой, сиеной и желтыми кадмиями). Берлинская лазурь – синяя краска холодного тона, хорошо смешивается с желтыми, давая различные оттенки зеленых тонов, а также и с охрой, сиеной, жженой и сепией. Светлую охру греки называли «божественной», а иконописцы Древней Руси в своих фресках эту краску использовали для фона в качестве цвета золота.

Краски быстро растворяются в теплой воде, которую опытные акварелисты рекомендуют кипятить и остужать или отстаивать в течение двух-трех суток для укрепления светостойкости цветовых смесей. Естественно, что такую воду можно использовать только в домашних условиях во время самостоятельной работы. А на аудиторных занятиях желательно иметь емкость с водой не меньше одного литра и как можно чаще менять воду во время работы акварелью.

Необходимо помнить, что акварельную работу нежелательно вешать на то место, где есть воздействие солнечных УФ-лучей, так как это губительно влияет на сохранность красочного слоя. Также дневной свет отрицательно влияет и на бумагу, изготовленную с использованием целлюлозы и кислот, которая со временем желтеет и становится хрупкой. Кислоты, вступая в химическую реакцию с пигментами, обесцвечивают их. Известно, что пигменты в масляной, темперной и акварельной живописи делаются из одних тех же составляющих, которые измельчают очень тонко для акварельных красок. В масляных красках связующим является масло, а в акварели – камеди, растительные клеи. Современные технологии создания красок позволяют делать их более устойчивыми к воздействию света и времени.

Желательно для рисунка под акварель иметь тонко заточенный карандаш мягкостью HB или 2B и чтобы он не царапал бумагу. Бумагу надо обязательно натягивать на планшет. При этом удобно, если его рабочая поверхность покрыта водонепроницаемым материалом, а боковые края деревянного подрамника,

укрепляющего планшет, дают возможность закрепить бумагу клеем. Также удобным материалом для натягивания бумаги является пластиковое органическое стекло толщиной около 4 мм.

Если надо покрыть бумагу ровным тоном краски или залить ею большие части поверхности, то широкую кисть надо держать вертикально и начинать прокладку цвета от верхнего края бумаги и двигать слева направо. При этом надо не прерывать этот процесс и следить, чтоб не высыхала предыдущая заливка кистью и краска перетекала в следующую, тогда не будет видно полосок – следов от кисти.

Для живописи «по-сухому» планшет с бумагой лучше установить на уровне вытянутой руки в наклонном положении, параллельном взгляду. Желательно, чтоб источник света падал на рабочую поверхность с левой стороны при действии правой руки рисующего, тогда не будет тени, падающей от нее и мешающей видеть работу. Для приёма «а ля прима» планшет с бумагой кладут горизонтально или под небольшим наклоном, чтобы вода сильно не стекала с бумаги, иначе акварель станет совсем светлой и придется ещё несколько раз покрывать красками.

Вопросы и задания:

- ✓ Перечислите жанры живописи.
- ✓ Какие материалы и техники применяют в живописи?
- ✓ Какие виды живописи можно отнести к декоративному направлению?
- ✓ Каковы основные качества и свойства акварели?
- ✓ Какие виды акварели и приёмы применяют художники в живописи?
- ✓ В чем различие между приёмами в *английской* и *итальянской* акварелях?
- ✓ Назвать фамилии известных художников, применяющих акварель.
- ✓ Когда была создана и в какой технике первая абстрактная работа В. Кандинского?
- ✓ Какой процесс работы в технике акварели «а ля прима»?
- ✓ Какие виды бумаги выпускают для акварели?
- ✓ Какие самые лучшие акварельные краски и кисти?
- ✓ Каковы свойства акварельных красок и как ими пользоваться?

1.1.2. Законы и средства композиции в акварельной живописи

Кроме умений пользоваться приемами акварельной живописи надо хорошо владеть рисунком и знать законы композиции. В начале своей работы художник стремится, прежде всего, с помощью воображения преодолеть двухмерность плоского листа бумаги, рассматривая его как некое пространство. Картинная плоскость, на которой изображаются предметы, трактуется как своего рода окно, за стеклом которого воссоздается подобие реальной трехмерной формы.

Рисунок под акварель решает принципиально важную для живописи задачу – *композицию*. «Линия, силуэт, ритмическое и цветовое решения, как бы важны они ни были сами по себе, теряют выразительность и силу, если они не подчинены, не согласованы между собой в общем композиционном построении» [38, с. 20]. Точно воспроизвести красоту природы, сколько бы она ни радовала

глаз наблюдателя, невозможно на листе бумаги или холсте. Поэтому художник должен обладать умением выбрать, найти удачный момент, характерное состояние натуры и отразить все это в своей работе. «Только в единстве закономерного и случайного кроится сущность процесса создания композиционной формы» [34]. Каждый обучающийся, работающий в технике акварелью, должен иметь способность самостоятельно ставить композиционные задачи, предвидя конечный результат.

Любое беспорядочное заполнение элементами изображения на плоскости листа или холста создает хаос. Дробность предметных форм предполагает стремление к их обобщенности и приближение к геометрическим формам, которые выполняют свою функцию членения плоскости. Поэтому главной задачей художника является *организация картинного поля* – первая конструктивная основа композиции. В начальном этапе работы над произведением любое изображение строится внутри рамы (границы картинного поля) с помощью изобразительных элементов, приближенных к геометрическим фигурам (в начальном этапе) – это и есть один из приемов обобщения замысла. Издавна художники искали наиболее выразительные схемы, в которых элементы изображения размещались бы не хаотично, а образовали простые геометрические фигуры (треугольник, пирамиду, круг, овал, квадрат, прямоугольник). В живописи в период обучения основам композиции такие схемы имеют большое значение для обучающихся, так как это помогает им находить соотношения различных частей картины или рисунка и выявить общую структуру композиции.

Чтобы развивать композиционные навыки, надо не только знать, но и научиться пользоваться приемами построения композиции.

Итак, основной категорией художественного творчества является *композиция* (лат. *compositio* – «складывание, соединение, сочетание, приведение в порядок») – «наиболее сложный и совершенный тип структуры – художественно-образный» [11, с. 6]. Теоретики искусства композицию справедливо «сравнивают с живым организмом, в котором соединены душа и тело». Термин «композиция» иногда смешивают с другим – «конструкция» (лат. *constructio* – «построение»). В. Г. Власов подчеркивает весьма существенное различие между терминами «композиция» и «конструкция» при определении специфики формообразования в предметном творчестве (архитектуре, традиционном декоративно-прикладном искусстве и современном дизайне). В связи с уточнением ответа на этот вопрос стоит обратиться к труду «*Композиция в живописи*» известного теоретика искусства Н. Н. Волкова (1897–1974) [12].

Конструкция не обязательно замкнутое целое, она может быть и разомкнутой. Ее части «могут быть дополнены и заменены без разрушения функционального единства ее», т.е. цельность конструкции определяется единством функции (например, узлы и механизмы машины, члены и органы живого организма: части их конструкции выполняют частные функции) [См.: 12, с. 25].

Конструктивные связи есть в любых структурах, которые выполняют определенные функции. Н. Н. Волков конструкцию рассматривает как структуру с особым характером связей между целым и его компонентами и определяет

композицию как вида структуры. «Если структура, вообще говоря, не замкнутое целое, ее цельность – в единой системе формообразования, то композиция – всегда замкнутая структура». «Связи, создающие композиционное целое – это, во-первых, конструктивные связи. В картине это – аналогии и контрасты цвета, линии, выделение главного пятна, предмета, ряды и контрасты в положении главных предметов, пространственный строй и т.п.» [12, с. 25].

Василий Кандинский (1866–1944), выдающийся художник, основатель абстрактного направления и теоретик искусства, в своем труде «Тезисы к докладу “Основные элементы живописи”» определил композицию как «способ внутреннего построения живописного существа или конструктивно организованный основной замысел произведения...», конструкцию – как «способ внешнего планомерного и закономерного сопоставления элементов в произведении...» [20, с. 87] (курсив наш – В. Ш.).

Интересны рассуждения о форме в изобразительном искусстве известного немецкого скульптора, архитектора, живописца, рисовальщика и теоретика искусства *Адольфа Гильдебрандта* (1847–1921), идеи которого «являлись протестом против натуралистического искусства XIX века (в то же время протестовавшего против “анархизма” в искусстве)» [15, с.8]. Очень важно отметить точку зрения А. Гильдебрандта на то, что художественная мощь произведения лежит не в произвольном игнорировании предметных требований, но именно в ответе на них. «Натура еще не искусство, она должна им стать в процессе переработки, но не в произвольном игнорировании зрительных ощущений» [15, с. 9]. Теоретик искусства отмечает, что при художественном восприятии природы (т.е. природы – В. Ш.), ее образ «все же не становится еще самостоятельным целым, могущим стать рядом с природой, противопоставить себя ей. Чтобы достигнуть этого последнего, подражательное содержание должно быть развито и поднято на высшую стадию искусства», которую А. Гильдебрандт называет «архитектонической» (органическое целое известных отношений). Формы, заимствованные из природы и архитектурно переработанные, становятся художественным произведением. «Лишь тут пластика и живопись вступают в общую всем искусствам сферу, переходя из мира натурализма в мир истинного искусства» [15, с.17] (курсив наш – В. Ш.).

«Следование классической традиции, прежде всего в отношении тектоничности (выстроенности) композиции как ее действительной или мысленной, опосредованной связи с пространством архитектуры и ее конструкцией, обеспечивает слаженность, ясность, выразительность и цельность всех элементов (курсив наш – В. Ш.). Это как раз те качества, которые превращают изобразительный процесс в высокое искусство. Такие качества мы и называем обобщенно архитектурной формой» [11, с.11].

В современной теории искусства эту особенность «композиционного организма» называют *принципом целостности*, согласно которому идея произведения заключена не в отдельных элементах, а в отношениях и способах связи элементов формы между собой. Приведем цитату известного французского художника А. Матисса: «Каждая часть картины играет свою роль, главную или второстепенную. Все то, что не нужно в картине, вредит ей. В произведении должна быть гармония всех частей; лишняя подробность может занять в уме зрителя место чего-либо существенного» [29].

А. Гильдебрандт, осуждая практическую художественную деятельность в искусстве своего времени за то, что она не выходила за пределы подражательного, отметил отсутствие ее архитектурного чувства или удовлетворение чисто внешним и красивым распорядком. В своем труде «*Проблемы формы в изобразительном искусстве*» стремление автора было «направлено на то, чтобы этот архитектурный строй художественного произведения выдвинуть в центр внимания...» [15, с. 17]. Теоретик отметил, что «неспособность к архитектурной разработке подражательного материала всегда сопровождается темным чувством художественной состоятельности...» и что истинное поэтическое воздействие изобразительного искусства «возникает из *способа видеть...*» (курсив наш – В. Ш.). «Изобразительное искусство имеет дело с предметом, который еще предстоит преобразить способом изображения, а не с предметом, самым по себе значительным...» [там же, с. 9]. Далее А. Гильдебрандт, выделяя пространственный характер мира форм, делает вывод и о пространственном характере архитектурного строения и руководящей точке зрения, обоснованной на человеческой способности пространственного восприятия. Также интересна мысль Гильдебрандта о тесной связи «между двумя полюсами нашего бытия» – «чувственно-воспринимаемым нами и нашим внутренним духовным процессом» [там же, с.18].

Организация картинного поля решает конструктивные задачи, такие как: выделение *композиционного узла*; сохранение целостности поля или образа и связь частей с главной частью, т.е. композиционным узлом: например, в натюрморте – это главные предметы, в пейзаже – главное пятно, собирающее цветовой строй и т. д.

При построении и организации пространства в картинной плоскости осуществляется *пространственный и пластический синтез*. Мы воспринимаем пластику изображенного мира на изобразительной плоскости иначе, чем реальное пространство. Но это не просто построение пятен на плоскости, самих по себе, «а построение – в пятнах и линиях – пространства, групп предметов, действия, сюжета» [12, с. 74].

По мнению выдающегося русского живописца *И. Н. Крамского* (1837–1887), идея художественного произведения возникает сразу же в форме пластического представления. Художественная концепция *пластическая* – совсем особая статья, – писал И. Н. Крамской. – «И если является на свет божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художником и только художником!..» [23, С. 15-16].

В живописи пространственная задача подчинена *цветовой композиции*, в которой *цвет* как важнейшее средство живописи взаимодействует с формами изобразительного пространства. Цвет имеет качества, такие как: *цветовой тон*, *светлота* (яркость), *насыщенность*. Также цветное пятно содержит «ассоциативные качества», зависимые от его связи с предметным миром и со сферой наших чувств. Н. Волков дает определение характеру цвета в зависимости от его расположения в картинной плоскости и зрительного восприятия. Например, по его утверждению, низу пространственной конструкции отвечает тяжесть цвета, верху – его легкость. Но возможен и

«диалектический спор форм: легкий низ и тяжелый верх, оправданный смыслом композиции» [12, с. 118]. Светлые яркие цвета выступают вперед, а темное глухое пятно уходит в глубину. Но если темное пятно дано в светлом окружении, то будет держаться на первом плане. Тут выступает закон *контраста* не только цветового, но и тонального, а также выявляется *пространственная функция цвета* и ее роль в расположении разноудалённых планов. Н. Волков привел примеры организации цветового пространства в живописи импрессионистов (серии К. Моне: «Руанские соборы», «Пруды»).

Кроме расположения цветовых и тональных пятен по изобразительной плоскости не менее главную роль в построении цельности композиции занимает *колорит*, то есть *цветовое единство*. Искусство не копирует действительность, а проникает в сущность явлений и форм, основное содержание которого и есть «*преломленная в эмоциональном, живом представлении идея*» [12, с. 9] (курсив наш – В. Ш.). Натуралистическими называют те произведения, в которых колорит повторяет внешность природы, то есть признанием идеала изобразительной правды является подробное внешнее сходство между изображением и действительностью, а не трансформация последней. Отсутствие в живописи принципа цветового единства указывает на некомпетентность художника, если его можно так назвать. Он может быть хорошим мастером, знающим все живописные технологии и добротным исполняющим изображение природы, но не быть колористом. Гениальный художник Возрождения Леонардо да Винчи, внимательный наблюдатель природы, отметил, каким должен быть художник: «Живописец, бессмысленно срисовывающий, ... подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их»; и еще: «Живописец спорит и соревнуется с природой» [27, с.18]. Будущий художник должен развивать в своем глазу чувствительность к цветовым качествам для создания выразительности и гармонии художественного образа, будь-то натюрморт, портрет, интерьер, фигура и другие жанры.

Формальные законы цветовых гармоний не отделяются от изобразительной функции цвета. Сюда входят вопросы о главных цветовых акцентах и развитии цветовых вариациях в пределах одной изобразительной плоскости (бумаги, холста, картона), а также и вопросы о равновесии и контрастах цветовых масс.

Произведение, в котором отсутствует единство различных цветов, не взаимосвязанных между собой, называют «раскрашенным рисунком». Главной задачей в живописи является создание определенного цветового строя – *колорита*, в котором все краски взаимодействуют. Часто критики искусства, анализируя живописные произведения, обозначают в них определенный тип цветового единства: «серебристый колорит», «вялый колорит», «броский колорит». Если цвет активно работает на образ, то это указывает на присутствие колорита в произведении, например, в иконе живописца Древней Руси Андрея Рублёва «Троица». Исследователь творчества Рублёва так определил колорит его произведения: «*Колорит «Троицы» звучный и свежий*, он рождает воспоминание о *нежных красках* полей и лугов среднерусской полосы. Кто хоть раз увидит «Троицу», навсегда запомнит ее лазурную голубизну, испытает полноту чувств, какую дает только созерцание природы» [18, с.31] (курсив наш – В. Ш.).

Правила, приёмы и средства композиции

Для развития композиционного дарования обучающимся надо много работать над практической реализацией теории композиции. Основой выразительности композиции является оригинальное композиционное решение с использованием основных закономерностей построения художественного построения, таких как: *правила, приемы и средства композиции*.

Одним из главных правил композиционного творчества, как было выше отмечено, является принцип *целостности*, цель которого – осуществление связи всех элементов между собой, подчинение второстепенного главному. Ни одна часть композиции не может быть изъята или заменена без ущерба для целого.

К следующим композиционным правилам относятся также передача *движения* (динамики), *покоя* (статики), *золотого сечения* (одной трети).

Приемами композиции являются, такие как: выделение композиционного центра; равновесие частей композиции; передача ритма, симметрии и ассиметрии.

Выделение *композиционного центра* осуществляется с помощью определенных средств, например, контраста, цвета, тона и т.д. Выразительность композиции зависит также и от расположения главного центра на картинной плоскости определенного формата. Обучающемуся при компоновке изображения портрета и фигуры нужно помнить о том, что желательно оставлять на листе бумаги больше свободного места в направлении взгляда натуры и ни в коем случае компоновать изображение модели посередине формата.

Средства композиции включают: целостность, формат, пространство, композиционный центр, равновесие, ритм, динамику и статику, контраст, светотень, цвет, декоративность, симметрию и ассиметрию, открытость и замкнутость. Как мы видим, что основные средства композиции, к которым относятся также ее правила и приемы, разнообразны и являются средствами художественной выразительности.

Вопросы и задания:

- ✓ Что такое композиция?
- ✓ В чём различие между терминами «композиция» и «конструкция»?
- ✓ Как В. Кандинский обосновал понятие «композиция»?
- ✓ Что значит *архитектоническая* форма и каковы её принципы?
- ✓ Объяснить значение понятия *целостность* как принципа композиции.
- ✓ Какие особенности колорита?
- ✓ Как выражается пространственная функция цвета и от чего это зависит?
- ✓ Объяснить значение пластической формы и цветового пятна для композиции.
- ✓ Каковы приёмы композиции?
- ✓ Что значит *композиционный центр* и какова его роль в живописи?
- ✓ Каковы средства художественной выразительности?

1.1.3. Цветовая гармония и средства ее выражения

В своих трактатах о живописи проблемой цвета занимались выдающиеся художники и теоретики прошлого: Ченнини Ченнини (ум. ок. 1400), Леон Альберти (1404–1472), Пьеро дела Франческа (1416–1492), Леонардо да Винчи (1452–1519), Джорджо Вазари (1511–1574), Альбрехт Дюрер (1471–1528) и другие. Также цвет исследовали и такие ученые, как И. Ньютон (1642–1727), М. Ломоносов (1711–1765), немецкий поэт-ученый И. В. Гёте (1749–1832), написавший труд «Учение о цветах». Среди исследователей, занимающихся теорией цвета, выделяется *Вильгельм Оствальд* (1853–1932) – латыш и немецкий физик, химик и философ. В Германии им был опубликован целый ряд публикаций, посвященных учению о цвете. Ученый также занимался изданием журнала «Цвет» (Die Farbe), посвященный всем отраслям *цветоведения*, вопросам постановки преподавания цветоведения в общеобразовательных и специально художественных школах, проблемам чистого и прикладного искусства, а также техники и цветовой промышленности.

Оствальдское учение о цветах нашло себе применение в германской текстильной промышленности и на заводах фарфоровых изделий и цветной промышленности. В России достижения В. Оствальда оставались малоизвестными в кругах художников, текстильщиков и других лиц, имеющих дело с красками. В 1923 году вышел труд В. Оствальда «Цветоведение» (рисунок 1) с переводом на русский язык, в котором изложены теоретические точки зрения автора, его учение о гармонических сочетаниях цветов, также описаны практическо-прикладные методы измерения цветов и физико-химические технологии красящихся веществ. Учёный, прежде всего, стремился к нормированию и систематизации цветов.



Рисунок 1. В. Оствальд. Пособие по цветоведению

Оствальдовская конструкция для практического использования цвета в настоящее время является все еще актуальной – его заслуга в том, «что не только

теоретически сконструировал свое цветовое тело, но и воплотил составляющие его цвета в подлинные цветные накраски, проделав громадную работу по *фактическому изготовлению цветового атласа* и многочисленных цветковых шкал» [30, с. 13]. Имеется его атлас, содержащий 689 нормированных цветов! Для живописцев этот труд Освальда не остался чуждым, так как он сделал первые новаторские шаги, указав принцип гармонических сочетаний цветов.

В. Оствальд, обращаясь к истории учения о цветах, отметил, что в древности греческие и римские авторы перечисляли только белый, чёрный, жёлтый и красный цвета, а египтяне не рассматривали синий и зелёный цвета как самостоятельные и причисляли к чёрному цвету. Но, тем не менее, древним народам были известны синие красящие вещества: индиго, медная лазурь, позднее – ультрамарин. Египетская голубая («яркий зеленовато-синий силикат медно-натриевой соли») был первым красящим веществом [См.: 30, с. 15]. Встречающиеся в природе сорта охры способствовали получению жёлтых и красных тонов, а измельченный уголь употреблялся для получения чёрной краски. Тогда связующим веществом (цементом) являлись камедь и воск. Благодаря опытам получения красок на различных растениях стали заниматься крашением тканей. Древние также открыли пурпур в некоторых улитках.

В средние века стали использовать «зелёное красящее вещество крушинной ягоды»; жёлтое, красное и фиолетовое из красильных деревьев, кармин, шафран; затем добавились синие кобальтовые цвета. Древние не делали различий между суриком и киноварью.

С XVIII века, благодаря развитию химии и оживляющейся мировой торговле, увеличилось количество органических красителей: появляется берлинская лазурь, швейнфуртская зелень, соединения хрома, искусственно приготовленный ультрамарин. Со второй половины XIX века стали заниматься синтезом красящих веществ путём перегонки каменного угля.

В. Оствальд разделяет понятия «цвет» и «краска»: *цвет* – «то ощущение, которое возникает в результате передачи соответствующих внешних раздражителей, вызванных светом – через посредство глаза и зрительного нерва – в мозг», *краска* как химическое красящее вещество, при виде которого у нас появляется ощущение цвета [30, с.16]. *Свет* учёный определяет как энергию, обуславливающую такое раздражение глаза.

В эпоху высокоразвитой живописи долгое время отсутствовала попытка разложить все цвета в стройную и «удобообозримую» систему. Даже известный учёный Гёте в своих исследованиях о цветах не совершил попытку методического изложения, так как в его эпоху были мало изучены зелёные и фиолетовые цвета. Леонардо да Винчи, воплощающий в себе комбинацию различных дарований с научным мышлением, не высказал ни одной мысли о систематизации цветов.

Цветовой круг. Одним из первых учёных, доказывающих возможность научно обоснованного упорядочения мира цветов, стал физик *Исаак Ньютон* (1643–1727), сделавший новый шаг – открытие зависимости между преломлением света и цветом. Он доказал, что белый цвет не однороден и «разлагается после преломления в призме на множество разнородных световых волн» [30, с. 17]. Параллельно *физическому* явлению идет *психологическое*, при котором ощущение света вызывается глазу отдельными составляющими белого

света. Ощущение красного цвета появляется при наименьшей преломляемости света, затем следуют цвета: оранжевый, жёлтый, жёлто-зелёный, морская зелень (сине-зелёный), холодная синяя (зелёно-синий), ультрамарин и в конце ряда – фиолетовый цвет, которому соответствует самое сильное преломление [См.: 30, с. 17].

Ньютон применил свое открытие к первичному упорядочению мира цветов, полученных посредством призмы, расположив их в замкнутый *цветовой круг* в виде спектра, что дало определённый ряд «*цветовых тонов*» (свойства цветов), в котором каждый цвет связан с соседним путём непрерывного перехода. Учёный впервые доказал, что в цветовом круге при постепенном переходе одного цвета в другой содержится множество различных цветов, которые можно уложить в группы. Автор цветового круга (рисунок 2), В. Оствальд отмечает, что И. Ньютон различал семь групп по аналогии с семью тонами диатонической гаммы в музыке: красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, холодно-синий, ультрамарин и фиолетовый.



Рисунок 2. Цветовой круг В. Оствальда

В. Оствальд, критикуя И. Ньютона, подчёркивает, что зелёный разлагается на два цвета – жёлтый и синий, то есть не является основным цветом. Эти семь цветов Ньютона, как семь цветов радуги, в которой фактически мы видим *три цвета*, стали популярными: поэты и писатели переняли систему цветов Ньютона, несмотря на его ошибку, пользовались ею как поэтическим средством. Свыше уже упоминалось, что в течение XVIII–XIX вв. существовала цветобоязнь: избегали ярких и живых цветов и не умели располагать их в гармонии, поэтому уходили в царство тусклых и ненасыщенных цветов, избегая кричащих диссонансов. В. Оствальд отметил, что человечество постепенно обратилось к ярким цветам всё смелее, не обращая внимание на диссонансы. В новейших направлениях живописи культивировалось непосредственное музыкальное воздействие цвета, свободное от связи с реалистическими цветными данностями.

Учёный, называя учение о красоте в искусстве света, часть которой составляет гармония цветов, делит её на три основные части: *гармонию цветов*, *гармонию форм* и учение о *взаимном влиянии формы и цвета*. Нашей задачей является не только показать, как осознается и складывается колорит при

передаче изображения, но и раскрыть закономерности, по которым создается общий колорит, строение светотеневой формы предмета с его *собственным* и *обусловленным* цветом, изменяющимся под влиянием света, а также выявить технические приемы для воспроизведения реального колорита на картинной плоскости.

Изучение *принципов цветовых гармоний* позволяет лучше понять и использовать их возможности в живописи. Обычный человек знает, например, что природный цвет снега – белый, лимона – желтый, помидора – красный, травы – зеленый и т.д. А наблюдательный художник подметит, что все эти цвета видоизменяются в зависимости от окружающей действительности: изменение освещения, рефлекс от неба или от предметов, воздушная перспектива и тому подобное. В своем труде *«Трактат о живописи»* Леонардо да Винчи объясняет свойства света, влияющего на цвет окружающего мира при прохождении солнечных лучей, которые распространяются на все объекты: «каждое тело само по себе наполняет весь противолежащий ему воздух своими образами и что этот самый воздух в то же самое время принимает в себя образы бесчисленного множества других предметов, в нем находящихся... *Каждый во всем и все в каждой части»* [27, с. 31] (курсив наш – В. Ш.). Последняя фраза о цельности колорита, взаимовлиянии рефлексов предметов и окружающей среды остается актуальной и по настоящее время.

Уже тогда, в свое время, Леонардо да Винчи одним из первых заметил, что «... фигуры в открытом поле ... должны быть окружены большим количеством света, когда солнце скрыто; если же солнце видит данные фигуры, то тени будут чрезвычайно темны по отношению к освещенным частям... их *освещает синева воздуха*... – особенно это обнаруживается на белых предметах, а та часть, которая освещается солнцем, оказывается причастной цвету солнца...» [27, с. 38] (курсив наш – В. Ш.). Как мы видим, в то время гениальный художник обладал «пленэрным» видением, которого можно назвать провозвестником импрессионизма. Приведем еще одну цитату Леонардо да Винчи: «... когда солнце опускается к горизонту среды красноты облаков, ... эта краснота облаков вместе с краснотою солнца заставляет краснеть все то, что принимает их свет; а та сторона тел, которую не видит эта краснота, остается цвета воздуха ...» [там же]. Это и есть теплохолодность (на свету – теплый цвет, в тени – холодный) и взаимовлияние цветов в зависимости от света, которые обязан подмечать живописец.

Свет делает видимым красочный мир, благодаря которому мы воспринимаем светлое и темное, цветное и бесцветное, далекое и близкое, объемное и плоское. Благодаря свету, с помощью живописной техники художник создаёт колорит – цветовой облик всего видимого, который зависит не только от законов света, но и от зрительного восприятия и мышления. Напомним, что цвет, отраженный предметом, видоизменяется и зависит от окружающих предметов (например, тень от красного яблока на зеленом не будет зеленой, а будет иметь красноватый оттенок). Согласимся с Леонардо да Винчи, что «никакое тело никогда всецело не обнаружит свой природный цвет ... это случается от посредствующей среды, которая внедряется между предметом и глазом...» и что «...предметы, освещающие названное тело, имеют в себе какое-нибудь цветное качество» [27, с. 37].

Предметный и обусловленный цвет

Предметный цвет, который, скорее всего, помнят (белый снег, зеленая трава, красное яблоко), противопоставляется видимому цвету. Во время процесса работы с натуры художник пытается определить основной цвет предмета, то есть локальный собственный цвет, который лучше воспринимать при рассеянном белом свете. Но локальный цвет предмета не должен изображаться «крашенным», как цвет свежеекрашенного забора. С другой стороны, цвет формы – это совокупность рефлексов, «мозаика рефлексов». Некоторые теоретики искусства понятие «предметный цвет» заменяют понятием «локальный цвет», но это в корне не совсем верно, так как локальный цвет имеет два признака: он может быть и предметным, и обусловленным, т.е. видимым художником. Ведь *предметный* цвет предмета условен и не зависит от внешних воздействий, а локальный может быть видоизмененным цветом, зависимым от освещения, и называют его *обусловленным* цветом. Он более сложен и подвижен, нежели предметный. Также локальный цвет формы выявляет свой основной тон в качестве пластического пятна. Работы русских живописцев В. Серова, К. Коровина – тому подтверждение. Живописец должен уметь в своих работах «балансировать» на грани локального, обусловленного и рефлектирующего цветов, то есть добиваться синтеза цветовой цельности и тонального обобщения всей формы, не забывая о ее пластической выразительности.

Мастера живописи советуют наблюдать за игрой рефлексов на белых предметах: гипсовых моделях, снегу и т.п., которые отлично отражают направленный на них световой поток. Леонардо да Винчи отметил особенность белого цвета: «*Белое* не есть цвет, но оно в состоянии воспринять любой цвет. Когда оно в открытом поле, то все его тени *синие*; это происходит согласно ... положению, которое гласит: поверхность каждого непрозрачного тела причастна цвету своего противостоящего предмета» [27, с. 36] (курсив наш – В. Ш.). Как мы видим, локальный (обусловленный) цвет белого (предметного цвета) объекта может иметь оттенки синего, желтого, зеленого и т.д. в зависимости от освещения окружающего пространства.

Остальные цвета отражают только часть падающего на них светового потока, поэтому рефлексы у них менее выражены. При сопоставлении с белым цветом, который теряет свой природный цвет в тени, *черный*, по словам Леонардо, «усиливает свой свет в тенях и теряет его в освещенных своих частях... *Зеленый и голубой* усиливают свой цвет в полутени; а *красный и желтый* выигрывают в цвете в своих освещенных частях, и то же самое делает белый <...>, *черный*, смешанный с белым, создаст *серый*, который некрасив ни в предельных тенях, как простой *черный*, ни в светах, как простой *белый*, но его высшая красота находится между светом и тенью» [27, с. 37] (курсив наш – В. Ш.).

Начинающий живописец должен помнить, что в природе нет чистых белого и черного цветов, практически они имеют различные цветовые оттенки. Обучающиеся при работе над живописью, например, изображением натюрморта, в составе которого присутствуют белые или черные предметы, допускают ошибки, используя в чистом виде белила (или оставляя в акварели бесцветным

белое пятно, лишенное рефлексов) и черную краску без замесов (смешивания различных красок). Начинающему художнику нужно особое воспитание глаза, т.е. уметь не только смотреть, но и видеть. Выдающийся русский поэт А. Блок отметил важность художественного видения: «Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие)» [6, с. 20].

Произведения из серии «Руанских соборов» импрессиониста К. Мане представляют интерес для изучения игры рефлексов и общего цветового тона. Каждое изображение собора имеет особый колорит, особую цветовую гамму, состоящую сплошь из рефлексов, например: общий цветовой тон в работе «*Руанский собор в полдень*» – розоватый, а в другой – «*Руанский собор вечером*» – голубовато-серый. Художник выбрал «игру рефлексов как основу цвета». Приемы импрессионистической живописи отражают способ видения художников, их ясный выбор «природной основы для цветовых гармоний картин» [12, с. 28].

Основные свойства цветов

Обучающемуся необходимо знать *три основных свойства цветов: цветовой тон, насыщенность и светлота*. Под воздействием прямого или отраженного света цвета приобретают различные оттенки, и задача начинающего художника состоит в том, чтобы верно воспринять и передать их в изображении.

Цвета разделяются на две группы: ахроматические и хроматические. *Ахроматические* цвета («бесцветные») – это белые, серые и черные цвета, не имеющие цветового тона, отличающиеся друг от друга по светлоте. Ахроматические цвета, хотя они сами по себе нейтральны, играют важную роль в практике художника.

Остальные цвета, обладающие цветовым оттенком и различающиеся степенью цветности, называются *хроматическими*. Они также отличаются друг от друга по светлоте.

Цветовой тон – это качество цвета, в отношении которого этот цвет можно приравнять к одному из цветов спектральных: красный, синий, желтый и т. д. Цвет краплака темнее цвета охры, а цвет кадмия лимонного светлее ее. Цвет краплака отличается от цвета лимонного тем, что он имеет красно-фиолетовый оттенок, а лимонный – желтый. Это и есть признак цвета – цветовой тон. Цветовой тон у спектральных цветов различается степенью насыщенности (слабый, резкий и т.п.).

Светлота – это степень отличия данного цвета от черного.

Насыщенность – это степень отличия хроматического цвета от равного по светлоте ахроматического.

Обучающийся должен уметь проверять свои живописные работы, насколько они верны в тоне. В цвете может быть все благополучно, но в черно-белом варианте видится тональная «каша». Поэтому существует такое понятие как *цветотональность*. Если находят верный цветотон предмета, даже особо его не выписывая, то можно добиться относительной точности изображения природы.

Тон в живописи. Известный российский художник-педагог *Николай Крымов* (1884–1958) занимался проблемой цветотонной живописи не только в практической, но и теоретической деятельности. Он утверждал, что картина

может быть и не живописной, в которой не учтено «самого главного – значения и влияния общего тона, то есть общего светового состояния картины» [24]. Н. Крымов определяет *тон* как степень светосилы цвета и называет живопись как передачу тоном (плюс цвет) видимого материала. Он считал, что видеть тон труднее, чем цвет. Например, при определении разницы зелёного и красного цветов светофора не все могут определить, какой из них цвет темнее или светлее.

Н. Крымов вспоминает, что когда он писал этюды пейзажа с белым домиком при различных состояниях погоды, то ему не удавалось точно передать цвет домика, соответственно природному состоянию (вечер, день, пасмурное состояние), так как он не мог определить тон домика, он казался крашенным. Он стал искать *камертон*: им послужил огонь спички, которую он зажёт на фоне дома и неба. Придя в серый пасмурный день писать этот белый дом и наводя на него зажжённую спичку, художник увидел, что белый дом был намного темнее, чем пламя. С помощью камертона измеряется светосила, при котором определяют, что самое тёмное или светлое и т.д.

Н. Крымов для обучения студентов разработал наглядное пособие с изображениями пейзажа с домиком, в котором продемонстрировал таблицу изменения общего тона в зависимости от времени суток (рисунок 3). Художник утверждает, что «верность общего тона и верность отношений между отдельными предметами в картине позволяет художнику без лишней детализации точно передавать общее состояние природы, правильно расставлять предметы в пространстве, убедительно передавать их материал» [24].



Рисунок 3. Н. Крымов. Таблица изменения общего тона в зависимости от времени суток

Итак, хроматические цвета отличаются друг от друга по цветовому тону, светлоте и насыщенности.

Термин «светлота» художники заменяют термином «светосила». В науке о цвете термин «насыщенность» заменяют термином «интенсивность», имеющем иное значение. Интенсивность цвета зависит и от насыщенности, и от светлоты.

Обучающийся должен знать, что все водяные краски – акварель, гуашь, темпера, светлеют и теряют свою насыщенность. Акрил тоже светлеет, но его цвета при корпусном нанесении (мастихином) красок на холст остаются насыщенными.

Оформленные под стеклом акварельные работы выглядят насыщеннее, так как от поверхности неостекленной работы, как и от всякой матовой поверхности, рассеянно отражается белый цвет.

Цветовой и тональный контраст

Белое или светлое пятно будет выглядеть настолько светлее, насколько темнее будет выглядеть темное пятно, находящееся рядом. Светло-серое пятно на черном фоне может восприниматься как белое, а на белом фоне оно будет смотреться темно-серым. Живописец должен учитывать *закон контраста*, с помощью которого он может строить определенные не только цветовые, но и тональные отношения. Эти моменты оптики заметил сам Леонардо: «И этому нас учит луна, которая днем нам представляется мало светлой, а ночью такой блестящей, что она, прогоняя мрак, являет собой подобие солнца и дня; и это происходит от двух вещей: первая – это *контрасты* в природе, которая нам являет вещи настолько более совершенными в образах их цветов, насколько более эти цвета между собой отличны; вторая – это то, что ночью зрачок больше, чем днем, что уже доказано, а большой зрачок видит световое тело в большем размере и с более превосходною яркостью, чем меньший зрачок ...» [27, с. 37] (курсив наш – В. Ш.).

Также цветовое пятно, находясь рядом с другим, понижает или усиливает свою *насыщенность* или *яркость*. Светотеневые отношения могут быть *контрастными* и *нюансными* как по светлоте, так и по цвету. При условии равномерного всестороннего освещения эти отношения будут нюансными, так как равномерно освещенный предмет имеет одинаковую светлоту.

Контрасты разделяются на два вида: *ахроматические* (светлотные) и *хроматические* (цветовые).

Вспомним, что светлое пятно на темном фоне кажется еще светлее и крупнее по размеру, а темное на светлом – темнее и меньше, чем на самом деле. Это и есть *ахроматический контраст*. В. Освальд называет *ахроматические цвета* как замкнутую группу цветов, которая простирается от белого к чёрному через серый. Эта группа, по словам В. Освальда, как генетически наиболее древняя область мира цветов, оказалась основной осью всей системы цветов. Раньше считали, что белый, серый и чёрный – это обособленные элементы видимого, как и зелёный, красный и синий, но оказалось, что они входят в состав всех цветов. В древней Греции считали чёрный и белый единственными наряду с красным и жёлтым. По утверждению В. Освальда, когда соседство светлого затемняет

данное поле, а соседство тёмного, наоборот, просветляет его, и тем в большей мере, чем ближе оба поля расположены друг к другу, – это и есть *ахроматический контраст*: светлое – тёмное [См.: 30, с. 170].

Хроматическим называют контраст, когда при взаимодействии двух различных хроматических цветов или хроматического и ахроматического изменяется не только светлота, но и цветовой тон и насыщенность, а у ахроматических цветов даже возникает цветовой оттенок. Например, серое пятно на красном фоне воспринимается зеленоватым, на зеленом – даже розоватым и т.д. Зная закон цветового контраста, мы можем определить, почему пожелтело зеленое яблоко на синей драпировке, а серая драпировка на желтом фоне приобрела фиолетовый оттенок. При сопоставлении ахроматического цвета с хроматическим добиваются интенсивного звучания красок, т.е. применяют *закон контраста по насыщенности*.

В. Освальд называет *хроматическим контраст*, когда два поля различных цветовых тонов влияют друг на друга, отодвигая противоположный себе цвет по цветовому кругу, и тем в большей мере, чем пространственно ближе расположены друг к другу. Цветовой контраст вызывает цвет дополнительный, например: если сопоставить хроматический и ахроматический цвета, то последний уже не будет смотреться серым и окрашивается дополнительным цветом по отношению к фону. Если долго смотреть на серое поле, помещённое на цветной бумаге, то благодаря контрасту, приобретает несколько другой дополнительный цвет.

Контраст теплого и холодного

Основные и дополнительные цвета подразделяются на *холодные* и *тёплые*. Их контраст повышает «звучание» картины. По шкале цветового круга мы видим, что жёлтый цвет – самый светлый, а фиолетовый – самый темный, которые образуют между собой самый сильный контраст светлого и тёмного; красно-оранжевый (сурик) – самый тёплый, а сине-зеленый и окись марганца – самые холодные. Условно считается, что теплыми цветами являются: желтый (но цвета лимонной и стронциановой красок имеют холодноватый оттенок), оранжевый, красный (но не алый, имеющий холодный розоватый оттенок), красно-фиолетовый (краплак, хотя он может быть и холодным). Также условно холодными считаются голубой, сине-зеленый, сине-фиолетовый и фиолетовый цвета. Тёплыми являются и более сложные цвета, например, цвета землистых красок: охры различных оттенков, марса коричневого, сажи чёрной; а холодными – цвета изумрудной зеленой, лазури голубой, тиондиго розовой, тиондиго чёрной и т.д.

Выше уже отмечалось, что белый и чёрный по полярности представляют самый светлый и самый темный цвета, а серый тон относительно может быть светлым или темным в зависимости от окружения более светлых или темных тонов. Так же различны по полярности холодный и тёплый цвета, например, сине-зеленый и красно-оранжевый, а промежуточные цвета, расположенные между ними, могут приобретать холодные или теплые оттенки, в зависимости от того контрастируют ли они с холодными или теплыми цветами.

Как одно из важных изобразительных средств контраст теплого и холодного играет большую роль в распределении ближних и дальних планов, ощущении воздушного пространства и пластики цветовых пятен. Известно, что импрессионисты вместо контраста светлого и темного стали использовать контраст теплого и холодного. Они заметили, что холодный голубой цвет неба, воздуха и теней контрастирует с теплыми оттенками солнечного света.

Начинающему живописцу надо учитывать *закон теплохолодности* в светотени, так как часто бывает, когда обучающиеся впервые начинают писать натюрморты и пейзажи, то не разбираются в цветовых тепло-холодных отношениях, вследствие чего их работы получаются крашенными и вялыми. Изображая натюрморт, при работе над лепкой форм надо научиться разбираться в теплохолодности: на свету форма предмета будет холодной, а тень теплой или наоборот – все зависит от расположения цветных элементов натюрморта и освещения. То же самое происходит и при работе над портретом и изображением фигуры. При прописывании любой формы обязательно надо ее «разбить» на *градации светотени* (свет, полутень, тень, рефлекс), одновременно вводя теплохолодность, тогда живопись «заиграет». При этом надо учитывать, что в тенях обязательно должны быть *рефлексы*, т.е. оттенки, вызванные светом, отраженным от окружающих объектов. Эти рефлексы играют большую роль в цветовой композиции, придавая ей живость и колорит (вспомним живопись импрессионистов). Если тени написаны тёмно (бесцветно) и глухо, то живопись будет выглядеть «мёртвой». Рефлексы также наблюдаются и на бликах, который имеют цветность освещения (цвет неба, лампы и т.п.).

При работе над нюансировкой в композиции, когда изображаются все цвета одинакового тона, обязателен относительный контраст теплого и холодного, учитывая их соотношение в размерах.

В живописи также с помощью контраста теплого и холодного можно выделить *композиционный центр*: если композиция выдержана в холодной цветовой гамме, то главное пятно можно выделить наиболее теплым цветом и наоборот – более холодным в окружении теплых цветов. Также можно использовать явление «выступающих» и «отступающих» цветов: теплые или более светлые, или насыщенные цвета кажутся выступающими вперед, а цвета холодные или менее светлые, или менее насыщенные – отступающими.

Напомним, что на открытом пространстве полутени и тени бывают холодные, а света – теплые. Наблюдения на пленэре показывают, что цвета изменяются на расстоянии вследствие того, что красные, оранжевые, желтые лучи проходят через атмосферу беспрепятственно, а голубые, синие, фиолетовые – рассеиваются в разные стороны (этим объясняется цвет неба). Поэтому с больших расстояний цвета темных объектов светлеют и голубеют, а светлых объектов – становятся темнее и теплее. Из-за «воздушной дымки» оранжевый цвет и желтые поверхности на большом расстоянии имеют красноватый оттенок, если сильно освещены, а зеленые и голубые – сближаются между собой.

Еще надо отметить такой момент: холодный цвет, допустим фиолетовый, в окружении более холодных цветов – синего, синего-зеленого, будет иметь более теплый оттенок, а в окружении теплых – более холодный. Еще учитывается соотношение площадей, занимаемых холодными и теплыми цветами: на большом красном пятне узкая сине-зеленая полоска будет достаточно

выделяться и смотрится более темным пятном, а на бóльшей плоскости, закрашенной сине-зеленым цветом, узкое красное пятно активно выделяется и в то же время как светлое пятно. Знание таких правил позволяет добиваться цельности в композиции, так как распределение равнозначных контрастных пятен приводит к хаосу.

Смешение основных и дополнительных цветов

Известно, что в природе в основе всех цветов лежат *три цвета* – *желтый, красный и синий*. Остальные цвета получаются от их сочетаний. В зависимости от соотношений пропорций цветов смесь желтого с красным дает различные оттенки оранжевого; синего с желтым – зеленого; красного с синим – фиолетового. Эти смеси, в свою очередь, взаимодействуют с другими красками. Те цвета, которые составлены из смесей основных цветов, называются производными или *дополнительными*.

Смесь желтого, красного и синего цветов дает серый или чёрный цвет. Также чёрный цвет образуется из смеси красок тёмных тонов (например, ультрамарина, краплака, изумрудной краски), и из смеси дополнительных цветов. Напомним, что в природе не существует чистого черного цвета, это надо учитывать при изображении чёрного предмета. При этом художник может добиться цветовой выразительности чёрного или серого пятен, придавая им различные цветовые нюансы в зависимости от пропорциональности красок при смешивании (чёрный или серый могут быть красноватого, зеленоватого, синеватого и т.д. оттенков).

Один цвет может в силу контраста вызывать свою противоположность (синий – оранжевый, красный – зелёный, жёлтый – фиолетовый). Если долго смотреть на красное пятно, а затем перевести взгляд на белый фон, то он будет восприниматься зеленоватым. А если наблюдать зелёное пятно, то белый фон смотрится красноватым. В таком случае наш глаз при восприятии какого-либо цвета в то же время требует его дополнительного цвета или порождает его. Такое явление одновременного (*симультанного*) и последовательного контраста, когда соседствуют противоположные хроматические цвета, базируется на законе о дополнительных цветах. Например, у жёлтого цвета дополнительным будет фиолетовый цвет, составленный из красного и синего, у красного – зелёный, полученный от смеси жёлтого и синего.

При нанесении акварелью прозрачных красочных слоев, наложенных друг на друга, учитывают не только оттенок верхнего красочного слоя, который будет результирующим, но и просвечивающийся нижний слой краски. Если положить прозрачную синюю краску на жёлтую, получится зелёный цвет голубоватого оттенка, и в то же время будет просвечиваться жёлтый цвет. Бывают такие моменты, когда надо передать акварелью сложный цвет предмета, который не получается при смешении красок на палитре. Например, чтобы выявить голубоватый оттенок в теневой части жёлтого яблока, по слою высохшей жёлтой краски кладут голубую краску – получится сложный жёлто-голубой цвет зеленоватого оттенка. А если на самой палитре смешивать жёлтую и голубую

краску и положить на теневую часть этого яблока, то выявится «открытый» зеленый цвет, не являющийся собственным оттенком желтого цвета яблока. И такие моменты часто встречаются при работе акварелью.

Краски при смешении с белилами изменяют свой цветовой тон: зелёные краски голубеют, краплак дает розовые и сиреневые тона и т.д. Смесь чёрной краски с жёлтым кадмием дает оливково-зелёный цвет, с красной киноварью – цвет бордо, а с оранжевой краской – коричневый. Выше уже описывался способ получения определённого оттенка чёрной краски путем смеси синей краски или ультрамарина, краплака, тёмно-зеленой или изумрудной, комбинируя их пропорции.

Симультанный контраст

При *симультанном* контрасте, возникающим при сочетании двух хроматических цветов, не являющихся дополнительными, эти цвета становятся динамичными, вызывают чувство вибрации из-за их меняющейся интенсивности; каждый из цветов будет стремиться сдвинуть другого в направлении к его дополнительному. Например, красный, расположенный рядом с зелёным холодного оттенка, будет выявлять свой дополнительный зелёный, а тот зелёный сдвинет красного в сторону оранжевого. Длительное созерцание основных цветов утомляет глаз смотрящего, цвета будут терять свою силу.

Выдающийся французский художник и скульптор, лидер течения фовистов *Анри Матисс* (1869–1954) в своем труде «*Заметки живописца*» так выразил свое отношение к взаимодействию основных контрастных между собой цветов и их гармонии в живописи: «Мне надо написать интерьер: передо мной шкаф, я ощущаю его красный цвет как очень яркий и кладу на холст *красный* тон, который меня удовлетворяет. Создается определенное отношение этого красного с белым цветом холста. Если я положу рядом с ним *зелёное* пятно или сделаю *жёлтым* паркет, я тоже остаюсь удовлетворенным отношением этого зелёного или жёлтого с белым цветом полотна. Однако эти различные тона снижают значение друг друга. Поэтому знаки, которые я употребляю, должны быть так уравновешены, чтобы не уничтожать друг друга. Для этого я должен сперва навести порядок и в собственных мыслях – после чего *создать такое соотношение между тонами, чтобы каждый цвет усиливал, а не гасил другой*. Новое сочетание цветов последует за первым и передаст мое представление более полно. Когда после многих изменений красный цвет станет доминирующим вместо зелёного, сочтут, что картина стала совершенно иной. Но я не могу рабски копировать натуру, мне надо её по-своему истолковывать и подчинять общему духу картины. Если все отношения найдены, то должен получиться живой аккорд красок, *гармония, подобная музыкальной гармонии* [29] (курсив наш – *В. Ш.*).

Симультанный контраст нежелателен для цветового решения больших поверхностей (росписи, панно) в интерьере. Рекомендуется вводить дополнительные цвета для равновесия, учитывая площади соразмерности цветовых пятен и степень светлоты основных цветов, например: соотношение жёлтого и фиолетового по И. Иттену выражается такими пропорциями – 3:9 или оранжевого, фиолетового, зелёного – 4:9:6 [См.: 19, с. 61]. И. Иттен определил

силу цвета двумя факторами: светлота цвета и размер цветового пятна, которые тесно связаны между собой. В своем труде «*Искусство цвета*» крупнейший исследователь цвета проанализировал семь типов цветовых контрастов для построения живописного полотна и возможности их эмоционального воздействия. На основе таблицы, определяющей степени светлоты основных цветов, составленной гениальным В. Гёте, И. Иттен вычислил гармоничные соотношения светлоты различных пар основных и дополнительных цветов. Он утверждает: «Если в цветовой композиции вместо гармоничных пространственных отношений между цветами доминирует какой-то один цвет, композиция приобретает особо экспрессивную активность. Конкретность выбранных соотношений определяется поставленной целью и зависит от темы картины, художественного чутья и вкуса художника» [19, с. 61].

Контраст пропорций цветовых масс

Для художника и монументалиста соблюдение правил, таких как согласование размеров цветовых пятен и выбор цветовой гаммы особенно важно для определения цветовых масс через контраст *пропорций*. Размеры цветовых пятен «определяются лишь интенсивностью красок, характером цвета, его светлотой и силой воздействия, которая во многом зависит от контрастного сопоставления цветов» [19, с. 63]. Жёлтое пятно среди светлых тонов может занимать бóльшую площадь, а среди тёмных тонов – гораздо меньшую, так как его светлота усиливается. И. Иттен советует, что можно каждый цвет смешивать с чёрным, белым или серым цветом или с любым другим хроматического ряда.

Итак, по Иттену, существуют семь типов цветовых контрастов:

1. Контраст по цвету
2. Контраст светлого и темного
3. Контраст холодного и теплого
4. Контраст дополнительных цветов
5. Симультанный контраст
6. Контраст по насыщенности
7. Контраст по площади цветовых пятен [См.: 19, с. 35].

Применяя законы цветового контраста, можно добиться не только выразительности цветового строя в композиции, но и ощущения *пространственности*. При одинаковом расстоянии от глаза предметы, окрашенные в холодные цвета, кажутся дальше предметов тёплых цветов. Например, в природе дальние предметы «освещает синева воздуха» (Леонардо да Винчи). Знание этого закона помогает художнику в живописной композиции установить удалённость предметов друг от друга, а также первых и дальних планов. В натюрмортах и пейзажах первый план предпочтительно изображать более контрастным по цвету или тону, а дальний – менее насыщенным. А если надо выявить композиционный центр, то на помощь приходит цветовой или тоновой контраст, который отличается от остальных элементов композиции, и потому усиливает внимание зрителя к центру. Незнание обучающимися закона контрастов приводит к тому, что в их живописных работах отсутствуют теплохолодность и ощущение пространственности, поэтому формы написаны плоско, фальшиво и чаще всего вяло по цвету.

Изучая гармонию цветовых созвучий, В. Кандинский утверждал, что «чисто живописная композиция» создается на основе анализа средств цвета и формы, сопоставления цветовых и рисуночных форм, а противопоставление тёплых и холодных, светлых и тёмных тонов придают напряжению картине, исходящей «из внутренней необходимости» [См.: 16, с. 38].

Итак, мы можем согласиться с П. П. Ревякиным, что «специфика живописной техники в отличие от других видов изобразительной, например, графической техники, заключается в ее способности передавать цветовой облик, т.е. колорит, видимого предмета или явления». По законам света и зрительного восприятия «в нашем сознании возникают колористические образы предметов» [33, с. 5].

Вопросы и задания:

- ✓ Какие цвета являются *основными* и сколько?
- ✓ Что такое *дополнительные* цвета и как они образуются?
- ✓ В чём разница между *предметным* и *обусловленным* цветами в природе и живописи?
- ✓ Что такое *теплохолодность* и как она выражается?
- ✓ Что значит *локальный* цвет?
- ✓ Каково значения *рефлекса* для цветовой формы?
- ✓ Назвать известную живописную серию Клода Моне и чем отличаются произведения этой серии?
- ✓ Каковы свойства *насыщенности* и *светлоты*?
- ✓ Каковы особенности *ахроматических* и *хроматических* цветов?
- ✓ Охарактеризовать свойства таких понятий: *цветовой тон, светлота, насыщенность*.
- ✓ Что такое *симультанный* контраст?
- ✓ Какую роль играет закон контраста в произведении?
- ✓ Какие виды контрастов называет И. Иттен?

1. 2. Методика работы над натюрмортом, портретом, фигурой

1.2.1. Значение знаний законов композиции в процессе постановок. Рекомендации преподавателю

Учебной программой по курсу «Академической живописи», начиная с 1 по 4 курсы бакалавриата, предусмотрена последовательность исполнения практических заданий от простых к более сложным: от «натюрморта» к «фигуре в интерьере». Для магистров 1 и 2 курсов составлена программа исполнения более сложных упражнений по живописи с учётом творческого исполнения, знаний всех законов и правил живописной композиции и совершенствования владения акварельной техникой.

В некоторых учебных пособиях по живописи и рисунку авторы не уделяют должного внимания вопросу композиции учебной постановки (портрета, полуфигуры, фигуры и особенно натюрмортов), составленной преподавателем. Бывает, что преподаватели, когда ставят учебную постановку в аудитории для практических занятий, располагают предметы неудачно, что затрудняет обучающимся исполнение заданий, так как они не понимают, какие задачи надо выполнять и как это изображать. Часто сами постановки преподавателей так изобилуют предметами, что при этом нарушается цельность композиции и теряется её композиционный центр. Поэтому большое значение имеет умение преподавателя грамотно ставить постановки для обучающихся с учётом законов композиции и чётким определением задач.

Американский автор М. Парамон в своем отлично иллюстрированном пособии «Stillifes» («Натюрморт», 1988) проявил отсутствие знаний законов композиции в постановках натюрмортов. Профессиональные преподаватели отечественной школы изобразительного искусства, начиная с XIX по XX вв., всегда грамотно относились к постановкам и в практике, и в теории. Обращает на себя внимание пособие известного графика и иллюстратора журналов «Крокодил» и других книг М. Храпковского «*Письма начинающему художнику*» (1956), которое, несмотря на давность, не теряет актуальности и по настоящее время. В нём уделяется внимание композиции натюрморта с иллюстрациями автора и даны ценные советы начинающему художнику.

На первом курсе по учебной программе «Академическая живопись» выполняют учебные задания в жанре натюрморта. Студенты начинают своё знакомство с композиционным изображением различных бытовых предметов и драпировок, изучая их строение, взаимосвязь между ними, а также цветовые отношения. Некоторые из обучающихся впервые сталкиваются с понятием «композиция», «форма» и «лепка объема». Поэтому преподаватель должен ставить первые постановки несложные, ограничивая двумя-тремя предметами и драпировками различной характеристики и тональности, так, чтобы обучающийся мог четко определить, что самое светлое и тёмное в композиции, и учитывать взаимосвязь цветовых отношений элементов.

В процессе работы над натюрмортом студент должен решать первые задачи: *выбор точки зрения и размещение предметов на картинной плоскости*. Преподаватель должен четко дать понятие студенту, что такое компоновка, т.к. без предварительной зарисовки на маленьком формате бумаги с очерченными рамками

(примерно 10x15 см), соответствующими пропорциям листа бумаги, предназначенной для исполнения задания в размере, невозможно правильно расположить изображения элементов постановки. Самой большой ошибкой преподавателя будет являться, если на начальных курсах он не потребует от обучающихся предварительной композиционной зарисовки. В дальнейшем очень трудно студентам будет выполнять сложные задания не только академические, но и самостоятельные, творческие, так как не могут предвидеть конечный результат. Поэтому, обязательно преподаватель должен сам продемонстрировать выполнение эскиза карандашом и красками, предварительно очертив рамки картинной плоскости. Нельзя позволять обучающемуся рисовать предварительный эскиз без обозначения рамок – этого приёма, который позволяет ему ясно видеть всю постановку в целом, связывая все элементы в единое целое.

Первую постановку на первом курсе для выполнения практического задания «Натюрморт из 3-4 простых предметов быта, ясных по форме и цветовой окраске» желательно составить из коричневого кувшина (глечика) без узоров, белой чашки или небольшой пиалы, одного фрукта или овоща (яблока, помидора, перца и т.д.), а также драпировки средней тональности, например, серо-зеленого цвета.

При выполнении такого практического задания обучающемуся легче будет определить, что самое светлое и самое тёмное в композиции натюрморта, а также и соотношение величин форм (самое большая и самая маленькая). Освещение для натюрморта должно быть боковым, чтоб ясно читались трактовка форм предметов с градациями светотени и их падающих теней. Обязательно обучающийся должен определить тональные отношения вертикальных (передний план и фон) и горизонтальной плоскостей натюрморта, выделяя первый план, т.е. познавая законы пространства и воздушной перспективы, а также выявить умение крепко «поставить» предметы на горизонтальную плоскость.

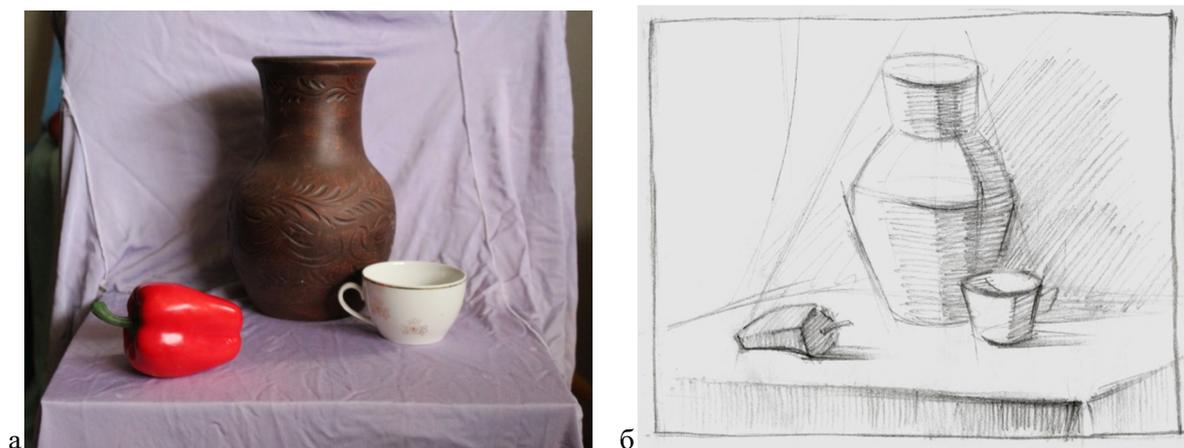


Рисунок 4 а, б. Постановка и композиционная зарисовка несложного натюрморта

При постановке натюрморта преподаватель должен учитывать расположение предметов так, чтобы они не стояли поодиночке и «как попало». Например, белую чашечку желательно поставить рядом с глечиком справа, а слева от него перец кладут немного дальше в сторону (рисунок 4а). В предварительном эскизе

рисующий должен нарисовать глечик, чашечку и перец одновременно, поместив их в схему разностороннего треугольника (рисунок 4 б).

Чтобы облегчить себе выбор места, с которого будут рисовать, советуют взять кусочек плотной бумаги и вырезать прямоугольное отверстие размером, например, 3х5 см, пропорционально соответствующее размеру бумаги 30х50 см, приготовленной для работы. Это позволяет с различной точки зрения рисующему смотреть сквозь отверстие на модель, которая будет изолирована от окружающей обстановки, вследствие чего можно представить, как она будет выглядеть на будущей работе. Также такой метод позволяет выбрать оптимальный вариант формата: горизонтальный или вертикальный (рисунок 5 а, б).

При размещении элементов натюрморта на листе бумаги неопытные студенты не обращают внимания на общие размеры рисуемого предмета, не сопоставляя с другими, в результате чего изображение не уместится на листе или нарисовано слишком маленьким по отношению к формату. Работа считается правильно скомпонованной, у которой нельзя ни убавить, ни прибавить часть бумаги, не нарушая общей целостности листа. Но при этом надо учитывать, что рисунок или акварель, упирающиеся в самые края бумаги, выглядят неряшливыми, поэтому лучше оставлять нетронутыми небольшими поля вокруг формата листа, что придает работе аккуратный и благородный вид.

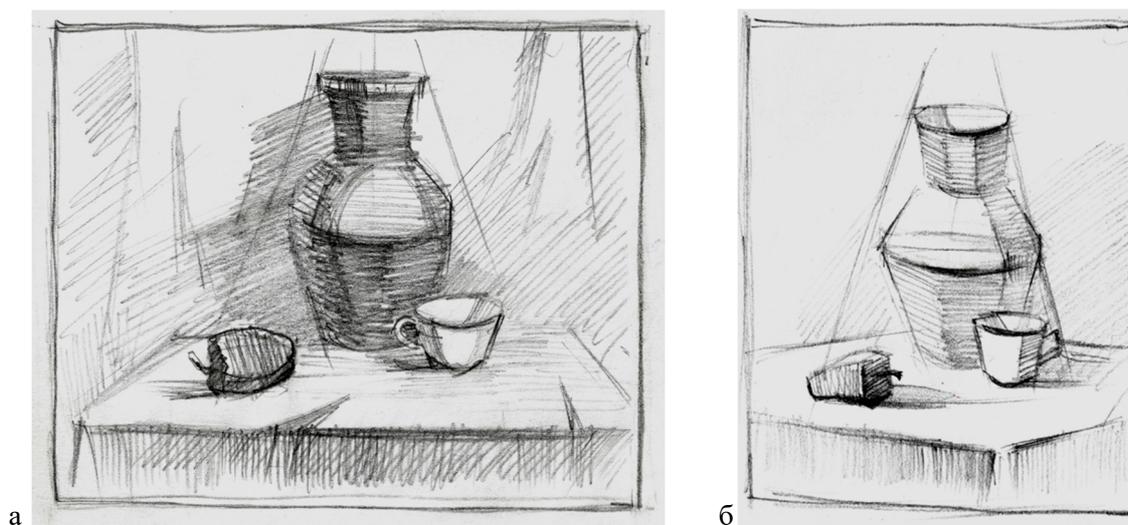


Рисунок 5 а, б. Два варианта компоновки натюрморта: в горизонтальном и вертикальном формате

Следующая постановка для выполнения практического задания «*Натюрморт из предметов домашнего обихода, ясных по тону (грязиль)*» должна помочь студенту в определении чётких тональных градаций и отношений между предметами и драпировками. При этом желательно составить натюрморт из светлого кувшина, серой драпировки и чисто-белой маленькой драпировки, лежащей на первом плане, и стоящей на ней чёрной небольшой чашечки. Можно добавить керамическое блюдо, которое должно быть темнее белой драпировки. Главная задача постановки состоит в том, чтоб обучающийся с помощью одноцветной акварели (чёрной или коричневой) смог чётко определить градации тона: от самого светлого до самого тёмного. Задание выполняют в чёрно-белом

варианте или тёмно-коричневом (сепии). Рисующий должен на предварительном эскизе четко набросать тональные отношения элементов в виде светлых и тёмных пятен, а затем выполнить в размере работу акварелью или гуашью. Неумение обучающегося разбираться в тональных отношениях между элементами натюрморта делает в последующих заданиях невозможным или неудачным построение колорита – цветового строя, что обедняет выразительность композиционного решения.



Рисунок 6. Горизонтальный формат



Рисунок 7. Вертикальный формат

Компоновка натюрморта с конструктивным построением

Кроме определения тональных отношений в гризайли обучающийся должен разобраться в трактовке форм предметов, определяя градации светотени в их светлой и теневой частях. При предварительном рисунке под акварель надо слегка карандашом отметить конструкцию форм, ее переломы и выступающие части, разделяя форму на свет, полутень, тень и рефлекс. Это и есть закон светотени, знание которого способствует в дальнейшем формированию колористического мышления, а также развитию художественно-творческой деятельности.

При лепке объема предметов обучающийся должен выявить трёхмерность формы так, чтоб выступающие её части выделялись, а края (контуры) уходили в пространство, «смягчаясь» при касании с фоном (рисунок 6 и 7). Очень часто начинающие художники, не имеющие предварительной художественной подготовки, рисуют или пишут предметы плоскими, а их контуры делают резкими, очерченными, не имея представления о «пространственности» формы.

Это практическое задание, выполняющего задачу развития «тонального видения», дает возможность обучающемуся осознавать взаимосвязь тона и цвета в живописи, по поводу чего можно согласиться с мнением известного художника и педагога Н. П. Крымова, что главным в живописи является «чувство общего тона» [24, с. 127].

Затем переходят к выполнению более сложного практического задания «Натюрморт из предметов домашнего обихода, различных по

материальности». Цель постановки такова, чтобы обучающийся проявил умение отобразить тональные и цветовые отношения, передавая с помощью тональной и цветовой шкалы объём предметов и пространство натюрморта. Натюрморт желателен составить из небольшого количества предметов, не только различных по материалности, но и по размерам форм. В постановку можно включить большой глиняный широкий кувшин, стеклянную узкую бутылку, фарфоровую тарелочку с красным яблоком; три драпировки – одну светлую и две более тёмные из различных по цвету материалов (рисунок 8 а). Все это должно быть задействовано в интересной, ритмически организованной среде, хорошо подобранной по цвету и форме.



а



б

Рисунок 8 а, б. Авторская постановка и компоновка натюрморта

Очень многое зависит от удачной расстановки предметов преподавателем в натюрморте, чтоб обучающийся смог разобраться с композиционным построением, а не только с живописным и объёмно-пространственным решениями. Например, в композиции данной постановки (рисунок 8 б) широкий зеленоватый кувшин (не очень тёмный) изображен немного слева от середины плоскости, а рядом как самое темное пятно – темно-зелёная узкая бутылка, более длинная по высоте. Справа немного дальше от кувшина – темно-желтое блюдо с яблоком. Все эти предметы находятся на фоне средней тональности, допустим, желто-бежевой (неяркой) драпировки и серо-зеленой драпировки, закрывающей горизонтальную и вертикальную плоскость. Третью драпировку, узкую и светлую (белую) как самое светлое пятно, располагают так, чтоб она за кувшином ниспадала вниз под тарелку и лежала на горизонтальной плоскости. Расчёт ставится так, чтоб все предметы были не только связаны между собой, т.е. не выделялись отдельно друг от друга, но и уравнивали композицию. Красное яблоко должно изображаться как активный цветовой акцент на первом плане. Кувшин и бутылку объединяет тень от кувшина, падающая на фон, они должны смотреться общим пластическим пятном, также и как яблоко с блюдцем.

Преподаватель должен объяснить обучающимся, чтоб они в эскизах малого размера, очерченных определенными рамками, одновременно наметили расположение элементов натюрморта, увязывая их всех вместе в виде пластических пятен. Надо не позволять обучающимся размещать композиционный центр (кувшин с бутылкой) ровно посередине формата

картинной плоскости. Должен применяться принцип асимметрии с учетом равновесия масс по отношению ко всему формату. Также рисующий должен разместить предметы так, чтобы они не упирались в рамки формата. На рисунках 9 а, 9 б показаны примеры неправильной компоновки натюрморта. Только после предварительного определения местонахождения элементов натюрморта и цвето-тонального строя, можно приступать к выполнению практического задания в размере. Эскиз должен всё время находиться в поле зрения рисующего в течение всей работы над изображением на большом формате.

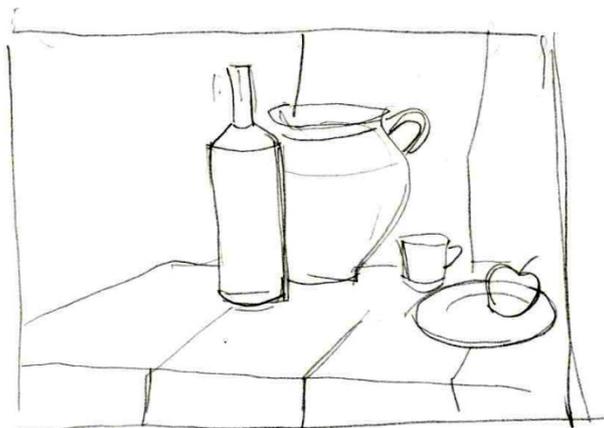


Рисунок 9 а.

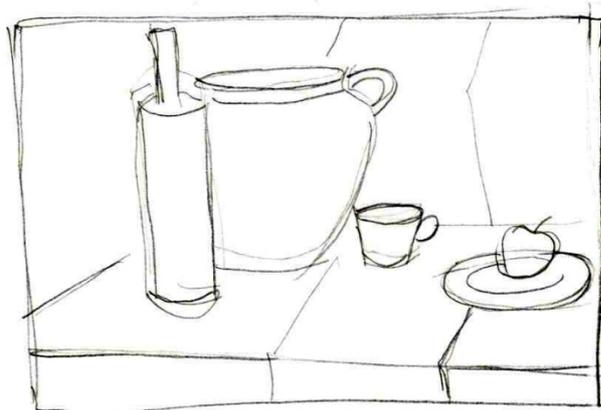


Рисунок 9 б.

Неправильная компоновка натюрморта: в первом случае неудачное расположение кувшина с бутылкой в центре формата, слева от них пустое пространство; во втором случае – предметы (бутылка и блюдо) упираются в рамки формата, что создаёт ощущение тесноты.

Этапы работы над изображением:

1. Эскизы-поиски (формат, тональные и цветовые отношения).
2. Рисунок натюрморта на листе бумаги под акварель, не забывая о законах композиции.
3. Прописка акварелью (или гуашью), определение больших тональных цветовых пятен форм и окружающей среды.
4. Лепка форм предметов изображения с помощью светотени и теплородности.
5. Выявление разницы различных форм предметов, их цветовой окраски и материальности.
6. Проработка деталей.
7. Обобщение, выделение главного.

Для следующего задания «Натюрморт из крупных предметов быта (деревенский)» ставятся более сложные атрибуты, желательно на определенную тематику, например, «Деревенский натюрморт». Это могут быть тёмный чугунный казан, небольшая деревянная бочка (или кастрюля), прозрачный бутыль с подкрашенной водой (красной, имитирующей сок), одноцветная деревянная ложка, доска для резки овощей, большой нож с темной ручкой, лежащий на доске, кусок хлеба с отрезанными ломтями, пара луковиц, красный,

желтый перец или другие овощи. Из драпировок можно повесить темно-бордовую, темно-охристую или изумрудную драпировки и светлый рушник с кружевами с малым количеством узоров.

Как один из вариантов предлагается из этих предметов расположить так: на заднем плане немного слева от середины горизонтальной плоскости стола поставить бочку, рядом слева от неё – тёмный казан с ложкой, закрывающий часть бочки, а бутылку с крашеной водой (красной) разместить справа от бочки немного дальше. Затем, перед бутылкой положить доску для резки с ножом так, чтоб его темная ручка лежала на первом плане перед доской. На ней может лежать красный перец или часть тёмного хлеба. На левой части постановки перед казаном можно положить пару луковиц или ломтиков хлеба. Основной фон составляют из темных драпировок (бордовой, изумрудной), а светлый длинный рушник свешивают сверху вниз (слева за бочкой) и направляют справа под доску (рисунок 10).

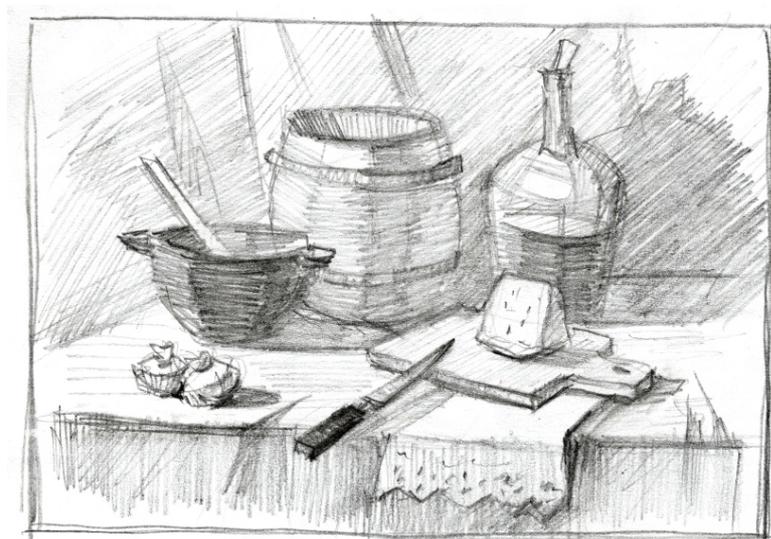


Рисунок 10. Компонировка и тональное решение тематического натюрморта

Всё это должно настроить обучающегося на определение светлых и тёмных пятен, различных по форме, размеру и их равновесия: самое тёмное пятно – ручка ножа и затем казан, самое светлое – рушник. При построении изображения обучающийся не должен забывать о своей точке зрения (низкий или высокий горизонт) и о перспективе плоскости, на которой расположен натюрморт, а также о разнице ближних и дальних планов. Этапы выполнения те же, что и в предыдущем задании.

Следующие два задания преследуют основную цель – построение цветового строя в определённой гамме (холодной или тёплой). Обратимся к одному из них – «Натюрморт из нескольких сложных по форме предметов, сближенных по цветовой гамме (в холодной)». Натюрморт можно составить из предметов на определённую тематику, например, «Атрибуты искусства»: скрипка, раскрытые ноты, стопка старинных книг, чёрная чернильница (или маленькая чёрная чашечка) с птичьим пером, красивая ваза, 3-4 драпировки.

Синюю вазу поместить чуть слева от середины плоскости стола, спереди справа от вазы положить в ракурсе скрипку со смычком, за ней – стопку книг, различных по размеру, а с левой стороны перед вазой раскрыть ноты или тетрадь и поставить около нее чёрную чернильницу или маленькую чашечку с птичьим пером. Основной фон составить из двух-трёх драпировок, холодных по цвету: голубоватой и сиреневой. Следующую драпировку (узкую), отличной по тону и цвету от предыдущих (например, нежно-розовую), свисают с горлышка вазы справа и подкладывают под скрипку, закрывая передний план стола. Все должно составлено чётко по колориту и тону, помогая обучающемуся разобраться в цветовом и тональном отношениях: самое тёмное – это чернильница, самое светлое – ноты; самое синее, допустим – это ваза, самое тёплое – это скрипка. Но скрипка должна иметь холодные рефлексы, а синяя ваза – тёплые рефлексы. Преобладающей является холодная гамма, а тёплые цвета являются лишь вспомогательными и не должны выпадать из общей цветовой гаммы. Тёплые цвета вносят оживление в холодную гамму, тут применяется закон контраста, т.к. если всё было бы изображено только в холодной гамме, произведение было бы вялым. Ноты, имеющие белое пятно, должны иметь тёплый оттенок с холодными рефлексами и уравновешивать теплую по цвету скрипку (рисунок 11).



Рисунок 11. Композиция и тональное решение натюрморта с атрибутами искусства

Следующее задание «*Натюрморт из нескольких сложных по форме предметов, сближенных по цветовой гамме (в теплой)*» имеет такую же цель, аналогичную, как и в предыдущем задании. Такое задание обычно труднее выполняется, т.к. обучающиеся не всегда умеют видеть в теплых цветах холодные рефлексы и их работы бывают крашенными и лишенными теплоты. Надо научить рисующих при определении границ светотени на предметах, теплых по цвету, класть холодную краску в тени. Желательно

ставить постановку так, чтоб в ней присутствовали ненавязчивые холодные предметы или драпировка.



Рисунок 12. Компоновка с тональным решением натюрморта с рыбами

Предоставим пример постановки в тёплой гамме на тему «*Натюрморт с рыбами*» (См.: Приложение 1, рисунок 1): на деревянной плоскости тёплого оттенка помещён большой бутыль с подкрашенной водой (красно-фиолетовой), рядом казан с деревянной ложкой, по другую сторону – фонарь керосиновый на подставке («летучая мышь») или глечик, а спереди лежат несколько сухих или вяленых рыб (3 шт.). Между бутылем и казаном на стенке висит связка чеснока или красного перца, или лука. Основной фон можно составить из деревянных поленьев или фанеры (неяркого цвета охры) или драпировок оранжево-красного и желтого цветов, а белую драпировку, к которой прикреплена связка чеснока или лука, спустить сверху вниз и положить под глечик. Одну из рыб расположить на первом плане, а дальше от неё две рыбы вместе так, чтобы они выделялись светлым пятном на тёмно-красной драпировке, что должно уравнивать композицию (рисунок 12).

Такая постановка должна заинтересовать обучающихся ввиду оригинальности и некоторой экзотичности. Бесконечные постановки с кувшинами утомляют студента, и он теряет интерес к живописи.

Для задания на 2 курсе «*Натюрморт с гипсовым орнаментом и драпировкой*» (см. Приложение 1, рисунок 7) в постановке желательно подбирать небольшую тёмную и изящную по форме вазу или медный кувшин (кумган), несложный гипсовый орнамент и пару драпировок, различных по тону, две книжки: одну – яркую по цвету, вторую – раскрытую и с пожелтевшими страницами.

Если гипсовый орнамент небольшой, то можно его поставить на невысокую коробку, находящуюся немного слева от центра, предварительно закрыв её драпировкой. Рядом справа расположить вазу, а около неё спереди – две книжки так, чтобы одна, развёрнутая, лежала на другой с цветной обложкой. Светлое пятно раскрытой книжки должно уравнивать пятно гипсовой модели и в то же время отличаться по цвету и теплохолодности: например, гипс имеет

холодноватые оттенки, а страницы книжки – тепловатые или наоборот. Основным фоном может служить не слишком тёмная драпировка, желательно холодная по цвету, а вторая драпировка, например, светло-голубая или розоватая, справа завешивается и ниспадает, заходит за гипсовый орнамент или частично его закрывает, и ложится под вазу, закрывая частично первый план.

На рисунке 13 а, б, в показан пример этапов компоновки натюрморта, включающий линейно-конструктивное построение форм и тонально-пространственное решение (постановку натюрморта см. в Приложении 1, рисунок 9). При компоновке и в живописи, и в рисунке внимание уделяется соотношению величин предметов, определяя, что самое меньшее и большое, самое тёмное и светлое, самое близкое и дальнее. При построении предметов обязательно изучить их конструкцию, разделить их формы на грани, выделяя выступающие части и границу («гребень») общей светотени. Вначале определяют местоположение предметов по отношению друг к другу (рисунок 13 а) так, чтобы они не «наезжали друг на друга» и крепко «стояли» на горизонтальной плоскости. Контуры предметов не должны резко выделяться, не мешая восприятию трёхмерности выпуклой формы.

Преподаватель должен объяснить, что белое пятно, например, гипсового орнамента, может иметь различные оттенки, т. к. в природе нет чисто белого цвета, и наглядно привести примеры сравнения различных белых предметов. Они вбирают в себя цветовые рефлексы от окружающей среды и предметов, а не пишутся серыми невыразительными пятнами. При работе акварелью надо осторожно прописывать красками светлые предметы, чтоб не загрязнить и сохранить звучность цветовых рефлексов.

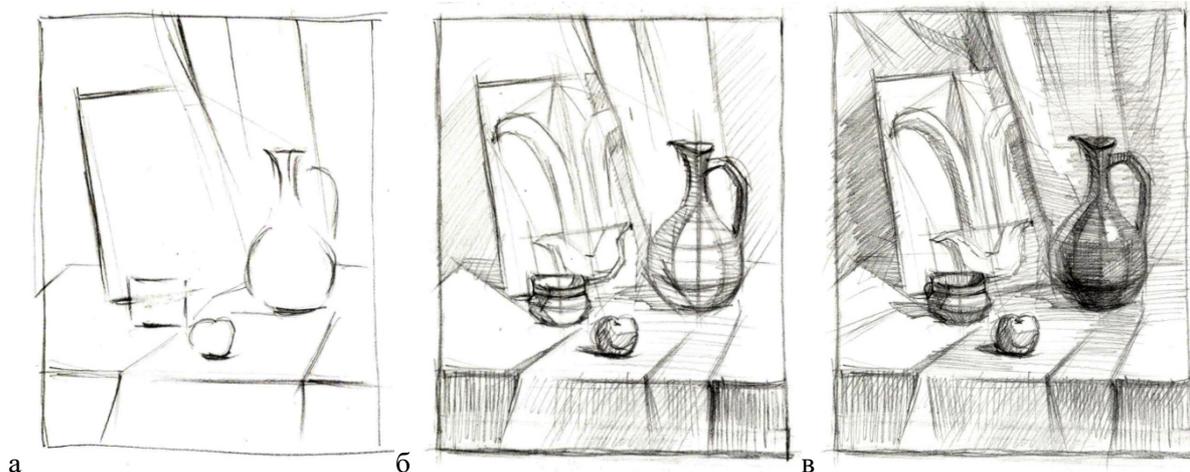


Рисунок 13 а, б, в. Этапы компоновки и тональное решение натюрморта с гипсовым орнаментом

Такие же аналогичные задачи ставятся и в последующих постановках, более сложных: «Натюрморт с гипсовой маской» (см. Приложение 1, рисунок 11), «Сложный натюрморт с гипсовой головой» (см. Приложение 1, рисунок 12). Примеры различных композиционных поисков на схожую тематику представлены на рисунках 14 а, б и 15 а, б.

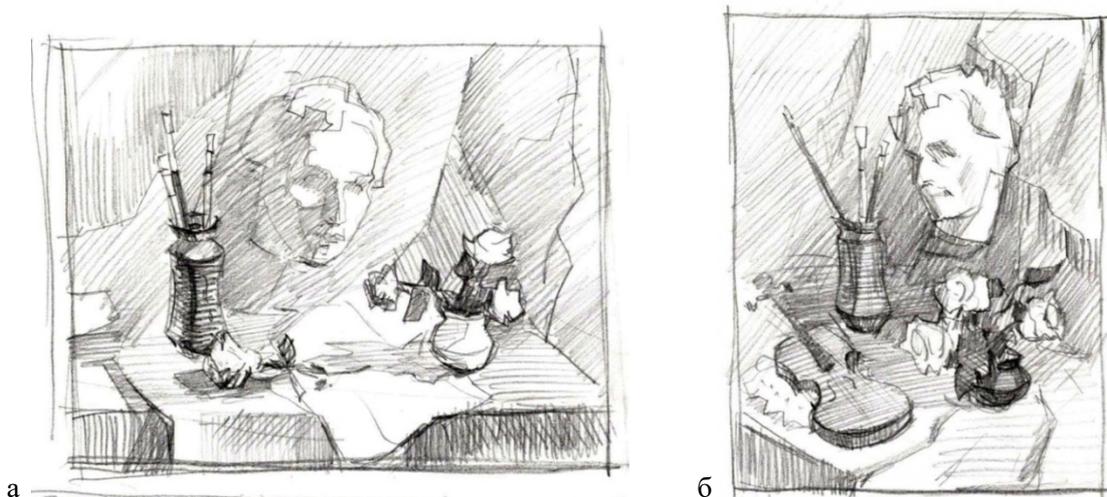


Рисунок 14 а, б. Компонировка натюрмортов с гипсовой маской

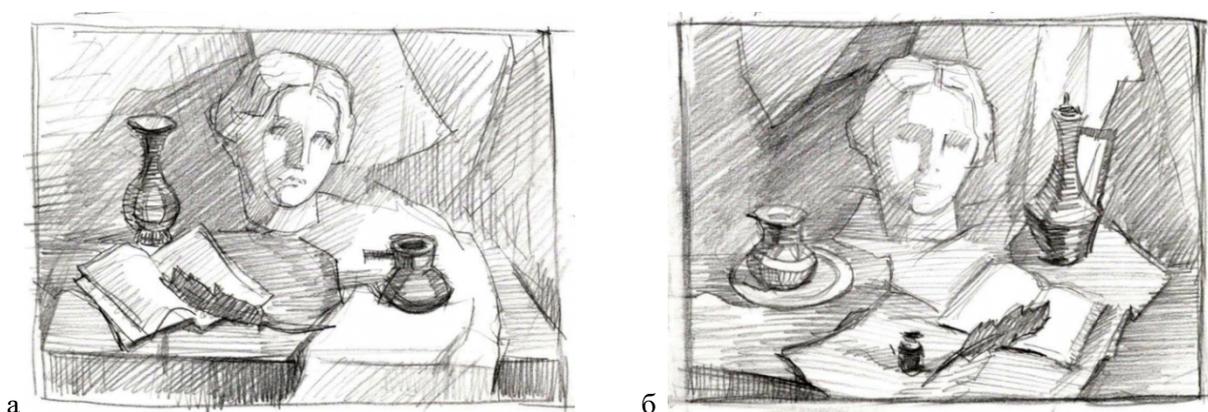
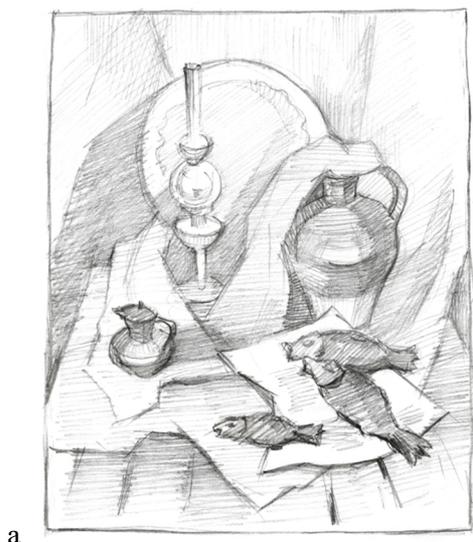


Рисунок 15 а, б. Компонировка и тональное решение натюрмортов с гипсовой головой

В Приложении 2 (рисунки 3 и 4) представлены студенческие работы на тему «Натюрморт с гипсовой маской», написанные акварелью: первая работа – в холодной гамме, вторая – в теплой. В приложении на рисунке 3 постановка состоит из маски льва, прислоненной к фону, с которого свисают на горизонтальную плоскость две драпировки – розово-сиреневая и голубая, более тёмная по тону и узкая. На первом плане на бордовую драпировку наброшены светло-сиреневая драпировка с полосками и светло-розовая драпировка, на которой справа стоят медный кувшин или кумган и синяя вазочка с золотым декором, меньшая по размеру. Слева – небольшая медная вазочка со свисающими с нее фиолетовыми с чёрными бусами. Кое-где разбросаны большие медные монеты. Тёплые цвета медных предметов оживляют холодную гамму, но, в то же время эти предметы должны вбирать в себя холодные рефлексы. Или наоборот, как в постановке с теплой гаммой (Приложение 1, рисунок 11) холодные предметы отражают теплые оттенки. В теневой части теплых предметов и драпировок накладываются холодные цвета возле границы светотени с переходом в теплый рефлекс. Такие же постановки можно ставить на тему: «Сложный натюрморт с атрибутами искусства» – главное, чтоб не переборщить количеством предметов и драпировок.



а



б

Рисунок 16 а, б. Компонировка натюрморта с предметами, различными по материалности.

В Приложении 1 (рисунок 3 и рисунок 8) представлены авторские постановки «Натюрморт из крупных предметов быта, различных по размеру и материалности», а композиционные эскизы к ним – на рисунке 16 а, б. Пример студенческой работы, написанной акварелью на данную тему, находится в Приложении 2, рисунок 1.

Постановки натюрмортов, представленные в Приложении 1 рисунок 4 и рисунок 8, могут соответствовать теме задания: «Осенний натюрморт», который можно составить из большого кумгана или медного кувшина, маленького чайничка, подноса или блюда с подставкой и лежащими на нем фруктами; из нескольких драпировок, одна из которых выделяется орнаментами или декоративными полосками.

Самые сложные постановки натюрморта, связанные с тематикой интерьера: «Сложный тематический натюрморт с включением элементов интерьера» (рисунок 17 а), «Натюрморт из крупных предметов быта в интерьере» (рисунок 17 б). Авторские постановки на данную тематику представлены в Приложении 1 (рисунок 13, рисунок 15).

Для постановки первого натюрморта «Сложный тематический натюрморт с включением элементов интерьера» выбирают угол аудитории (рисунок 17 а). Из предметов могут подойти гитара, прислоненная к стулу, на который наброшена бирюзовая драпировка или одежда; стоящий рядом мольберт с картиной в фиолетовой гамме и свисающей светло-сиреневой драпировкой, один ее конец которой прикреплен к стене. За мольбертом на стене – темно-синяя драпировка. На первом плане, на полу можно расположить несколько белых листов бумаги, имитирующих ноты или рисунки на небольшом бордовом или темно-розовом коврике. Контраст между листами бумаги и коврика выделяет первый план. Можно добавить светло-розовую шляпу, лежащую на стуле или свисающую со спинки стула. К мольберту слева прислонить большую серую папку для работ. Для равновесия светлых пятен хорошо бы положить под картину светлую чуть голубоватую тряпку. Гитара как композиционный центр

выделяется тёплым цветом, но с холодными рефlekсами. Главное, чтобы все элементы постановки были связаны между собой и представляли единое неразделенное целое.



Рисунок 17 а, б. Компонировка натюрморта в интерьере

Для второй постановки «Натюрморт из крупных предметов быта в интерьере» можно составить натюрморт на деревенскую тематику: тыква, корзина, рушник, овощи, глиняный кувшин, глечик с белой бумажкой или тряпочкой, закрывающей его отверстие, скамейка или стул, ящик.

На стул набросить темную драпировку (например, изумрудную), чтоб ниспадала на пол, рядом поставить ящик верх дном, на нем расположить тыкву, пару светлых овощей или фруктов, под них положить кусок драпировки, контрастной по цвету (например, красную), на пол рядом с ящиком поставить глечик, корзинку с овощами, можно наклоненную. На стену, служащую фоном (не тёмным), вертикально повесить белый рушник (с малым количеством орнамента) со свисающими концами. Возможен и другой вариант с самоваром как на эскизе (рисунок 17 а), набросанный с постановки, представленной в Приложении 1, рисунок 13.

В постановке «Декоративный натюрморт из предметов и драпировок, контрастных по цвету и тону» можно использовать предметы, соответствующие тематике русского чаепития – это самовар, белая чашка (или чайничек) с красным узором с ложкой или чайничек, бублики или связка сушек, сахарница, банка или вазочка с вареньем; декоративный платок с бахромой, скатерть. Связку сушек можно повесить на самовар или на фон. Платок и скатерть должны быть противоположными между собой по цвету и тону. Предметы поставить недалеко друг от друга, белая чашка (или чайничек) должна смотреться контрастным пятном: самым светлым и малым по размеру

(компоновка на рисунке 18 а). Пример постановки с самоваром – в Приложении 1, рисунок 5.



18 а



18 б

Рисунок 18 а. Компоновка декоративного натюрморта на контраст

Рисунок 18 б. Компоновка сложного тематического натюрморта с введением гипсовой фигуры

Другим вариантом вышеназванной постановки может быть постановка натюрморта на восточную тематику: медный восточный кувшин с носиком и ручкой, поднос с фруктами (гранаты, тыква, виноград или яблоки), драпировка с орнаментами, шаль, отличающая по цвету и тону от драпировки. Фрукты должны быть контрастными по цвету и тону. Желательно все это расположить на невысоком подиуме, чтоб были видны все элементы натюрморта, что существенно повлияет на творческое решение композиции с применением точки зрения сверху.

В первом и втором вариантах вышеописанных постановок «*Декоративный натюрморт из предметов и драпировок, контрастных по цвету и тону*» обучающиеся должны найти цветовую гармонию в контрастном сопоставлении, строя ритмический ряд, а не «красить» рисунок. Эта задача также относится и к практическому заданию на четвёртом курсе «*Сложный тематический натюрморт с декоративными драпировками*» с введением гипсовой фигуры (рисунок 18 б). В этой постановке задействованы атрибуты на античную тематику. Данная постановка представлена в Приложении 1, рисунок 10.

С третьего курса начинается программа изучения живой природы в цвете. Постановки этюдов головы натуралика (натуралицицы), затем в головном уборе, потом с обнаженным плечевым поясом ставятся с учетом цветосочетания и тонального различия между моделью и фоном. Освещение должно быть дневным и боковым, чтоб обучающийся смог разобраться в светотеневой

моделировке натуры с помощью контраста светотени, познавая пластическую анатомию.

На рисунке 19 а, б, в показан пример компоновки головы по отношению к формату и фону (фото постановки см. в Приложении 1, рисунок 17). Важно учитывать не только силуэтное решение всей формы головы во взаимосвязи с шеей и плечевым поясом, но и конструкцию, с помощью которой выявляют преломления частей модели (рисунок 19 а, б). На волосистой части головы обязательно выделить линию преломления общей формы черепа, затем продолжить эту линию на лице по скуле до подбородка и на шее. Надо учитывать, что шея имеет наклонную плоскость в виде цилиндрической формы, основание которой вставляется в плечевой пояс (рисунок 19 а). Намечая форму головы, надо помнить о том, чтобы её не размещать посередине формата и обязательно оставлять немного больше пространства перед лицом натурщика, изображенным в профиль или в фас (рисунок 19 а, б, в), и над головой, чтоб она не упиралась в верхнюю рамку.

Конструктивно строят плечи и выделяют линию их стыковки с рукой, где находится головка плечевой кости (рисунок 18 б). В живописном варианте сохраняются границы переломов формы как и в рисунке; если натура в положении профиля, то на первом плане плечо должно выделяться, а другое плечо должно «мягко» уходить в пространство; если модель в положении фас, то надо стремиться, чтоб контуры плеч и шеи резко не выделялись, подчёркивая выступающие части головы (лоб, нос, скулы, подбородок).



Рисунок 19 а, б, в. Компоновка и конструктивное построение головы натурщицы в профиль и фас

При выполнении для живописи рисунка головы натурщицы (натурщика) в головном уборе, например в платке (пример постановки см. Приложение 1, рисунок 18), надо строить изображение так, чтоб платок повторял форму головы и имел с нею общие линии переломов и серединную ось, которая соединяет платок, голову, шею и часть торса (рисунок 20 а, б). При изображении модели в три четверти надо учитывать ракурс плеч в перспективе.

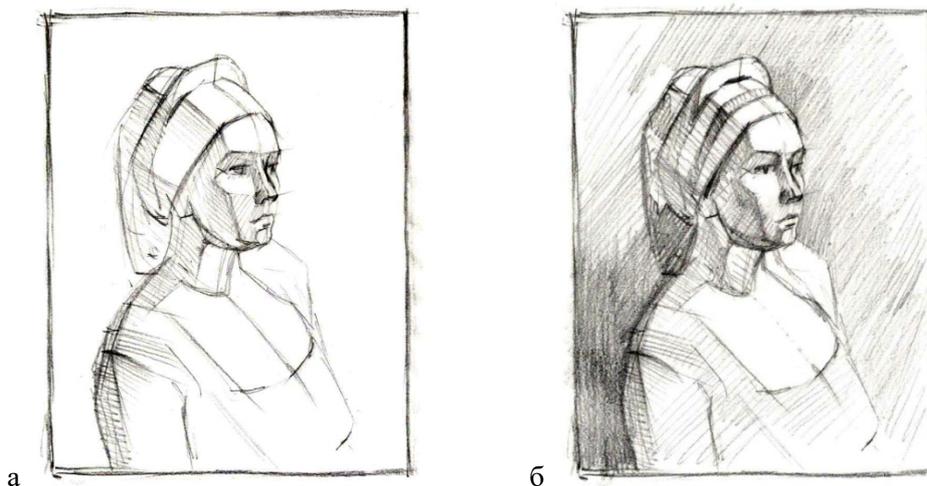


Рисунок 20 а, б. Компоновка и построение портрета натурщицы в головном уборе (платке)

Те же самые принципы компоновки и конструктивного построения головы – в следующей постановке, в которой на голову натурщицы надета шляпа, как на рисунке 21 а, б. Чтобы шляпа «сидела» на голове, надо «прозрачно» сквозь шляпу прорисовывать голову и выявить её конструктивно-объёмную форму. Постановка данной тематики представлена в Приложении 1 (рисунок 19). В данный момент белая шляпа и лицо выделяются светлым силуэтом на бордовом фоне, коричневое пальто чуть темнее фона. Оживление в колорит вносит шарф, украшенный разноцветными квадратными узорами.

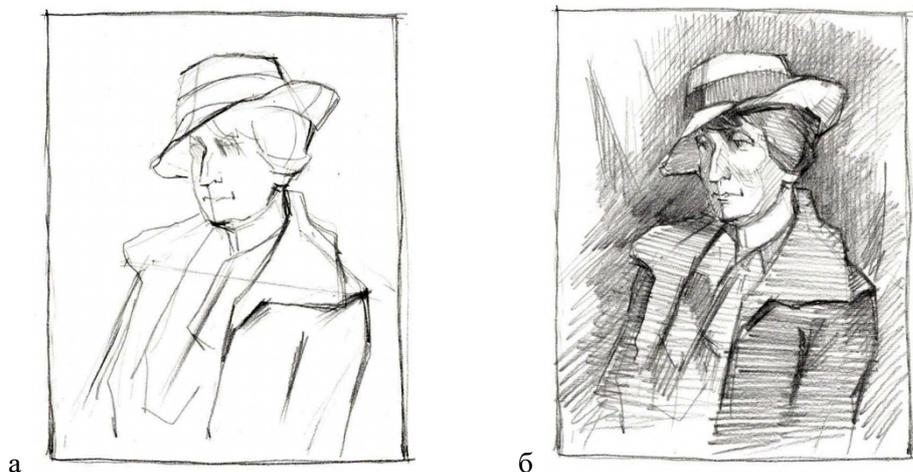


Рисунок 21 а, б. Компоновка и построение портрета натурщицы в головном уборе (шляпе)

Для задания «Кисти рук живой модели» руки натурщика располагают в разных положениях, но недалеко друг от друга: одна кисть – в горизонтальном положении, а другая – в вертикальном (свисающем) положении (рисунок 22 а). Другой вариант: одна рука держит кувшин, рядом с ним другая, лежащая на белом платочке. Белый платочек должен подчеркнуть темный тон пластической формы кисти руки. Освещение должно быть таким, чтоб ясно были видны тональные различия в плоскостях кистей рук. Кисти рук должны быть разделены

общими линиями на части в области суставов, соединяющих пальцы – фаланги пальцев, каждая из которых отличаются друг от друга освещенными или теневыми плоскостями (рисунок 22 б).



Рисунок 22 а, б. Авторская компоновка и студенческий этюд кистей рук акварелью

На 3 и 4 курсах в постановках на темы изображений полуфигуры и фигуры: «Одетая полуфигура», «Портрет. Женская или мужская модель на темном фоне», «Полуфигура обнаженная. Мужская модель на светлом фоне», «Фигура одетая в головном уборе» ставится задача передачи выразительности пластики модели в виде ее цельной формы с помощью тона, а не только цветового соподчинения (светлое пятно модели на темном фоне или темное пятно – на светлом фоне).

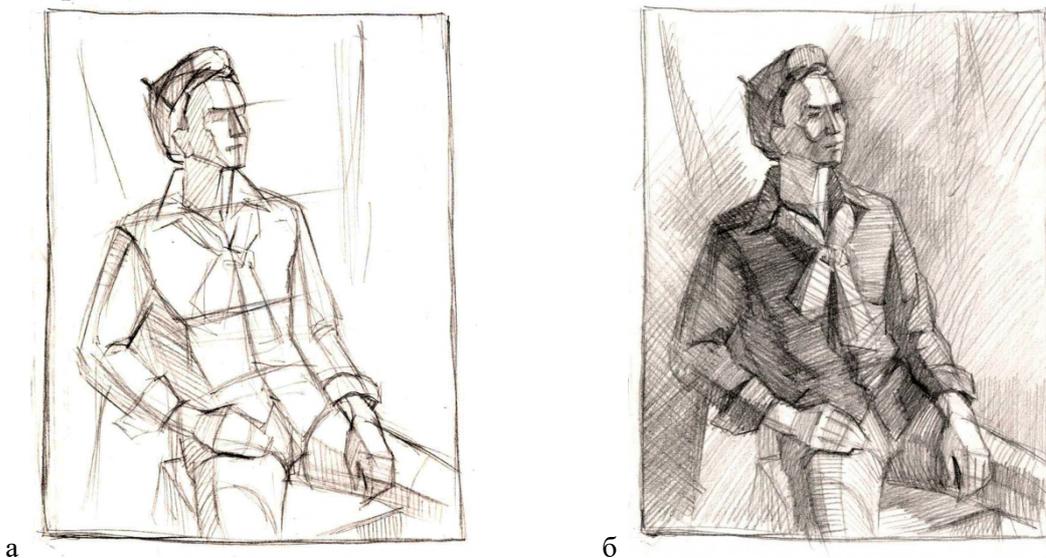


Рисунок 23 а, б. Компоновка с конструктивным построением полуфигуры и тональное решение (тёмный силуэт полуфигуры)

Продемонстрируем пример постановки «*Одетая полуфигура*» (см. Приложение 1, рисунок 20): на фоне драпировки цвета охры молодой натурщик одет в тёмно-бордовую рубашку, серые брюки и на голову надет тёмно-изумрудный берет из бархата. Чтобы внести оживление в цветовую гамму, в качестве контраста и акцента повязан красный платок вокруг шеи, который является светлым пятном на тёмной рубашке и уравнивает композицию.

На рисунке 23 а показаны компоновка и линейно-конструктивное построение сидящей полуфигуры, которую делят на части (голова, шея, торс с тазом), взаимодействующих между собой посредством серединной оси. При этом надо учитывать наклон полуфигуры, опирающейся на спинку стула, что влияет на композицию формата бумаги. При учёте наклона торса (в профиль и три четверти) сравнивают точку, находящуюся в области соединения плеча с верхней частью руки (головкой плечевой кости), с точкой опоры таза в области сиденья. Между этими точками должна быть проведена вертикальная линия, параллельная наклону торса. Многие обучающиеся часто ошибаются именно в изображении торса, так как мысленно не представляют наклон спины, поэтому под одеждой обязательно должна быть прорисовка частей торса, таза и рук, по которым проводят серединную ось, повторяющую наклон полуфигуры.

При положении натурщика в три четверти учитывают перспективу частей головы и торса, в зависимости от точки зрения рисующего (снизу или сверху) (рисунок 23 а). Кисти рук, расположенные на первом плане, должны быть в центре внимания, а плечи и локти – «стушевывают», т.е. их контуры смягчают. Чтобы выявить объём ног и рук, скрытых под одеждой, рисуют их в виде цилиндрических форм с выделением выступающей части – границы перелома форм. Затем определяют тональные соотношения одежды, головы, её убора и фона, прописывая тёмным силуэтом рубашку и берет, а кисти рук и освещённую часть головы – светлым пятном (рисунок 23 б). Тогда и в живописном решении правильно будут взяты тона цветов, а работа будет смотреться цельной.

На рисунке 24 а, б дан пример компоновки постановки полуфигуры «*Портрет. Женская или мужская модель на темном фоне*», тема которой отражает профессию человека: мастер, расписывающий кувшин. Натурщик одет в красную рубашку и светлый серо-зеленоватый фартук, голова повязана желтой косынкой – при этом фигура выделяется светлым пятном на тёмном фоне, состоящем из бордовой и синей драпировок (постановка – см. Приложение 1, рисунок 21).

В руках натурщик держит тёмно-коричневый кувшин, являющийся в качестве доминанты как самое тёмное пятно, позволяющий подчеркнуть главную роль кистей рук. Белая тряпочка, положенная под кувшин, также является камертоном в качестве самого светлого пятна. Тональный контраст кувшина и тряпочки усиливает эффект выделения первого плана – кистей рук. В данном случае рисующему в живописи будет легче определить разницу в пространстве между планами: первым (кисти рук с кувшином) и дальним (голова с торсом).



Рисунок 24 а, б. Компоновка с конструктивным построением полуфигуры и тональное решение (светлый силуэт полуфигуры)

На четвертом курсе в более сложных постановках с включением фигуры, натюрморта и интерьера учитывают пластическую связь между ними: «Фигура в национальном костюме с атрибутами натюрморта», «Фигура в национальном костюме с атрибутами интерьера». Атрибуты натюрморта или интерьера должны плавно переходить к фигуре и не выпадать из общей картины. При этом фигура должна быть центральным пятном, а окружающие атрибуты оставаться вспомогательными элементами в композиции (рисунок 25 а, б).

В постановке, составленной в холодной гамме, «Фигура в национальном костюме с атрибутами натюрморта» (см. Приложение 1, рисунок 22), натурщица одета в русский костюм: белую рубашку с оборочками и тёмно синюю юбку со светло-розовым поясом, чёрный платок со жгутиком опоясывает голову, ноги в темных чулках с черными туфельками. На втором плане поставлен натюрморт на небольшом подиуме и состоит из светлой декоративной тарелки, тёмного красно-коричневого кувшина и маленькой чёрной чашечки. В этом случае, платок на голове, юбка и ноги с туфельками выделяются общим тёмным пятном, белая рубашка – самым светлым пятном, плавно переходящим на светлое пятно тарелки. На ней силуэтом выделяется кувшин, более светлый, чем юбка, а маленькая чёрная чашечка как акцент и самое темное пятно уравнивает и завершает композицию, построенной в виде треугольника.

При построении фигуры стоит обратить внимание на диагональный наклон торса, а линия плеч должна быть перпендикулярна наклонной оси торса. Под юбкой обязательна прозрачная прорисовка основания живота и ног с коленками, чтоб было видно, как юбка повторяет форму ног и имеет вертикальные и горизонтальные плоскости (рисунок 25 а, б). Многие обучающиеся бездумно срисовывают одежду так, что создаётся впечатление, будто модель не имеет талии, таза и живота, а ноги начинаются с талии, а не с основания живота и таза.

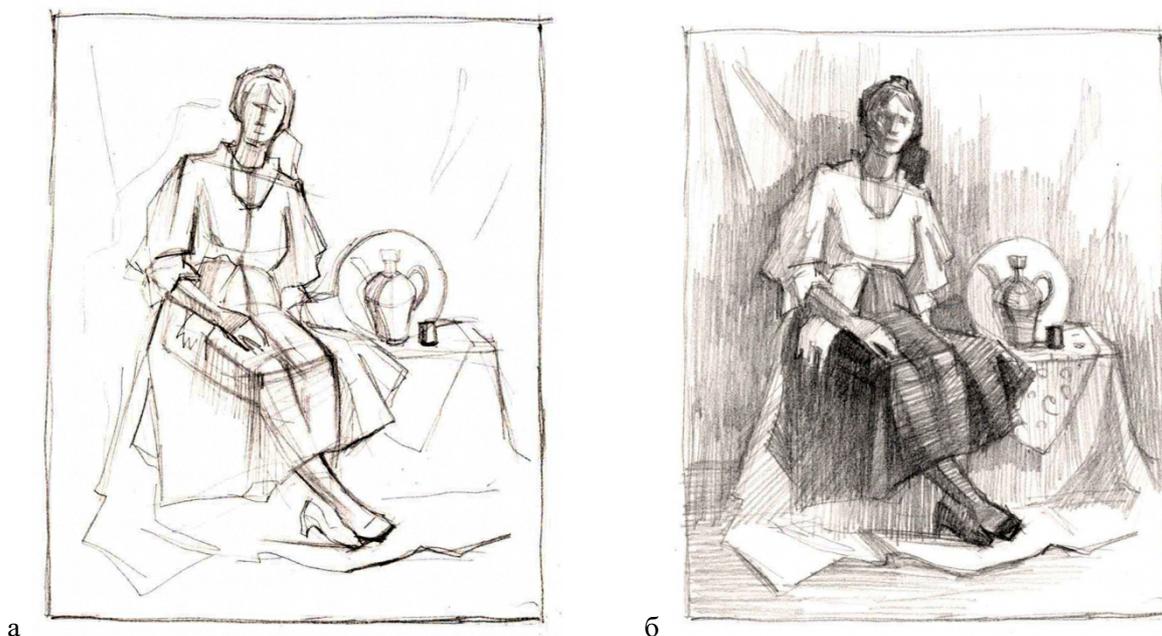


Рисунок 25 а, б. Компоновка с конструктивным построением фигуры и тональное решение (связь фигуры с натюрмортом)

Возможен и другой вариант вышеназванной постановки в тёплом колорите (см. Приложение 1, рисунок 23). На фоне атласно-оранжевой драпировки сидит натурщица в национальном русском костюме с кокошником: белой рубахе с пышными рукавами и оборочками, золотистом сарафане и со светлой расклешённой кофтой без рукавов. В одной руке держит белую чашечку на коленях, другая рука согнута и держит печенье или бублик. Справа – натюрморт состоит из самовара, белого блюдечка, коричневой плетёной мисочки, связки светлых сушек и двух драпировок: белой и атласно-красной.

В композиционном решении при определенной точке зрения и выбора места рисующего натюрморт может частично закрывать фигуру и быть на первом плане. При таком ракурсе тёмный силуэт самовара и коричневой миски контрастны белой рубахе, а белая драпировка, свисающая с подиума натюрморта, выделяется светлым пятном на фоне теневой части сарафана, и связка сушек, находящихся на фоне красной драпировки, контрастируют с ней и уравнивают композицию как показано на рисунке 26 а, б.



а



б

Рисунок 26 а, б. Компонировка и тональное решение фигуры с натюрмортом

Еще один вариант постановки, если нет национального или театрального костюма, может быть представлен как в Приложении 1, рисунок 24. На голову натурщицы накинута темная длинная шаль, сползающая на плечи и закрывающая часть руки, на фигуре – серая рубашка в черный горошек и длинная светлая юбка. В руках натурщица держит темную глубокую тарелку или миску, рядом натюрморт на табуретке, состоящий из самовара, сушек и яблок. Тон темной миски должен акцентировать внимание на руки. В целом фигура должна быть связанной с натюрмортом общим пластическим пятном, как показано на композиционном эскизе (рисунок 27).

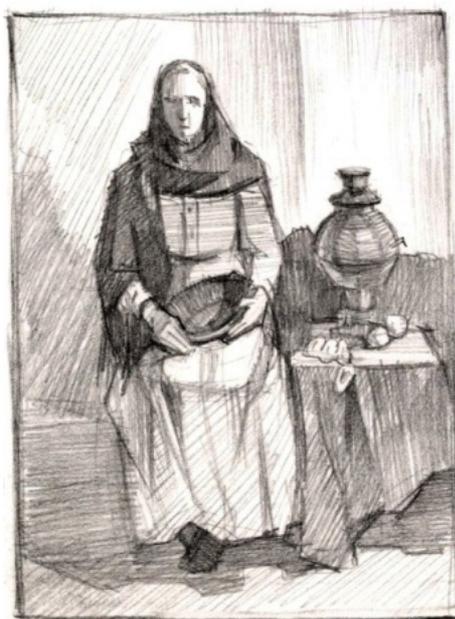


Рисунок 27. Компонировка фигуры с натюрмортом в тональном решении

По дисциплине «Живопись» для *магистратуры* выполняют аналогичные задания с живой моделью с включением атрибутов натюрморта и интерьера (Приложение 1, рисунки 26-34), кроме этого выполняют «Сложный декоративный натюрморт с включением элементов интерьера» (См.: Приложение 1, рисунок 16). Самое сложное задание – это «Костюмированная фигура (или 2 фигуры) в интерьере на фоне орнаментальной драпировки» (см. Приложение 1, рисунок 35), в которой магистранты должны показать все свои знания, умения и уровень профессионализма, полученные за все годы обучения.

Итак, прежде, чем начать работать над практическим заданием, обучающийся обязан компоновать изображения на поисках-эскизах, изучая пластическую взаимосвязь элементов композиции и их основные цветовые отношения и выявляя выразительные характерные особенности натуры. Постановки должны быть задействованы в интересной, *продуманной* и организованной среде (а не случайно составленной из предметов, оказавшихся под рукой), тогда обучающиеся будут с интересом относиться к выполнению практического задания и не бездумно списывать с натурной постановки. Преподаватель должен не только визуально объяснить задачи задания, но и сам практически участвовать в процессе живописи, показывая обучающимся как надо рисовать и писать красками. Только таким способом можно воспитать у них чувство прекрасного и заинтересованность в творческом процессе.

1.3. Темы постановок по академической живописи

Ниже представлен приблизительный список тематических заданий для практических занятий по академической живописи, на которых выполняют живописные работы с натурных постановок, начиная с самых простых и заканчивая сложными: на 1 и 2 курсах – натюрморты разные по степени сложности, на 3-4 курсах – выполняют, в основном, изображение живой натуры: портрет, полуфигура, фигура, фигура в интерьере. Эти темы заданий для бакалавриата являются основой для продолжения обучения магистрантов живописи.

Тема 1. Натюрморт из 3-4 простых предметов быта, ясных по форме и цветовой окраске

Тема 2. Натюрморт из предметов домашнего обихода, ясных по тону (гризайль)

Тема 3. Натюрморт из предметов домашнего обихода, различных по материалности

Тема 4. Натюрморт из нескольких сложных по форме предметов, гипсового орнамента, сближенных по цветовой гамме (в холодной)

Тема 5. Натюрморт из нескольких сложных по форме предметов, сближенных по цветовой гамме (в теплой)

Тема 6. Натюрморт из крупных предметов быта, различных по размеру и материалности

Тема 7. Сложный натюрморт с атрибутами искусства (с гипсовой маской)

Тема 8. Сложный тематический натюрморт с включением элементов интерьера

Тема 9. Сложный натюрморт с гипсовой головой

Тема 10. Декоративный натюрморт из крупных предметов быта в интерьере и драпировок, контрастных по цвету и тону

Тема 11. Этюд головы натурщика или натурщицы

Тема 12. Портрет в головном уборе с плечевым поясом

Тема 13. Кисти рук живой модели

Тема 14. Одета полуфигура (портрет с руками)

Тема 15. Портрет. Женская или мужская модель на темном фоне

Тема 16. Полуфигура обнаженная. Мужская модель на светлом фоне

Тема 17. Фигура одетая в головном уборе

Тема 18. Фигура в национальном костюме с атрибутами натюрморта

Тема 19. Композиционные эскизы фигуры в интерьере и с атрибутами натюрморта

Тема 20. Сложный тематический натюрморт с декоративными драпировками

Тема 21. Фигура в национальном костюме с атрибутами интерьера

Перечень вопросов для самоподготовки и заданий по практической работе:

1. Живописная композиция. Ее законы и средства
2. Роль восприятия в создании пластической формы. Линия, цвет, тональность, пятно. Рефлекс, блик
3. Приемы композиции. Движение, статика и монументальность в живописной композиции
4. Понятие и творческие задачи стилизации формы

5. Живописные материалы и их выразительные свойства
6. Разные техники исполнения. Акварель, гуашь, темпера.
7. Цветовые сочетания красок. Основные и дополнительные цвета. Насыщенность цвета, светлота, цветовой контраст
8. Применение цвета в живописной композиции. Теплые и холодные тона.
9. Основные характеристики цвета. Цветовой тон. Локальный цвет.
10. Смещение цветов. Оптическое смещение цветов. Пространственное смещение цветов. Механическое смещение цветов
11. Свет, воздушное и живописное пространство, время в живописной композиции
12. Понятие колорит (на примере мировой классики).
13. Роль и значение творческого воображения в процессе создания композиции
14. Стилизация формы и работа по представлению
15. Живописная композиция и жанр пейзажа
16. Живописная композиция и жанр портрета

Содержание и общие рекомендации по самостоятельной работе обучающихся по академической живописи

Главная задача самостоятельной работы – это овладение фундаментальными знаниями, профессиональными умениями и навыками, опытом творческой, исследовательской деятельности. Самостоятельная работа выступает формой, методом, средством и условием развития познавательной активности будущего специалиста. Самостоятельная работа выполняет следующие функции: развивающая – повышение культуры умственного труда, приобщение к творческим видам деятельности, обогащение интеллектуальных способностей студентов; информационно-обучающая – внеаудиторная учебная деятельность студентов; ориентирующая и стимулирующая, придающая процессу обучения профессиональную направленность; исследовательская, развивающая новый уровень профессионально-творческого мышления.

Самостоятельная работа проводится с целью развития познавательных способностей и активности студентов: творческой инициативы, самостоятельности, ответственности и организованности; формирования самостоятельного мышления, способностей к саморазвитию, самосовершенствованию и самореализации; развитие исследовательских умений.

Здесь представлен приблизительный список заданий по самостоятельной работе, включающей не только этюды, но и творческое задание, выполнение которого отражает степень художественных способностей обучающегося и оригинальность его замысла. Творческая работа – это самостоятельное произведение обучающегося, отличное исполнение которого дает возможность экспонировать работу на различных выставках и конкурсах.

Темы заданий по самостоятельной работе

1. Натюрморт из 3-4-х простых предметов быта, ясных по форме и цветовой окраске (2 этюда в холодной и теплой гамме).

2. Стилизованная цветовая композиция натюрморта из 3-4-х предметов. Творческая живопись.
3. Этюды пейзажа на выявление основных отношений природных форм (земля, небо, вода, группа деревьев).
4. Трансформация и моделировка пластических форм животных и птиц живописными средствами.
5. Натюрморт из предметов, контрастных по форме и цвету. Творческая живопись.
6. Натюрморты из предметов, сближенных по цвету в холодной и теплой гамме (2 этюда).
7. Сложный тематический натюрморт с включением элементов интерьера.
8. Стилизация натюрморта и интерьера, объединенных общим смыслом. Творческая живопись.
9. Кисти рук живой модели в различных ракурсах.
10. Многопланный пейзаж с архитектурой. Творческая живопись.
11. Этюды голов в различных ракурсах.
12. Портрет. Женская или мужская модель на темном фоне.
13. Этюды городского пейзажа.
14. Стилизация многопланового пейзажа с архитектурой. Творческая живопись.
15. Фигура в головном уборе (пластическое решение, этюды в цвете и тоне).
16. Стилизованный натюрморт с декоративными драпировками. Творческая живопись.
17. Стилизованный портрет современника (полуфигура). Творческая живопись.
18. Стилизованный портрет модели в интерьере. Творческая живопись.
19. Стилизованный многопланный пейзаж с архитектурой. Творческая живопись.

Для выполнения творческой живописи обучающиеся обязаны предоставить эскизы, отражающие поиски формата, тональных отношений и определенной цветовой гаммы. На основе оптимального варианта, утвержденного преподавателем, обучающиеся выполняют работу в определенном размере, чаще всего в формате А-2, реже в А-1.

Особенностями творческой работы являются, такие как:

- ✓ оригинальность замысла;
- ✓ композиционное построение;
- ✓ стилизация;
- ✓ выразительность пластики форм;
- ✓ колористическое решение, цветовая гамма (холодная или теплая);
- ✓ выделение композиционного центра;
- ✓ завершенность исполнения.

Подготовка современного магистранта предполагает, что в стенах университета он овладеет методологией самообразования, самовоспитания, самосовершенствования. Это определяет важность активизации его самостоятельной работы. С целью организации данного вида учебных занятий необходимо в первую очередь использовать программу самостоятельной работы, ориентированную на программу аудиторных занятий. Выполнение программы

самостоятельной работы углубляет знания обучающегося об основах декоративно-изобразительной грамоты и способствует повышению его профессионального уровня владения живописными приемами, исходя из задач интерпретации и трансформации форм окружающего мира. Самостоятельная работа формирует творческую активность обучающихся, представление о своих научных и социальных возможностях, способность вычленять главное, совершенствует приемы обобщенного мышления. Самостоятельная работа по дисциплине предполагает более глубокую проработку ими отдельных тем курса, определенных программой. Основными видами и формами самостоятельной работы студентов по данной дисциплине являются: выполнение самостоятельных практических заданий; самоподготовка по вопросам данной дисциплины; подготовка к экзаменационному просмотру. В целом, самостоятельная работа состоит из двух этапов: практическая работа на заданную тему (выполнение живописных работ) и работа с литературой, периодическими изданиями и интернет-ресурсами.

Для магистратуры представлен приблизительный список тематических заданий для практических занятий, на которых выполняют живописные работы, отражающие тематику костюмированных фигур с атрибутами натюрморта и интерьера, а также сложного натюрморта в интерьере.

Темы практических занятий по живописи

1. Одета фигура. Тематическая постановка с атрибутами натюрморта.
2. Сложный декоративный натюрморт с включением элементов интерьера.
3. Фигура в декоративной одежде с атрибутами натюрморта в интерьере.
4. Костюмированная фигура (или 2 фигуры) в интерьере на фоне орнаментальной драпировки.
5. Фигура в национальном или театральном костюме в интерьере (цветовой и тональный контраст).

Также для повышения профессионализма магистранта огромное значение имеет выполнение самостоятельной работы, которая отражает степень его творческого исполнения, оригинальности замысла и умение применять различные живописные приемы на основе знаний технологии. Ниже предоставлен приблизительный список самостоятельной работы, состоящей из творческой живописи и упражнений в виде этюдов, служащих её материалом. Сочетание работы с натуры и ее преобразования или трансформации в произведении является основой творческого развития будущего художника.

Темы самостоятельной работы для магистрантов по живописи

1. Фигуры в различных движениях и ситуациях (этюды фигур в интерьере)
2. Кратковременные этюды городского пейзажа с группами людей при дневном и вечернем состоянии.
3. Стилизованная композиция фигуры модели с мотивом интерьера. Творческая живопись.

4. Городской пейзаж с группами людей в различных состояниях (этюды). Творческая живопись.
5. Композиционные эскизы интерьеров с 1-3 фигурами (акварелью, акрилом, гуашью)
6. Декоративная колористическая композиция на заданную тему (Парный портрет «У окна», «У стола» и т.п.). Творческая живопись.
7. Сложный декоративный натюрморт с включением элементов интерьера. Творческая живопись.
8. Упражнения на тему стилизации бытовых жанровых сцен (с 3-4 фигурами)
9. Декоративная живописно-графическая композиция на тему, отражающую профессиональные характеристики (Музыкант, Художник и т.п.). Творческая живопись.

Перечень вопросов к творческой работе и выполнению задач по живописи:

1. Живописная композиция. Ее законы и средства
2. Роль и значение творческого воображения в процессе создания композиции
3. Приемы композиции. Движение, статика и монументальность в живописной композиции
4. Пластическая форма. Линия, цвет, тональность, пятно. Рефлекс, блик
5. Понятие и творческие задачи стилизации формы
6. Стилизация формы и работа по представлению
7. Живописные материалы и их выразительные свойства (акварель, гуашь, акрил и др.)
8. Цветовые сочетания красок. Основные и дополнительные цвета.
9. Насыщенность цвета, светлота, цветовой контраст
10. Применение цвета в живописной композиции. Теплые и холодные тона.
11. Передача взаимосвязи природы со средой.
12. Поиск стиля, пластического решения изображения фигуры в зависимости от определенной тематики.
13. Повышение требований по композиционному замыслу художественного решения постановки и художественному видению:
 - а) оригинальное композиционное и пластическое решения;
 - б) высокая техника исполнения изобразительными материалами и средствами.

Итак, в программу самостоятельной работы магистратуры, кроме выполнения этюдов на различные темы, включены задания творческой работы, в которой применяются принципы декоративной живописи – это стилизация и преобразование форм различных объектов, а также отсутствие воздушной перспективы. Особенности и задачи декоративной живописи описаны в следующем разделе.



РАЗДЕЛ 2. ИСКУССТВО ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

2.1. Понятие декоративности в изобразительном искусстве

2.1.1. Проблемы декоративной живописи

«Художник, ... чувствующий пластическую красоту мира, воспринимает все видимые явления в форме зрительной, пространственной, пластической» [32, с. 49]. Каждый творец, как бы проникая сквозь «внешнюю оболочку явлений» в их суть, может мысленно условно изолировать эти явления или предметы из окружающей среды, увидеть их в неожиданных сопоставлениях и связях и придать им особое звучание.

Иными словами мы можем констатировать, что художник, воспринимая природу как первоисточника его пластических представлений, видит её в свете своей культуры особенного пространственно-пластического видения.

Теоретик искусства В. И. Ракитин указывает восемь типов восприятия окружающего мира и в связи с этим склонностей к различным пластическим решениям, перечисленных искусствоведам Гербертом Ридом:

- 1) органический – когда художник как бы сливается с самым объектом работы;
- 2) импрессионистический – когда художник воспроизводит свои ощущения;
- 3) ритмический – когда ощущается ритмическая повторяемость форм и мотивов;

- 4) структурный – когда изображение воспринимается сквозь призму основных линий построения;
- 5) перечисляющий, когда художник точно регистрирует все видимое в деталях;
- 6) хаптический, осязательный – когда произведение вызывает желание потрогать, передает осязательные ощущения;
- 7) декоративный;
- 8) образный – когда художник разрабатывает вымышленную тему [32, с. 47].

Утверждая правдивость картины мира, но особого порядка, художник по-своему интерпретирует связи реального мира сквозь призму индивидуального восприятия. Поэтому между внешним правдоподобием и художественной правдой существует различие. Если живописец, прекрасно владеющий техникой живописи, эффективно фиксирует внешний облик натуры, то это не значит, что его работа является искусством, понимаемым как духовной материей, а скорее всего, в произведении отсутствует внутренняя идея.

Именно *декоративность* как совокупность художественных свойств усиливает эмоциональную выразительность и организационную роль произведений пластических искусств в художественном пространстве. Декоративность присуща произведениям различных видов изобразительного искусства: станкового и монументально-декоративного (настенная живопись, скульптура, мозаика, витраж и т.д.), взаимодействующего с архитектурой и образующего с нею художественный ансамбль. В декоративно-прикладном искусстве творец при помощи декоративности, условности и стилизации отображения натуры придает метафорический смысл своему произведению.

Синтез различных средств, таких как: декор и орнаментация, природная фактура материалов, композиция с организацией линейных ритмов, пластических объемов и цветовых пятен, а также интенсивное звучание цвета – играет большую роль в создании эффекта декоративного характера произведения. Примером этому, например, служит древняя декоративная живопись росписей критских дворцов, храмов, формы которых стилизованы и подчинены ритмам и структурным направлениям – горизонтали, вертикали и диагонали. В русской иконе («Троица» А. Рублёва и др.), поражающей нас одухотворенностью и эмоциональной глубиной, мы видим принципы декоративности как особого приема художественно-образного мышления. Кандинский, Пикассо, Матисс и другие художники-авангардисты максимально использовали элементы декоративной живописи, являясь ее новаторами в использовании различных средств и техник.

А. К. Весклер в своем электронном учебно-методическом пособии дает такое определение декоративной колористической композиции как одного «из видов профессиональной художественной деятельности в области декоративно-прикладного искусства, конечный продукт которой – художественное произведение, выполненное в смешанной технике (коллаж, живопись), с учётом условий и задач особого художественно-пластического языка – языка декоративного искусства» [9].

Напомним, что выразительными средствами всех видов живописи являются цвет, свет, плоскость, форма, объем, пропорции, тон, композиция, контраст, ритм, фактура, а вот *стилизация* является отличительной особенностью декоративной живописи, также для нее характерны и отсутствие воздушной перспективы, и плоскостное изображение, хотя возможен утрированный объем изображения.

Художник посредством декоративного стиля в своем искусстве не просто изображает, а *преображает, трансформирует* окружающий мир, т.е. реальное пространство, – вот в чем принципиальное отличие декоративной живописи от академической живописи.

2.1.2. Техника и технология выполнения учебных работ по декоративной живописи

В декоративном искусстве индивидуальность видения и свобода волеизъявления представляют широкие возможности для проявления авторского самовыражения. Декоративная живопись позволяет художнику обладать образно-ассоциативным языком, развивая эстетическое видение природы, чувство цвета и пластики линий, а также позволяет и обучающемуся найти своё собственное художественно-пластическое решение в работе над преобразованием учебной постановки. В итоге обучающийся в авторском декоративно-художественном произведении должен выявить гармоничную систему отношений пространства и плоскости, симметрии, асимметрии и ритма, статики и динамики, взаимоотношения цветовых и тональных пятен – «взаимосвязь компонентов живописного образа, реального содержания и условно-декоративного изображения» [9].

Интересна мысль Леонардо да Винчи, столь актуальна и в наше время: «...все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как *воображаемое*, он имеет сначала в *душе*, а затем в *руках*, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы [27, с. 6] (Курсив наш – В. Ш.).

В практической работе по дисциплине «Декоративная живопись» обучающиеся начальных курсов бакалавриата сталкиваются с определенными сложностями, так как не сразу в их сознании происходит представление о процессе преломления общих закономерностей изобразительного искусства, отличного от усвоения привычных принципов академической живописи. Обучающийся должен получить возможность ясно представить концепцию декоративного решения любого жанра: натюрморта, портрета, пейзажа и сюжетной композиции.

Сочетание различных методов работы в декоративной живописи, таких как: *работа с натуры, по представлению* или *воображению* – активизирует творческое начало и фантазию, а также способствует умению обучающегося использовать разнообразные изобразительно-выразительные средства различными техниками. В настоящее время особенно актуальным является не только профессиональное владение приёмами декоративной живописи, знание

её технологии, но и умение синтезировать различные материалы и техники для исполнения выражения оригинального замысла.

Обратимся к понятиям «*техника живописи*» и «*технология живописи*».

Одним из важнейших элементов системы выразительных средств живописи является её *техника*, как совокупность специальных навыков, способов и приёмов, посредством которых выполняется художественное произведение. Техника живописи включает в себя вопросы рационального и планомерного использования художественных материалов, например, красок, являющихся изобразительным средством живописи.

От мастерства художника и его овладения выбранным материалом зависит качество произведения. Технику живописного письма художника характеризуют особенности, такие как: темперамент, работа кистью и нанесение красок на полотно, применение свойств живописной поверхности и её фактуры, особенности изображения предметов и характер колорита. Овладение только одним техническим мастерством не даёт положительных результатов в творческой деятельности мастера: применение техники должно помогать выявлению пластической выразительности его художественного замысла, а также колористических средств живописи.

Технология художественных материалов изучает свойства и качества красок, разбавителей, кистей, основ под живопись (бумага, картон, холст, оргалит), грунтов, покрытие лаком и т.д.

Знание техники, технологии и специфических особенностей материалов живописи помогает обучающимся как будущим художникам реализовывать в своих практических работах творческий замысел и повышать художественный уровень, проявляя находчивость и оригинальность. Чтобы написать работу профессионально, для обучающегося недостаточно умение видеть цвет и его градации, так как он может передать случайные цветовые градации, мешающие целостности художественного восприятия. Поэтому нужно обладать и умением в своем творческом воображении видеть будущее живописное решение цельно и конструктивно в определённом материале: акварели, гуаши, темпера и других техниках живописи.

Технология красок

Акварель. О технологии акварельных красок написано в разделе 1, пункт 1.1. «Эволюция свойств и технических приемов акварели».

Гуашь. Гуашевые краски в отличие от акварельных обладают более кроющими возможностями, т.к. они в своей основе непрозрачны. Имеют особенность – краски после высыхания сильно светлеют, поэтому надо предугадывать степень изменения тона и цвета в процессе работы. Надо класть краску не очень толстым слоем, иначе может потрескаться.

Гуашевые белила играют значительную роль при добавлении их в другие краски. Желательно пользоваться белой фарфоровой или пластмассовой палитрой с лунками по краям, предварительно смешав в них необходимые краски для нанесения на бумагу или картон.

Если использовать цветные бумагу или картон под гуашь, то может получиться интересная в творческом плане работа. В таком случае

необязательно покрывать всю поверхность гуашью, а можно оставлять нетронутыми некоторые места, т.к. цвет листа тоже участвует в цветовой композиции. Неплотную бумагу под гуашь лучше закрепить на планшет, как и под акварель.

Некоторые художники добавляют в гуашь в равном количестве мёд и клей ПВА, что существенно повышает сочность цветовой композиции. После окончания работы тщательно закрывают баночки с гуашью, чтоб она не засыхала.

Кисти желательны иметь плоские и круглые. Волосная часть кистей должна быть полностью наполнена не слишком жидкой и не слишком густой гуашью. Советуют покрывать поверхность гуашью несколько раз, не дожидаясь высыхания предыдущего слоя. Но если получились неровности, то выравнивают влажным флейцем (мастихином) всю плоскость. Нужно иметь осторожность, чтоб не было слишком толстого нанесения красок, т.к. впоследствии красочный слой может потрескаться. Обычно в течение часа гуашь высыхает при комнатной температуре.

Темпера. Это самый старинный вид живописи, который был известен еще в древнем Египте. В средние века и эпоху Возрождения в монументальной живописи темперные краски приготавливались на органических клеях или известковом «молочке». Известно искусство русских иконописцев, которые писали темперой на яичной основе на особых досках, затем покрывали её слоем олифы, вследствие чего икона имела глянцевую поверхность. Теперь современную темперу готовят на искусственных эмульсиях.

Темперой можно писать на любом материале, но обязательно обработанным проклейкой слабым раствором казеинового клея (ПВА) на бумаге или картоне, а грунтовкой – на дереве или холсте. В магазинах для художников продаются специальные грунтовки в банках.

Работа темперой требует особых навыков, т.к. при быстром высыхании краски не отмываются. Возможно пастозное письмо темперой на толстом картоне, напоминающее технику письма масляными красками. Но надо учитывать, что темные краски темперы прозрачны (краплак, изумрудная, синяя, коричневая, черная), поэтому лучше как можно меньше в них воды добавлять. Можно прямо из тюбика выдавить краску или даже две краски на мастихин и размазать им нужный участок на поверхности. Все зависит от творческой задумки.

К *акриловым краскам* такие же требования, как и к темпере. Они тоже моментально высыхают, но затем светлеют и меняются в цветосиле или насыщенности. Тут надо иметь определенный опыт. В процессе работы нужно помнить о том, что палитру надо обязательно чистить мастихином, пока не высохли темперные или акриловые краски, иначе придется ее выбросить, т.к. палитра станет бугристой и краски невозможно будет на ней смешивать.

Известно, что выдающийся живописец декоративного направления Николай Рерих (1874–1947) в начале своего творческого пути писал масляными красками, которые в дальнейшем его не удовлетворяли, его тянуло к более светлым, чистым, ярким краскам. Художник в своих творческих исканиях стал использовать различные техники: акварель, гуашь, пастель, темперу. В конце концов, Рерих перешел к темпере, отказавшись от письма маслом, и на его

картинах засияли яркие, чистые краски. Для своей станковой и монументально-декоративной живописи сам мастер экспериментировал с темперными красками, добиваясь наиболее ярких и чистых тонов с устойчивым химическим составом.

Исследователи технологии живописи отмечают, что *Питер Пауль Рубенс* (1577–1640), нидерландский живописец и один из основоположников искусства барокко, пользовался светло-серой грунтовкой, когда писал на холсте или на дереве, на котором грунт покрывал ещё и золотистой краской для использования оптических свойств его цвета. Особенности письма художника являлся метод тонкого и прозрачного письма на основе красок, стёртых на обработанном масле с добавкой смол. Рубенс обводил рисунок под живопись коричневой краской и ею же выполнял светотеневой подмалёвок, сквозь который просвечивался грунт. Потом он наносил цветные лессировки в тени и корпусные цвета на светлых частях форм. Художник считал, что краску надо класть чистой на своё место, а потом ступшевывать её лёгким движением кисти и в заключении пройти уверенными мазками.

Голландский художник *Рембрандт Ханс ванн Рейн* (1606–1669), которого называют великим мастером светотени и крупнейшим представителем золотого века голландской живописи, также работал на сером грунте и выполнял коричневой прозрачной краской рисунок и подмалёвок. Когда высыхала подготовка и корпусная кладка краски на светлых частях форм, Рембрандт заканчивал живопись скупыми цветными лессировками. Художник стремился достичь светового эффекта, поэтому он ослаблял яркие краски, оставляя незначительное количество цветовых оттенков.

Вышеописанные примеры доказывают, что художники прекрасно знали технологию красок при применении своей техники письма.

Вопросы и задания:

- ✓ Каковы качества присущи декоративной живописи?
- ✓ Перечислите виды декоративной живописи
- ✓ Что является выразительными средствами живописи?
- ✓ Назовите средства, синтез которых играет большую роль в выразительности декоративной живописи.
- ✓ Охарактеризуйте понятия «техника» и «технология» живописи.
- ✓ Охарактеризуйте свойства красок.

2.2. Методика выполнения декоративных трансформаций в процессе работы с натуры

2.2.1. Специфика композиционных приемов в декоративной живописи по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»

Обращение к особенностям реалистической (академической) и декоративной живописи позволяет определить их общие и отличительные изобразительные принципы. Но хотелось бы отметить, что реалистическая живопись может иметь и декоративный характер. Достаточно вспомнить произведения такого плана Н. К. Рериха, К. С. Петрова-Водкина, Ф. А. Малявина, А. Е. Архипова и многих других художников. В творчестве Г. Климта удачно соединены элементы реалистической, иногда почти натуралистической живописи и условно-декоративные приемы с импровизированной орнаментацией.

П. Е. Серов (к. педагог. наук) в своем учебно-методическом пособии «Живопись» справедливо отметил, что в произведениях многих выдающихся художников, представляющих различные стили и направления мировой живописи, наблюдаются «...переплетение и связь декоративно-условных и объёмно-пространственных средств живописи» [35, с. 42].

Общими изобразительными средствами и принципами реалистической и декоративной живописи мы можем назвать, такие как: цветовая гармония, колорит; тональные отношения; контраст; ритм; композиционное равновесие; «художественная условность».

В *реалистической живописи* отражение действительности передаётся без искажения ее внешнего вида полностью или частично при условно реалистичном изображении. Естественно, что при живописной работе в реалистической манере применяют метод тональных и цветовых отношений, изображение строится в соответствии с законами линейной и воздушной перспектив, передающие иллюзию пространства и связанную с ним моделировку предметов.

Реалистическому направлению противопоставлено, к примеру, *авангардное* или *абстрактное искусство*, живопись которых рассматривается как живопись сама по себе и оценивается независимо от намека на изобразительность окружающего мира.

Колорит как основное средство художественной выразительности для создания художественного образа в живописи связан не только с замыслом художника и его индивидуальностью, но и зависит от эпохи, определенного стиля и направления. Для реалистической (академической) живописи характерны передача полной цветовой палитры, использование валёра, рефлексов, воздушная перспектива, трактовка объёма форм.

В декоративной (условной) живописи, в которой отсутствует учет пространственных отношений, применяется система локальных цветов, иногда принимающих символическое звучание. Задачей условности является наиболее яркое выражение творческого замысла художника для создания художественного образа. В разных произведениях степень условности может

быть различной, например, в реалистической живописи также применяется способ обобщения и некоторая стилизация для большей выразительности образа модели.

В разделе 1 пункт 1.1.3. «Цветовая гармония и средства ее выражения» описаны характеристика цветов, законы и принципы цветовых гармоний, контраста и т.д. Поэтому ограничимся определением основных типов цветовых гармоний, которые должны знать обучающиеся, особенно для работы в декоративной живописи:

- одноцветная живопись (т.е. шкала в пределах одного цвета – от светлого до самого темного);
- родственные цвета (близкие по цветовому кругу, например: красный и оранжевый);
- дополнительные цвета (например: красный и зелёный, синий и оранжевый, жёлтый и фиолетовый);
- контрастное сочетание чистых цветов (например: жёлтый – синий, красный – синий);
- подчинение цветов одному главному (например: красный – главный, оранжевый, фиолетовый, пурпурный – подчиненные).

Обучающимся в области декоративно-прикладного искусства необходимо развивать навыки стилизации, трансформируя различные мотивы в декоративную форму. Они должны уметь работать по памяти и воображению, предварительно поработав с натуры. Но кроме этого, обучающийся должен учитывать, что построение пространства в условно-декоративной работе отличается от объёмно-пространственной живописи (реалистической) именно *плоскостностью, условной трактовкой* всей композиции и её элементов. Введение орнаментальных мотивов в живописную композицию усиливает в ней декоративные эффекты и движение, благодаря ритмическому ряду.

Вопросы и задания:

- ✓ Назовите общие изобразительные средства и принципы реалистической и декоративной живописи.
- ✓ В чём состоит специфика декоративной живописи и каковы ее отличительные черты?
- ✓ Какие качества реалистической (академической) живописи отличаются от декоративной живописи?
- ✓ Каковы основные типы цветовых гармоний?
- ✓ Охарактеризуйте качество цвета в реалистической (академической) и декоративной живописи.

2.2.2. Значение трансформации для создания художественного образа. Работа по воображению, импровизация

После работы над изображением натуры, поставленной преподавателем, при выполнении декоративных решений в этюдах обучающиеся занимаются переработкой реалистичных элементов. Эти упражнения позволяют обучающимся вырабатывать в себе умения анализировать, выделяя в предметах и явлениях наиболее существенное, обобщать для создания выразительности

художественного образа. Выдающийся художник Анри Матисс так выразил свое отношение к отображению природы в своем творчестве: «... я не могу рабски копировать природу, мне надо ее по-своему истолковывать и подчинять общему духу картины. Если все отношения найдены, то должен получиться живой аккорд красок, гармония, подобная музыкальной гармонии» [29].

Для выразительности и поисков оригинального художественного языка в декоративной живописи необходимы художественные принципы, такие как:

- метод художественно-условного обобщения;
- анализ структурно-пластических элементов формы;
- условная трактовка изображаемых предметов;
- метод работы по воображению и импровизация.

Всякая работа над декоративной композицией обычно начинается выполнением декоративных решений тональных и живописных этюдов, в процессе которых осуществляются переработки натуральных элементов путем стилизации и решаются композиционные моменты.

Согласимся с утверждением А. Матисса, что «композиция – это умение декоративно распределить различные элементы картины, чтобы выразить свои чувства» [29]. В процессе работы над композиционными решениями нужно помнить о том, что каждой части композиции отводятся первостепенная или второстепенная роли, при этом сохраняя гармонию всех этих частей. По А. Матиссу, используя «родственность или контрасты цветов, можно добиться весьма гармоничных эффектов» [там же].

Законы и средства композиции по декоративной живописи применяются такие же, как и в реалистической (академической) живописи (об этом см. выше в разделе 1 пункт 1.1.2. «Законы и средства композиции в акварельной живописи»).

Только после выполнения обучающимся сбора материалов и всех эскизов-поисков нахождения формата, композиционных моментов, тонально-пластических и цветовых решений путем стилизаций и орнаментаций, совместно с преподавателем осуществляется выбор удачного эскиза для претворения его в натуральную величину требуемого размера. Такие требования и задачи по дисциплине «Декоративная живопись» выполняются обучающимися всех специализаций декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, в том числе: монументально-декоративной росписи, художественной керамики, декора костюма и текстиля.

Еще раз обратимся к теоретическим высказываниям А. Матисса, которые могут быть применимы ко всем искусствам: «Часто обсуждают ценность различных методов и их отношение к различным темпераментам. Различают художников, работающих с природы и работающих по воображению. По-моему, не надо превозносить один метод за счет другого. Иногда художник пользуется обоими методами поочередно; иногда непосредственные ощущения от вещей возбуждают его творческую способность, а иногда его ощущения уже определились, и в обоих случаях он может достичь их единства, целостности, которые и создают картину» [29].

2.2.3. Методика работы над натюрмортом, портретом, фигурой в декоративном решении

Напомним, что прежде чем начать работу в декоративной живописи и разрабатывать организацию целого в цветовой композиции, обучающийся обязан заниматься эскизной разработкой – это поиски тонально-композиционной структуры с ритмическим строем, нахождение живописной концепции и колористических связей, а также выбор решения пластики формы путем стилизации. Обучающемуся предоставляется возможность выбора колористической системы в этюдах цветового строя: или заданного учебной постановкой, или представить собственную цветовую концепцию, исходя из авторского замысла.

Обучающийся должен понимать, что в декоративной живописи требуются владение тоном и умение в построении сложных колористических построений, также как и в академической живописи. Но при этом возрастает значение выразительности композиционного творчества. В связи с этим одной из главных проблем является решение цвето-тональных контрастов, а также нахождение колорита в определенной заданной гамме цветов или в пределах шкалы одного цвета.

На занятиях по декоративной живописи учебные постановки натюрморта должны ставиться с учетом вышеназванных проблем. На начальном курсе надо начинать с несложных натюрмортов, например: кувшин, три яблока, разных по цвету и две контрастные по тону и цвету драпировки. Здесь рисующий сталкивается с проблемой особенности построения пространства в декоративной живописи, т.е. плоскостного решения, в котором максимально используется декоративность цветового пятна. Раз изобразительное пространство в декоративной живописи плоскостное, а и значит условное, то и средства для создания формы будут также условными. Задача трактовки формы является одной из главных в декоративном решении, также как и задача трактовки пространства. В этом задании обучающийся должен разобраться с системой, построенной на небольшом количестве цветов, максимально используя их выразительность с помощью контрастных сопоставлений. Некоторые преподаватели-художники считают, что, чем меньше тональных и цветовых акцентов, тем выразительнее будет декоративное решение.

В следующем задании по декоративной живописи уже можно вводить в натюрморт две драпировки с орнаментами, вазу (желательно выбрать контрастную по цвету и тону по отношению к этим драпировкам) и белую тарелочку с яркими фруктами. Обучающийся в этом задании должен научиться решать проблему организации орнаментальной среды. При этом надо учитывать, что большое значение имеет нахождение не только формата, но и пропорциональности фона и элементов композиции, расположение орнаментов на плоскости, так, чтобы изображение не смотрелось «тесным» в рамках формата. Не забывать при этом, что композиционный центр не должен находиться в середине формата листа.

Рекомендуется в технике гризайль выполнение натюрморта из предметов домашнего обихода, украшенных орнаментами, различных и ясных по тону. Обучающиеся знакомятся с основами тональной живописи, в которой должны

научиться не только видеть тон в живописи, но и отображать выразительность пластических форм элементов натюрморта. При этом возможно утрированное изображение светлого и тёмного пятна форм без учёта градаций светотени, то есть применение принципов стилизации. При этом надо учитывать, что введение орнаментов в виде светлых или темных пятен играет большую роль в организации композиции для её равновесия.

Последними заданиями на втором курсе обычно заканчиваются выполнениями натюрморта из крупных предметов быта и натюрмортом с гипсовым орнаментом с декоративными драпировками.

На третьем курсе выполняют более сложные натюрморты с установкой на контраст и сближение цветовой гаммы в определенном колорите, например: «*Декоративный натюрморт на контрастной цветовой гамме*», «*Сложный натюрморт на сближенной цветовой гамме (холодный акцент)*», «*Сложный натюрморт на сближенной цветовой гамме (теплый акцент)*», «*Осенний натюрморт с тыквой и фруктами с темными драпировками с декором*». Такие задания позволяют обучающимся с помощью приёмов стилизации разбираться в определении цветовой гаммы, то есть колорита, и вырабатывать художественный вкус.

Такие же задачи ставятся и на 6 семестре третьего курса при выполнении тематических натюрмортов: «*Тематический декоративный натюрморт на фоне драпировок с орнаментами*» («*Атрибуты искусства*»), «*Тематический натюрморт на сближенной цветовой гамме (холодный акцент с преобладанием синего цвета)*», «*Сложный натюрморт на сближенной цветовой гамме (теплый акцент)*». При этом обучающиеся должны продемонстрировать оригинальность замысла и уровень профессионализма в применении принципов декоративной живописи: разработка колористической системы в пределах одного цвета, трактовка формы и пространства.

Следующими заданиями являются выполнения обучающимися натюрмортов с введением гипсовых масок и античных голов: «*Натюрморт с гипсовой маской и ярко-декоративными драпировками на выявление контраста*», «*Сложный натюрморт с гипсовой женской головой и атрибутами искусства*», которые должны быть цельными по тону и цвету. Потом переходят к решению трансформации больших пространств, выполняя задания, такие как: «*Тематический натюрморт с многообразием предметов в орнаментальной среде*», «*Натюрморт из крупных предметов быта с овощами в интерьере*». Сами постановки могут быть такими же, как и в наших рекомендациях в разделе академической живописи, только усложнив орнаментальными мотивами. Главными задачами выполнения этих заданий являются: *разработка колористической системы на основе цветовых контрастов или сближения цветов, организация ритмического ряда в орнаментальной среде, трактовка формы и пространства.*

На четвертом курсе выполняют портреты и изображение фигуры в декоративном уборе или облачении: «*Женский портрет в декоративном головном уборе на фоне орнаментальной драпировки (голубой, фиолетовой)*», «*Мужской портрет в декоративном костюме на фоне ярко-орнаментальной драпировки (темно-красной)*», «*Фигура в контрастной костюмированной одежде с элементами натюрморта*». В Приложении 1 (рисунки 25-35)

представлены примеры постановок для декоративной живописи. Преподаватель должен учитывать, чтоб постановки были разные по колориту и тональному решению. Желательно, чтоб модель выделялась светлым или темным пятном по отношению к фону, например: в темно-зелёном берете или чёрной шляпе с орнаментальным шарфом на фоне светло-голубой драпировки или в светлом костюме на фоне темно-красной драпировки с орнаментами.

Выполняя задание *«Фигура в контрастной костюмированной одежде с элементами натюрморта»*, обучающиеся должны не забывать о пластической взаимосвязи фигуры с атрибутами натюрморта и интерьера, воплощая принципы главной задачи: *решение творческой интерпретации и организация силуэтных и цветовых пятен в композиционном замысле.*

Композиционно-декоративные принципы в самостоятельной работе

Напомним, что в предыдущем разделе был представлен список заданий для самостоятельной работы, включающий темы для исполнения творческой работы, задачи и принципы которой соответствуют декоративной живописи:

Темы творческой работы

«Стилизованная цветовая композиция натюрморта из 3-4-х предметов», *«Трансформация и моделировка пластических форм животных и птиц живописными средствами»*, в которых ставятся задачи, такие как: композиционное построение, особенности стилизации, выразительность пластики форм, колористическое решение в зависимости от цветовой гаммы (холодной или теплой);

«Натюрморт из предметов, контрастных по форме и цвету», в котором решаются вопросы контрастов форм и тонально-цветовых отношений, *«Сложный тематический натюрморт с включением элементов интерьера»* и *«Стилизация натюрморта и интерьера, объединенных общим смыслом»*. В них одной из главных задач является выявление выразительности пластики форм и общей пластической связи натюрморта и элементов интерьера через решение тональных и цветовых отношений;

«Многоплановый пейзаж с архитектурой», *«Стилизация многопланового пейзажа с архитектурой»*, *«Портрет. Женская или мужская модель на темном фоне»*;

«Стилизованный натюрморт с декоративными драпировками», *«Стилизованный портрет современника (полуфигура)»*, *«Стилизованный портрет модели в интерьере»*, *«Стилизованный многоплановый пейзаж с архитектурой»*.

Основными задачами творческой работы являются построение композиции, выделение композиционного центра, выразительность пластики: в натюрморте – его элементов и орнаментальной структуры, в пейзаже – элементов архитектуры, а в портрете – модели через тональное решение силуэта (темный силуэт на светлом фоне или светлый силуэт на темном фоне). В многоплановом пейзаже рекомендуется тонально-цветовое противопоставление, например: на первом плане часть архитектуры или постройки изображают

тёмным силуэтом в тени, а дальние планы на свету – светлым силуэтом, как показано на эскизе (рисунок 28).

В программе самостоятельной работы для магистратуры предусматривается выполнение творческих заданий с введением человеческих фигур:

«Стилизованная композиция фигуры модели с мотивом интерьера», «Городской пейзаж с группами людей в различных состояниях» (см. эскизы – рисунок 29 в, г);

«Многопланный пейзаж с архитектурой. (Стилизованное изображение многопланового городского пейзажа)» (см. эскизы – рисунок 29 а, б, в, г), *«Сложный декоративный натюрморт с включением элементов интерьера»* и заканчивается темой *«Декоративная живописно-графическая композиция на тему, отражающую профессиональные характеристики (Музыкант, Художник и т.п.)»*.

Во всех темах общими задачами являются: оригинальность и выразительность замысла, композиционное построение, стилизация, цветовые отношения, теплохолодность, пластическое решение, отсутствие воздушной перспективы и выделение главного.

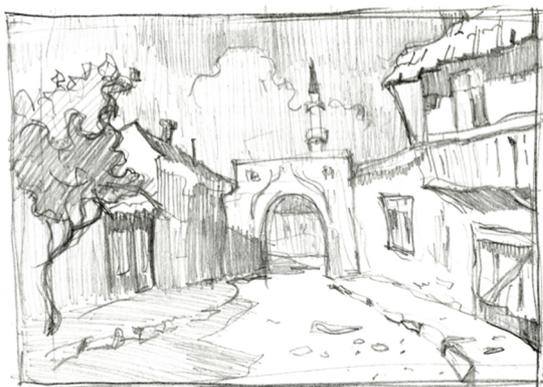
Все эти задания по творческой работе обязательно начинаются с выполнения эскизов в виде поисков, очерченных рамками, в которых находят соотношение сторон формата (вытянутый в ширину или в высоту формат, в форме квадрата и т.п.) и располагают по нему элементы своей задуманной композиции. Затем продолжают поиски в тональном решении, обозначая темными и светлыми пятнами различных форм в композиции, – это и есть организация изобразительной плоскости, в которой все должно быть уравновешено пластическими пятнами. И только после этого переходят к поискам цветовых отношений, не теряя тональное решение. Напомним, что композиционный центр можно выделить контрастом или в цвете, или в тоне.



Рисунок 28. Эскиз многопланового пейзажа в тональном решении



а



б



в



г



д



е

Рисунок 29 а, б, в, г, д, е. Авторские композиционные зарисовки многопланового пейзажа во время консультаций с обучающимися.

29 е – стрелками указано соотношение пропорций природных форм.

Педагог обязан своими рисунками объяснять обучающимся законы композиции: пропорциональные соотношения, тональный контраст, равновесие темных и светлых пятен.

2.3. Темы постановок по декоративной живописи

В учебной программе по декоративной живописи даны темы для практической работы, схожие с темами академической живописи, но отличающиеся поставленными задачами в декоративном направлении. Так же, как и в академической живописи, на первом курсе занятия по декоративной живописи начинаются с выполнения несложных натюрмортов, постепенно усложняясь с введением орнаментальной структуры и гипсовых форм, и заканчиваются на последнем курсе изображениями живой природы. Ниже представлен примерный список заданий для практических занятий по декоративной живописи:

1. Несложный натюрморт из 2-3 предметов на выявление контраста цветовых пятен.
2. Декоративный несложный натюрморт с элементами декора.
3. Декоративный натюрморт на контрастной цветовой гамме.
4. Натюрморт из предметов домашнего обихода с орнаментом, различных и ясных по тону (гризайль).
5. Натюрморт из крупных предметов быта с декоративными драпировками.
6. Натюрморт с гипсовым орнаментом и декоративными драпировками.
7. Сложный натюрморт на сближенной цветовой гамме (холодный акцент).
8. Сложный натюрморт на сближенной цветовой гамме (теплый акцент).
9. Тематический декоративный натюрморт на фоне драпировок с орнаментами («Атрибуты искусства»).
10. Тематический натюрморт на сближенной цветовой гамме (холодный акцент с преобладанием синего цвета).
11. Сложный натюрморт на сближенной цветовой гамме (теплый акцент).
12. Осенний натюрморт с тыквой и фруктами с темными драпировками с декором в интерьере.
13. Натюрморт с гипсовой маской и ярко-декоративными драпировками на выявление контраста.
14. Сложный натюрморт с гипсовой женской головой и атрибутами искусства (цельный по тону и свету).
15. Тематический натюрморт с многообразием предметов в орнаментальной среде.
16. Натюрморт из крупных предметов быта с овощами в интерьере.
17. Женский портрет в декоративном головном уборе на фоне орнаментальной драпировки (голубой, фиолетовой).
18. Мужской портрет в декоративном костюме на фоне ярко-орнаментальной драпировки (темно-красной).
19. Фигура в контрастной костюмированной одежде с элементами натюрморта.

В программе самостоятельной работы даны задания, в основном состоящие из разработки эскизов и продолжения работы над аудиторными заданиями во внеурочное время.

Основными задачами по декоративной живописи являются, такие как:

- ✓ творческая интерпретация;
- ✓ условная трактовка формы предметов и пространства;
- ✓ передача пропорций;

- ✓ соотношений цветовых форм светлых и темных пятен;
- ✓ организация силуэтных и цветовых пятен в композиционном замысле;
- ✓ разработка колористической системы на основе цветовых контрастов или в пределах одного цвета;
- ✓ организация орнаментальной среды.

*Перечень вопросов для самообразования и выполнения задач
по декоративной живописи:*

1. Живописно-декоративная композиция и ее практические задачи
2. Приемы композиции. Движение, статика и монументальность в живописной композиции.
3. Процесс создания и особенности художественно-пластического и выразительного языка декоративной живописи.
4. Концепция условной формы и содержания.
5. Роль восприятия в создании пластической формы. Линия, форма, цвет, мелодия, тональность.
6. Ритмический строй и значение его в организации декоративной плоскости.
7. Орнамент как один из элементов ритмического строя и акцентов в построении контрастных отношениях цветовых форм.
8. Орнамент как сильное средство создания декоративных эффектов в организации цветового пространства.
9. Роль и значение творческого воображения в процессе создания композиции.
10. Учебные и творческие задачи по выполнению живописной композиции.
11. Понятие и творческие задачи стилизации формы.
12. Стилизация формы и работа по представлению.
13. Условная трактовка живописно-декоративного пространства.
14. Живописные материалы и их выразительные свойства.
15. Понятие колорит (на примере мировой классики).
16. Средства живописной композиции.
17. Живописная композиция и жанр пейзажа.
18. Живописная композиция и жанр портрета.
19. Применение цвета в живописной композиции. Теплые и холодные тона.
20. Акварель. Разные техники исполнения. Рефлекс, блик.
21. Гуашь, темпера. Техника исполнения.
22. Цветовые сочетания красок. Основные и дополнительные цвета. Насыщенность цвета, светлота, цветовой контраст.
23. Основные характеристики цвета. Цветовой тон. Локальный цвет.
24. Смешение цветов. Оптическое смешение цветов. Пространственное смешение цветов. Механическое смешение цветов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В итоге мы приходим к выводу, что знание законов цветовой композиции актуально для обучающихся и преподавателей художественных вузов. С помощью композиции как универсального средства для создания произведений живописи и декоративно-прикладного искусства художники добиваются образной выразительности. В композиции воплощены не только мысль и идея художника, но и созвучная его душе пластическая форма выражения.

Благодаря овладению знаний законов композиции и её приемов, а также постоянным упражнениям по цветовой композиции, обучающиеся могут заранее представить картину своего замысла. При построении изобразительной плоскости в академической и декоративной живописи применяют одни и те же законы цветовой композиции.

Академическая живопись – это один из фундаментальных базовых предметов, воспитывающих восприятие цветовой гармонии, чувства вкуса, тонких тональных и цветовых отношений, дающих основные понятия о цвете и тоне, как о средствах художественной выразительности и психологического воздействия, раскрывающих законы изображения реального мира.

Отличительной особенностью декоративной живописи является цвет объекта, данный без учета светотени, иногда с отказом от реального цвета. Свойством декоративной композиции является преобразование любой природы с выделением выразительности пластики, красочности, нарядности посредством определенной меры условности изображения, отказа от второстепенных подробностей.

Но самое главным в любой живописи является то, что художественный образ создается с помощью цветового выражения посредством композиционного строя. Можно согласиться с мыслью П. П. Ревякина, автора учебного пособия «Техника акварельной живописи», что учение о колорите и его закономерностях составляет теоретическую основу любой живописной техники (масло, акварель, темпера, гуашь, акрил) и является неизменным для всех видов живописи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базанова Е. Стихия воды и краски. О технике акварельной живописи / Е. Базанова. [Электронный ресурс]. – URL: <http://kuzema.my1.ru/publ/10-1-0-52>. – Ч. 1. – 2008.
2. Белютин Э. М. Начальные сведения по живописи / Э. М. Белютин. – М.: Искусство, 1955. – 37 с. – ил.
3. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре : монография / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – 230 с.
4. Бесчастнов Н. П. и другие. Живопись : учеб. пособие / Н. П. Бесчастнов. – М. : Гуман. центр ВЛАДОС, 2010. – 223 с., 32 с. ил. : ил. – (Изобразительное искусство).
5. Бесчастнов Н. П. Живопись : Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н. П. Бесчастнов, В. Я. Кулаков и др. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с., 32 с. ил. : ил.
6. Блок А. А. Краски и слова. Собр. соч. : в 8 т. / А. А. Блок // Проза: 1903–1917. – Т. 5.
7. Брызгалова С. Г. Овладение техникой и технологией живописи как эффективное средство развития качества профессиональной подготовки магистров в педагогическом университете / С. Г. Брызгалова, А. А. Унковский // Наука и школа. Проблемы педагогического образования. – № 4. – 2017. – С. 108–121.
8. Бурчик А. И. Основы акварельной живописи : учебное пособие / А. И. Бурчик – Гродно : ГрГУ, 2009. – 147 с.: ил.
9. Векслер А. К. Декоративная колористическая композиция. Учебно-методическое пособие / А. К. Векслер // Письма в Эмиссия. Оффлайн (The Emissia. Offline Letters): электронный научный журнал. Методическое приложение. – 2013, МЕТ 007. – СПб., 2013.
10. Визер В. Система цвета в живописи : учебное пособие / В. Визер. – СПб. : Питер, 2004. – 192 с. : ил.
11. Власов В. Г. Архитектоническая форма в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне: единство методологии, типологии и терминологии / В. Г. Власов // Архитектон: Известия вузов № 43, 2013. – С. 5–18.
12. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977.
13. Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры. Избранные сочинения / Под ред. А. А. Пучкова. – Киев : Самватас, 1993. – 255 с.
14. Герасимов Л. Искусство акварельной живописи. На веслах до Афин / Л. Герасимов. – Симферополь: «Пирамида-Крым», 2004. – 304 с.: ил.
15. Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей [Электронный ресурс] : сокр. Репр. Воспр. Изд. 1914 г. / А. Гильдебрандт. – М. : Логос, 2011. – 134 с. : ил. / Пер. Н. Б. Розенфельда, В. А. Фаворского; вступ. ст. А. С. Котлярова. – Место вып. Ориг. Изд. и изд-во: М.: Мусагетъ.

16. Дюхтинг Хайо. Василий Кандинский. Революция в живописи / Пер.с нем. У. Ю. Суржаниновой. М. : Taschen / Арт-Родник, 2002. – 96 с.
17. Даглдиян К. Декоративная композиция : учебное пособие / К. Даглдиян. – 3-е изд. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 312 с. ил., [32] л. ил. – (Высш. образование).
18. Иванова И. Андрей Рублёв – живописец Древней Руси / И. Иванова. – М.: Московский рабочий, 1960. – 40 с., илл.
19. Иттен И. Искусство цвета / И. Иттен. – 3-е изд. – М. : Изд. Д.Аронов, 2004. – 136 с.
20. Кандинский В. Тезисы к докладу «Основные элементы живописи» // Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. / Под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьянова, В. С. Турчина. – Т. 2. 1918-1938. – М. : Гилея, 2008. – С. 86–92.
21. Киплик Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М.: СВАРОГиК, 2002. – 433 с.
22. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись : Учебное пособие / рец. Н. Н. Ростовцев. – 4-е изд., стереотип. – М. : Высш. шк., 2001. – 272 с. : ил.
23. Крамской об искусстве / Сост. и авт. вступ. статьи Г. М. Коваленская. – М. : Изобраз. иск-во, 1988. – 206 с.
24. Крымов Н. П. О живописи [Электронный ресурс] / Н. П. Крымов // Советское искусство, 1932, 2 июня. URL: <http://biography.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st003.shtml>
25. Кукс Ю. М. Технология живописи восковыми красками. Часть 1 [Электронный ресурс] / Ю. М. Кукс, Т. А. Лукьянова // Перспективы Науки и Образования. – 2015. – 2 (14). URL: https://psyjournals.ru/science_and_education/2016/n1/kuks.shtml
26. Кукс Ю. М. Некоторые технологические особенности темперной живописи. Часть 2 [Электронный ресурс] / Ю. М. Кукс, Т. А. Лукьянова // Перспективы науки и образования. – 2016. – № 1. – С. 62–72. URL: https://psyjournals.ru/science_and_education/2016/n1/kuks.shtml
27. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи / пер. А. А. Губарев. – М. : Группа «Азбука-классика», 2010. – 78 с.
28. Ломов С. П. Живопись : учебник. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : АГАР, 1999. – 232 с. : ил.
29. Матисс А. Заметки живописца. 1908 / А. Матисс [Электронный ресурс]. – URL : <http://www.staratel.com/pictures/matisse/zametki.htm>
30. Оствальд В. Цветоведение : пособие для химиков, физиков, естествоиспытателей, врачей, физиологов, психологов, колористов, цветовых техников, печатников, керамиков, красильщиков, ткачей, художников, кустарей, живописцев, плакатов, рисовальщиков узоров, модистов / Вильгельм Оствальд ; [перевод З.О. Мильмана]; ред. и предисловие С. В. Кравкова. – Москва-Ленинград : ПРОМИЗДАТ, 1926. – 204 с.: ил.
31. Петрова Л. Е. Художественные средства композиции в изобразительном искусстве: учебно-методическое пособие / Л. Е. Петрова, Р. П. Шнюкова и др. – Ставрополь : Из-во СГПИ, 2011. – 96 с.
32. Ракитин В. И. Искусство видеть / В. И. Ракитин. – М. : Знание, 1973. – 128 с.

33. Ревякин П. П. Техника акварельной живописи : учебное пособие / П. П. Ревякин. – М. : Госиздат литературы по строительству, архитектуре и стройматериалам, 1959. – 244 с.
34. Свешников А. В. Композиционное мышление в изобразительном искусстве : дис. ... д-ра искусствоведения : спец.17.00.09 / Свешников Александр Вячеславович. – Санкт-Петербург, 2004. – 277 с.
35. Серов П. Е. Живопись: учебно-методическое пособие / П. Е. Серов. – СПб. : ВШНИ (и), 2014. – 114 с.
36. Трофимов В. А. Основы композиции : учебное пособие / В. А. Трофимов, Л. П. Шарок. – СПб : СПбГУ ИТМО, 2009. – 42 с.
37. Шевчук В. Г. Рисование верхних и нижних конечностей скелета и фигуры человека: учебное пособие / В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2011. – 28 с., 47 илл.
38. Ягодковская А. О живописи / А. Ягодковская // Беседы об искусстве. – М. : Советский художник, 1962. – Вып. 7. – 60 с.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЭБС (электронная библиотечная система)

1. Андреев А. А. Живопись и живописцы главнейших европейских школ [Электронный ресурс] / А.А. Андреев. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург : Лань, 2013. – 614 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/32053>. – Загл. с экрана.
2. Васнецов А. М. Художество (Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи) [Электронный ресурс] / А. М. Васнецов. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург : Лань, 2014. – 136 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/46409>. – Загл. с экрана
3. Киплик Д. И. Техника живописи [Электронный ресурс] : учебное пособие / Д. И. Киплик. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2019. – 592 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/111792>. – Загл. с экрана.
4. Коробейников В. Н. Академическая живопись [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / В. Н. Коробейников. – Электрон. дан. – Кемерово : КемГИК, 2014. – 95 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/63626>.
5. Коробейников В. Н. Академическая живопись [Электронный ресурс] : учебное пособие / В. Н. Коробейников. – Электрон. дан. – Кемерово : КемГИК, 2017. – 60 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/105262>
6. Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития : учебное пособие / В. Б. Кошаев. – Москва : Владос, 2014. – 272 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/96272>. – Режим доступа: для авториз. пользователей.
7. Куликов В. А. Живопись маслом. Пейзаж : учебное пособие / В. А. Куликов. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2013. – 32 с. : ил. (+DVD). – (Учебники для вузов. Специальная литература).
8. Логвиненко Г. М. Декоративная композиция: учеб пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Изобразительное искусство» / Г. М.

- Логвиненко. – М. : ВЛАДОС, 2010 (Изобразительное искусство). – 144 с.: ил. – 160 с. – Текст : электронный // ЭБС «Консультант студента» [сайт].– URL: <https://www.studentlibrary.ru/book/isbn9785691010552.html>– Режим доступа : по подписке.
9. Логвиненко Г. М. Декоративная композиция: учеб пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Изобразительное искусство» [Электронный ресурс] / Г. М. Логвиненко. – М. : ВЛАДОС, 2005 (Изобразительное искусство). – 144 с.: ил. – 160 с. – URL: <http://design.sheffart.com/books/logvinenko-dekorativnaya-kompozitsiya/>
 10. Омеляненко Е. В. Цветоведение и колористика: учебное пособие. – 3-е изд., испр. и доп. / Е. В. Омеляненко. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2014. – 104 с. : ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
 11. Поморов С. Б. Живопись для дизайнеров и архитекторов. Курс для бакалавров : учебное пособие / С. Б. Поморов, С. А. Прохоров, А. В. Щадурин. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2015. – 104 с. : ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
 12. Ратиева О. В. Обучение техникам живописи. Теория и методика преподавания в художественной школе : учебное пособие / О. В. Ратиева, В. И. Денисенко. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2014. – 160 с. (+ вклейка, 32 с.). – (Учебники для вузов. Специальная литература).
 13. Свешников А. В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи : учебное пособие / А. В. Свешников. – М. : ВГИК им. С.А. Герасимова, 2012. – 352 с. Текст : электронный // Лань: электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/69364>. – Режим доступа: для авториз. пользователей.
 14. Стерхов К. В. Мастера акварели. Беседа с акварелистами. Стихия воды = Masters of Watercolor. Interviews with Watercolorists. The Power of Water : монография / К. В. Стерхов. – СПб.; М. ; Краснодар : Лань ; СПб. ; М. ; Краснодар : Планета музыки, 2013. – 128 с. : ил.
 15. Стерхов К. В. Полный курс акварели. Цветы : учебное пособие / К. В. Стерхов. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2015. – 32 с. : ил. (+DVD). – (Учебники для вузов. Специальная литература).
 16. Стерхов К. В. Портрет : учебное пособие / К. В. Стерхов. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2014. – 32 с. : ил. (+DVD). – (Учебники для вузов. Специальная литература).
 17. Фурсикова Е. Г. Акварель / Под редак. К. В. Стерхова. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2015. – 104 с. : ил. – (Мир культуры, истории и философии).
 18. Чаговец Т. П. Словарь терминов по изобразительному искусству. Живопись, графика, скульптура : учебное пособие / Т. П. Чаговец. – СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2013. – 176 с. (+ вклейка, 32 с.). – (Учебники для вузов. Специальная литература).
 19. Ченнино Ч. Трактат о живописи [Электронный ресурс] / Ч. Ченнино. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург : Лань, 2014. – 76 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/46411>. – Загл. с экрана.

Авторские постановки

Натюрморты



Рисунок 1. Натюрморт с рыбами (в теплой гамме)



Рисунок 2. Декоративный натюрморт



Рисунок 3. Нат-т из крупных предметов быта



Рисунок 4. Декоративный натюрморт



Рисунок 5. Декоративный натюрморт



Рисунок 6. Сложный натюрморт с гипсовой маской



Рисунок 7. Натюрморт с гипсовым орнаментом



Рисунок 8. Натюрморт из крупных предметов быта

Натюрморты с гипсовыми формами



Рисунок 9. Натюрморт с гипсовым орнаментом



Рисунок 10. Сложный тематический натюрморт с декоративными драпировками



Рисунок 11. Натюрморт с гипсовой маской



Рисунок 12. Сложный натюрморт с гипсовой головой

Натюрморт в интерьере



Рисунок 13. Натюрморт из крупных предметов быта в интерьере



Рисунок 14. Натюрморт в интерьере



Рисунок 15. Нат-т из крупных предметов быта в интерьере

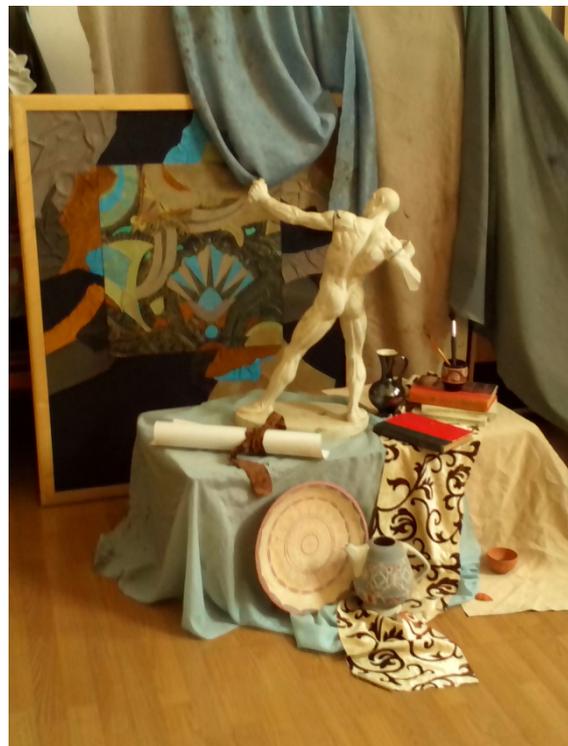


Рисунок 16. Сложный тематический натюрморт

Живая модель



Рисунок 17. Голова натурщицы



Рисунок 18. Голова натурщицы в платке



Рисунок 19. Голова натурщицы в шляпе



Рисунок 20. Одета полуфигура на светлом фоне



Рисунок 21. Мужская модель на темном фоне



Рисунок 22. Фигура в костюме с атрибутами натюрморта (в холодной гамме)



Рисунок 23. Фигура в костюме с атрибутами натюрморта (в теплой гамме)



Рисунок 24. Фигура с натюрмортом

Постановки для декоративной живописи



Рисунок 25. Полуфигура с декоративными драпировками



Рисунок 26. Фигура с атрибутами натюрморта и интерьера



Рисунок 27. Полуфигура в национальном костюме (декоративный мотив)



Рисунок 28. Фигура с атрибутами натюрморта и интерьера



Рисунок 29. Фигура в национальном костюме с атрибутами натюрморта



Рисунок 30. Костюмированная фигура на фоне орнаментальной драпировки



Рисунок 31. Фигура в национальном костюме с атрибутами натюрморта



Рисунок 32. Костюмированная фигура на фоне орнаментальной драпировки



Рисунок 33. Костюмированная фигура на фоне орнаментальной драпировки (восточный мотив)



Рисунок 34. Костюмированная фигура в интерьере



Рисунок 35. Две фигуры в интерьере на фоне орнаментальной драпировки

Работы студентов (руководитель Шевчук В.Г.)

Академическая живопись. Акварель.



Рисунок 1. Натюрморт из крупных предметов быта



Рисунок 2. Натюрморт в интерьере

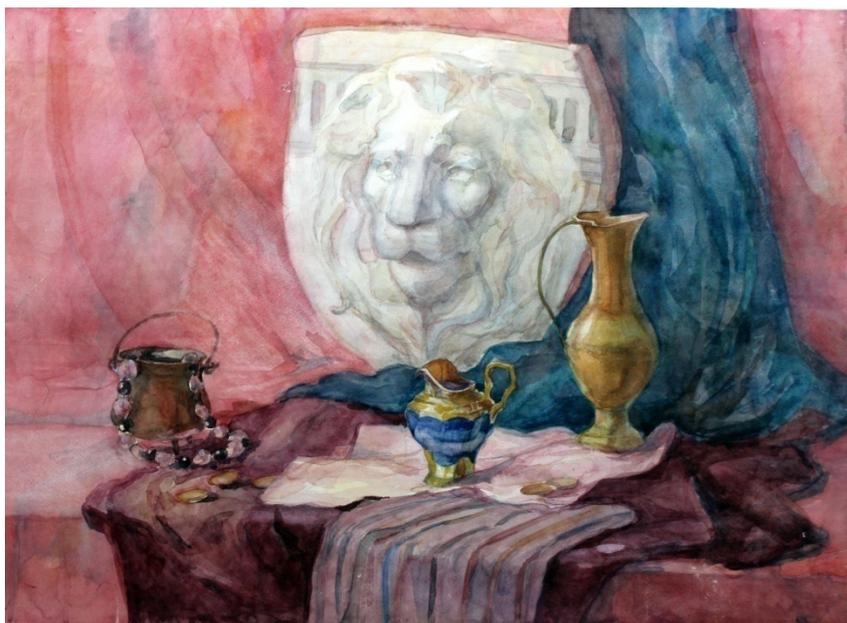


Рисунок 3. Натюрморт с гипсовой маской (в холодной гамме)



Рисунок 4. Натюрморт с гипсовой маской (в теплой гамме)



Рисунок 5. Этюд головы



Рисунок 6. Этюд фигуры с элементами натюрморта



Рисунок 7. Этюд полуфигуры



Рисунок 8. Этуд фигуры в национальном костюме



Рисунок 9. Этуд фигуры в костюме в интерьере с атрибутами натюрморта



Рисунок 10. Фигура с атрибутами натюрморта



Рисунок 11. Этуд костюмированной фигуры с атрибутами натюрморта (восточный мотив)

Работы студентов (руководитель В.Г. Шевчук)

Декоративная живопись. Гуашь, акварель



Рисунок 12. Стилизация натюрморта в интерьере



Рисунок 13. Стилизация натюрморта в интерьере



Рисунок 14. Стилизация полуфигуры

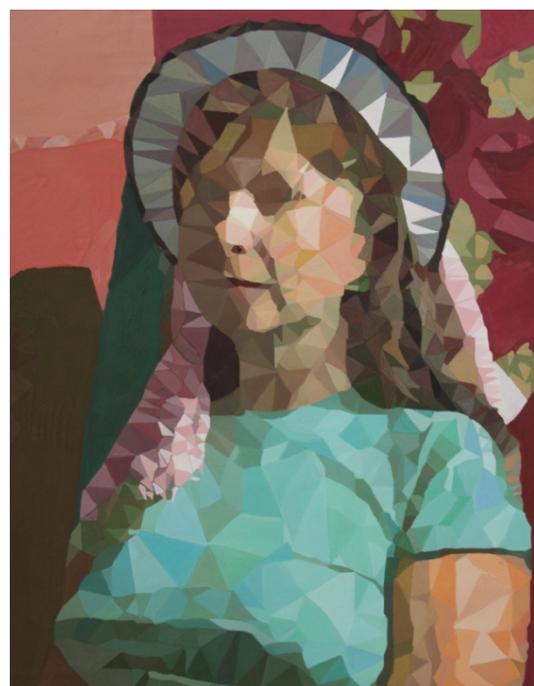


Рисунок 15. Стилизация головы в шляпе

Работы студентов (руководитель В. Г. Шевчук)

Стилизация многопланового пейзажа



Рисунок 16.



Рисунок 17.



Рисунок 18.



Рисунок 19.



Рисунок 20. Декоративный натюрморт

Эскизы стилизации многопланового пейзажа в различных цветовых ситуациях (20 а,б, в, г)



Рисунок 20 а.



Рисунок 20 б.



Рисунок 20 в.



Рисунок 20 г.



Рисунок 21. Стилизация фигуры с натюрмортом



Рисунок 22. Стилизация фигуры в интерьере



Рисунок 23. Стилизация фигуры и натюрморта



Рисунок 24. Стилизация полуфигуры



Рисунок 25 а. Эскиз с натуры для творческого задания



Рисунок 25 б. Трансформация постановки



Рисунок 26. Портрет подруги



Рисунок 27. Портрет подруги



Рисунок 28. Творческий портрет подруги



Рисунок 29. Творческий портрет



Рисунок 30. Трансформация постановки «Фигура в национальном костюме с элементами натюрморта и интерьера»



Рисунок 31 а, б. Эскизы к творческому заданию «Фигура в национальном костюме с элементами натюрморта»



Рисунок 31 в. Эскиз. Окончательный вариант «Фигура в национальном костюме с элементами натюрморта»



Рисунок 32. Фигура в интерьере



Рисунок 33. Фигура в интерьере.



Рисунок 34. Трансформация постановки «Фигура в национальном костюме с элементами натюрморта и интерьера»



Рисунок 35. Фигура в национальном костюме с элементами интерьера



Рисунок 36. Фигура в национальном костюме с элементами натюрморта и интерьера



Рисунок 37. Фигура с элементами натюрморта

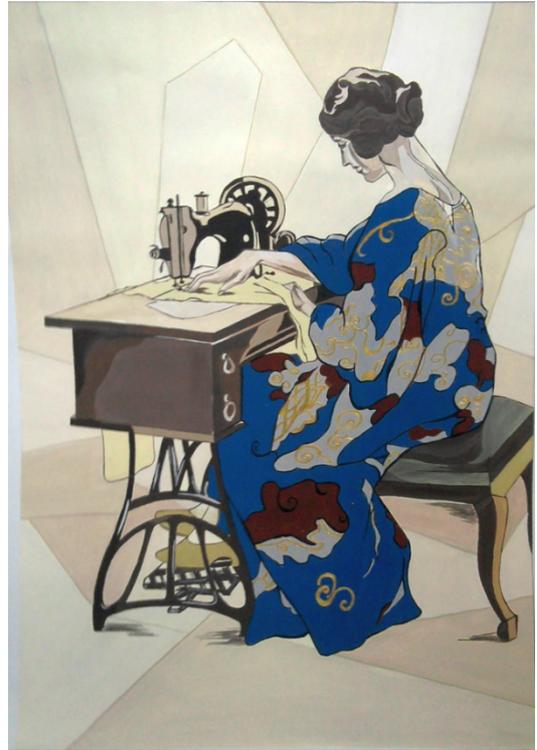


Рисунок 38. Фигура с элементами интерьера

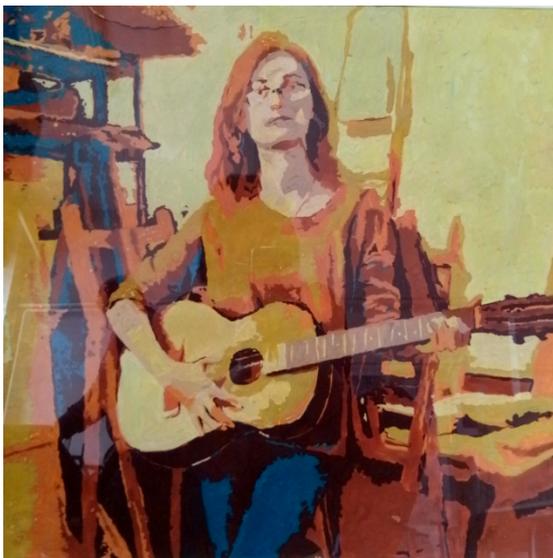


Рисунок 39. Портрет (полуфигура)



Рисунок 40. Портрет подруги (фигура в интерьере)

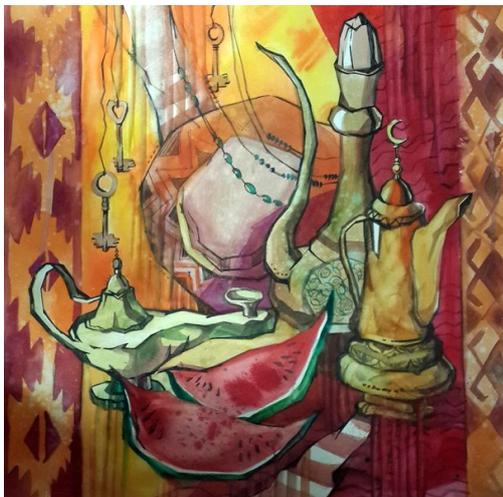


Рисунок 41. Декоративный натюрморт



Рисунок 42. Портрет с элементами натюрморта

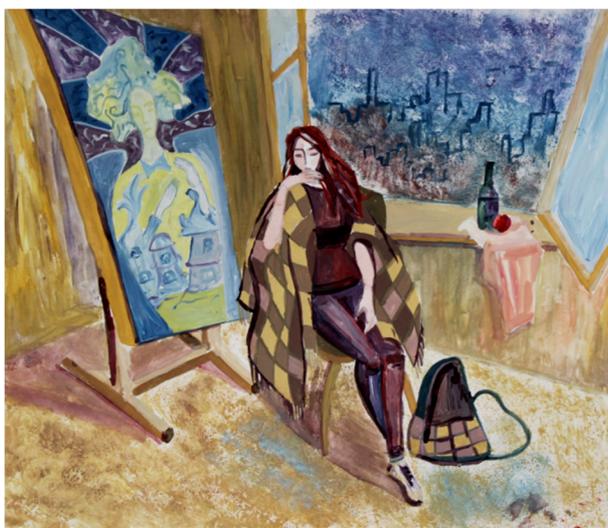


Рисунок 43. Портрет друга (фигура в интерьере)



Рисунок 44. Многоплановый пейзаж с фигурами

Учебное издание

ШЕВЧУК Вероника Геннадиевна

**ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТОВОЙ КОМПОЗИЦИИ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ и ДЕКОРАТИВНОЙ
ЖИВОПИСИ**

Учебное пособие

в авторской редакции

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 6,05. Тираж 500 экз.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТИПОГРАФИЯ «АРИАЛ»
295015, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Севастопольская, 31-а/2,
тел.: +7 978 71 72 901, e-mail: it.arial@yandex.ru, www.arial.3652.ru

Отпечатано с оригинал-макета в типографии «ИТ «АРИАЛ»
295015, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Севастопольская, 31-а/2,
тел.: +7 978 71 72 901, e-mail: it.arial@yandex.ru, www.arial.3652.ru