Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Тульский государственный университет
кафедра «Дизайн»

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКИМ РАБОТАМ

по дисциплине

"Живопись" Голова. Фигура.

направление 050600 (540700) «Художественное образование»
специальность 050602 (030800) «Изобразительное искусство»
(форма обучения - очная)

Разработал доц. Козьяков Б.А., асс. Королева С.В.

Тула 2005

Методические указания по живописи включают вопросы о развитии у студентов способности видеть и изображать натуру во всем многообразии ее цветовых отношений, совершенствование умений и навыков, полученных ранее, активное изучение натуры, выявление цветового и пластического характера, реалистического изображения.

Основной формой обучения является этюд, выполненный студентом под руководством преподавателя. Во время прохождения курса преподаватель уделяет большое внимание разным живописным техникам и свойствам различных материалов (клеевые краски, гуашь, акварель, бумага и т. д.), а также основам цветоведения.

Воспитание профессионализма должно исключать пассивный фотографизм. Изобразительные средства - точка, линия, пятно. Конечным этапом работы студента над живописным этюдом должно быть создание гармоничного по своему цветовому и тональному стилю этюда, в котором отдельные цвета и тона должны быть приведены в колористическое единство. Основной принцип последовательности ведения работы – от общего к частному и к обобщению.

Понятие “живопись”. Задачи реалистической живописи. Природа цвета. Цветовой спектр. Ахроматические и хроматические цвета. Основные и дополнительные цвета. Теплые и холодные цвета и их применение в живописи. Цветовая гамма. Колорит – важнейшее качество живописи и средство образного выражения в живописи. Плановость и пространство в живописи. Акварель. Гуашь. Темпера. Масло. Пастель. Живопись простых и сложных предметов быта. Живописные задания по изображению фигуры человека (одетая и обнаженная модели), животных, птиц, человека, транспорта. Портрет (акварель, масло). Пленэрная живопись. Живописные композиции.

Рассмотрим некоторые вопросы теории и практики по живописи, знание их поможет лучше решать проблемы письма учебных постановок. Знание основных элементов живописи, взаимодействие цветов, смешение цветов, контраст цветов, техники живописи поможет успешно выполнить поставленные задачи по курсу живописи.

Понятие “живопись”.

Живопись – вид изобразительного искусства, в котором цвет играет главную роль. К живописи относятся произведения искусства, выполненные красками, нанесенными на какую-нибудь твердую поверхность. По своему практическому назначению живопись разделяется на монументальную, станковую, иконопись, миниатюру, театрально- декорационную, декоративную роспись и др. Каждая из разновидностей живописи отличается своей спецификой. Это касается как технического исполнения, так и художественно- образных задач.

Задачи реалистической живописи.

При изображении предметов окружающей обстановки, пейзажа, изображение человеческих фигур, живопись неизменно имеет дело с выражением формы, цвета, света, материала и пространства. Форма произведения живописи, как в своем целом, так и во всех слагаемых

составляет первейшую заботу живописца. Цветовая гармония целого и цветовая характеристика отдельных частей и предметов картины: свет и пространство как гармонирующие, объединяющие и связующие живописные начала.

Природа цвета.

Во многих старинных руководствах живопись называют рисованием красками. „ Такое определение, хотя и не является полным, все же указывает на самое главное, что отличает живопись как вид искусства от других видов, на то, что материалом художника - живописца служат краски, с помощью которых он передает цветовое богатство окружающей природы и предметного мира. Цвет является главным средством художественной выразительности в живописи. Цвет - один из пяти основных элементов живописи. К числу его слагаемых следует отнести уточняющие и дополняющие отдельные его качества: понятия о колорите, тоне, тембре, нюансе или оттенке и так называемых валерах.

Что такое цвет? Он представляет собой сложное природное явление. Источником всего цветового богатства мира является белый солнечный свет. Известно, что, пропуская луч солнечного света через трехгранную призму, на экране можно увидеть ряд цветовых полос, подобных радуге, получивших название спектра.

Цветовой спектр.

Подробнее остановимся на проблемах цвета.

Исаак Ньютон, впервые проделавший опыт с разложением белого солнечного света, выделил в спектре 7 цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Их количество - семь - взято произвольно. Спектр можно разделить и на большее количество цветов, а можно в нем выделить три. Ньютон, увлеченный идеей связи цвета и звука, разделил спектр на 7 цветов, соответственно 7 нотам музыкальной гаммы. Практически для художника основными являются три цвета: красный, синий, желтый, смешивая их можно получить все остальные.

Благодаря свету мы видим цветовые и окружающие нас предметы и не только потому, что свет освещает их, но и потому, что различные поверхности обладают свойством одни лучи отражать, другие - поглощать, что и определяет цвет поверхности. Если же на поверхность не падает свет, то нет и никакого цвета.

Ахроматические и хроматические цвета.

В природе нет идеально белых и идеально черных тонов. Есть черные и белые тона, которые относительно окружающих их черных и белых тонов соответственно оказываются белее и чернее. Пятно белой гуаши на сером листе бумаги вполне определяет пару дополнительных тонов (этого пятна и тона бумаги). Если на этой бумаге учесть более черные пятна карандашных штрихов, то серый тон бумаги перестает быть дополнительным. Все пятна более белые по отношению к исходному черному и более темные по отношению к белому в таком случае должны быть определены как серые. На этой основе строится **прямоугольная ахроматическая шкала,** которая упорядочивается постепенным переходом светлотных тонов от белого к черному и от черного к белому.

Наиболее контрастные тона этой шкалы являют собой пример светлотных дополнительных тонов. Они обладают максимальным различием светлотных характеристик.

К другой группе относятся **хроматические цвета** - все цвета, кроме черного, белого и серых, то есть красный, желтый, синий, зеленый и т.п.

Основные и дополнительные цвета.

Основные цвета – красный, желтый, синий.

Проводя в цветовом круге диаметр через середину желтого цвета, можно определить, что противоположный конец диаметра пройдет через середину фиолетового цвета. Напротив оранжевого цвета в цветовом круге расположен синий цвет. Таким образом, легко определить пары цветов, которые условно называются **дополнительными.** У красного дополнительным будет зеленый и наоборот. Сочетание дополнительных

цветов дает нам ощущение особенной яркости цвета.

Теплые и холодные цвета и их применение в живописи.

Цвета разделяются на теплые и холодные, т.е. ассоциируются или с огнем, солнцем, с чем - то теплым, или с прохладой синего неба, тенью деревьев, льдом. Разделение цветов на теплые и холодные не абсолютно, т.е. совсем не значит, что красный цвет будет всегда теплый, а синий - холодный. Теплота и холодность цвета зависят от того, по отношению к какому другому цвету их определяют, т.е. понятие теплый, холодный - относительны. Очень важен контраст теплого и холодного. Если свет теплый - то тень холодная, если свет холодный, то тень теплая.

Цветовая гамма.

Подавляющему большинству предметов присущ определенный цвет. Этот цвет называется предметным. Именно такой предметный цвет мы имеем в виду, когда говорим: трава зеленная, апельсин оранжевый и.т.д.

В живописи очень важно увидеть и передать предметный цвет в конкретных условиях освещения, что не сразу дается начинающим художникам. Для них, как правило, небо всегда голубое, снег белый и.т.д.

Всякий предмет имеет определенный цветовой тон, т.е. определенный цвет, светлоту, насыщенность или чистоту. Цветовой тон - это такое качество поверхности, которое указывает на ее цветность, когда мы, например, говорим: яблоко темно - зеленое, бумага сиреневая. Светлота - характеристика окрашенной поверхности, которую мы выражаем словами: светлая, темная, светлее, темнее. Каждая краска имеет свою светлоту. Например: ультрамарин темнее кадмия красного, а кадмий темнее стронциановой желтой. Кроме того, каждую краску можно сделать более светлой, примешивая белила, и более темной, добавляя какой - либо черной или темной краски.

Насыщенность — почти то же, что и чистота цвета. Если для того, чтобы изменить светлоту и насыщенность нужно добавить белил или черной краски, то для изменения цветового тона нужно добавить другой краски. В

пейзаже от того, насколько замечена и передана цветовая насыщенность, например неба и воды, света и теней, в основном зависит и правильность валерных отношений. Работы, в которых недостает насыщенности цвета, часто кажутся монотонными и вялыми.

Эти три свойства цвета - цветовой тон, светлота, насыщенность - практически неразделимы. Они меняются в зависимости от освещения предмета. Например, вся холодная часть спектра, синий, зеленый, при вечернем освещении становятся темнее, а красные, желтые, наоборот - светлее.

Так же освещение оказывает влияние и на краски картины: при электрическом освещении менее заметны оттенки холодных цветов. Поэтому писать при электрическом свете нежелательно. Важное значение в живописи имеет цветовой рефлекс. Рефлексы играют очень важную роль в живописи, являясь основой цветовых и светлотных отношений. Хороший пример в этом плане: снег на картинах Сурикова «Боярыня Морозова», или «Взятие снежного городка». Вы не найдете там чистых белил, а увидите мазки синеватые, желтоватые, фиолетовые, создающие общее впечатление белизны. Художник передал не только белизну, но и его мягкость и пушистость.

Цвет одних предметов отражается на других и принимает отражение на себя, то есть рефлексирует, имеет рефлекс. Рефлексы играют очень важную роль в живописи, являясь основой цветовых и светлотных отношений.

Не менее важную роль, чем рефлекс в системе цветовых отношений играют контрасты, среди которых различают светлотные и цветовые. Если возьмем два светло - серых кружочка или квадрата и положим один из них на черный, другой - на белый или светлый фон. Можно заметить, что кружок на темном фоне будет выглядеть светлее, а на светлом - на оборот - темнее. Если же такой же опыт проделать с цветными поверхностями, можно наблюдать, как будет изменяться цвет в зависимости от того, на каком фоне

он воспринимается.

В теории и практике изобразительного искусства различают два способа смешения цветов (красок). Первый способ - материальный или механический, когда краски смешиваются непосредственно между собой на палитре или накладываются одна на другую тонкими прозрачными слоями. Второй способ смешения - оптический или слагательный, при котором два цвета, расположены рядом, сливаются на сетчатке нашего глаза в один суммарный цвет. Этот вид смешения носит еще название аддитивного. Различными способами смешения пользуются для того, чтобы достичь наибольших живописных эффектов и вызвать у зрителя впечатление многокрасочности при минимальном использовании красок.

Способ материального смешения красок (масляных, акварельных и др.) дает возможность получить многокрасочный эффект всего лишь из трех основных красок: пурпурно - красной (кармин), голубой (синей - берлинская лазурь) и лимонно - желтая (крон). Но, конечно для написания полноценной живописной картины этого недостаточно. Если последовательно лессировать эти краски, то получим различные дополнительные цвета темные, вплоть до черных. На лессировках основана, главным образом техника акварели. Основанием для акварели служит рисовальная бумага, которая должна впитывать краски, при лессировочной живописи краска ложится тонким слоем на поверхности, в отличие от корпусной кладки в масляной живописи. Сквозь прозрачный слой жидко разведенной краски просвечивает грунт (бумага). Если бумага белая, то и краски будут выглядеть более чистыми, светлыми. Если скажем, бумага затонирована теплым, желтоватым тоном, то и весь колорит этюда, работы будет соответственно теплым. Способ аддитивного смешения или оптический основан на следующем. Белый солнечный свет состоит из лучей волн различной длины, которые соответственно вызывают различные цветовые ощущения. Попадая одновременно в наш глаз, лучи всех цветов смешиваются, и в результате возникает ощущение белого цвета. Всякое тело

также отражает лучи разных цветов (одних меньше, других - больше), поэтому видимый нами цвет тел есть результат смешения, вернее - сложения отраженных телом лучей. Каковы же законы этого смешения? Первый: к любому цвету может быть найден другой, который при смешении с ним дает ахроматический - серый. Два цвета, дающие в определенных пропорциях при смешении серый или белый, называются дополнительными. Второй закон: при смешивании двух дополнительных цветов не возникает нового цвета, а только серый или один из смешиваемых (тот, которого взято больше). Какие же результаты мы получим, если начнем смешивать не дополнительные цвета, то их оптическая смесь вызывает ощущение нового цвета. Это результат так называемого пространственного смешивания основан на получении чисто зрительного ощущения, возникающего от оптической смеси двух расположенных рядом цветов. В данном случае мы не увидим плоскость, состоящую из двух разных цветов, а только один сплошной суммарный цвет. Чередующиеся тонкие полосы, мазки, точки и т.п. различных цветов сливаются в один цвет, а подобная поверхность перестает казаться пестрой и воспринимается одноцветной. Именно такое смешение цветов (сложение), получаемое на расстоянии, носит название пространственного и является одним из распространенных видов оптического смешения. На таком способе смешения основывалась техника живописи так называемых пуантилистов, а также отчасти импрессионистов. Проделав опыт, убедимся: при нахождении рядом красного и зеленого возникает теплый, золотистый цвет, при расположении рядом красного и желтого - возникает оранжевый.

Красный и желтый цвета расположены в цветовом круге на более близком расстоянии друг от друга, нежели красный и зеленый, которые расположены дальше друг от друга. Точно также, если рассматривать другую пару смешиваемых цветов - зеленого и синего, увидим холодный голубовато - зеленый (аквамариновый) цвет. Можно сделать вывод, что при оптическом смешении не взаимодополняющих цветов, всегда возникают

новые цвета, причем именно те, которые лежат в круге между смешиваемыми цветами. Надо знать, что чем чище выглядят их смеси, и, наоборот, чем дальше друг от друга расположены цвета в цветовом круге, и чем ближе они к дополнительным, тем делаются они бесцветнее (приобретают серую окраску), становятся менее насыщенными.

Ошибка начинающих художников состоит в том, что они считают, что главная задача при работе красками - как можно точнее передать цвет натуры, наивно думая, что именно в этом, и заключена цель живописи. Это неверно потому, что цвета многих предметов в натуре невозможно передать красками, как говорится, «точь в точь ». Например, солнце, пламя огня, освещенный солнцем снег, обладают значительно большей яркостью, чем имеющиеся в распоряжении художника краски. Поэтому важно научится видеть отношение цветов в натуре по цветовому тону и насыщенности и особенно по светлоте.

Если в натюрморте, который вы пишите есть белая чашка или иной какой - либо очень светлый яркий предмет, то чтобы добиться впечатления этой яркости надо сделать все остальное более темным и даже темнее, чем это вам может казаться.

Нередко сосредотачивается ошибочно излишнее внимание на том, чтобы правильно определить отношения по светлоте и упускают из вида отношения по цветовому тону. Желая сделать какой - либо предмет темнее, они добавляют черной краски, светлее - белой. В результате получается живопись «жесткая», с разбеленными, освещенными частями и черными тенями. Поэтому нужно помнить не только о светлоте красок, но и о насыщенности, чтобы и освещенные и затененные поверхности сохраняли свой предметный цвет.

Но нельзя впадать и в другую крайность и изображать все предметы чистыми красками, тогда живопись будет пестрой и резкой. В окружающем нас мире не так уж много ярких красок, а больше «мягких», «спокойных», что совсем не свидетельствует о бедности природы красками. Речь идет о

другом, о богатстве оттенками. В природе мы почти никогда не встречаем чистых спектральных красок, даже осенью. Богатство оттенков цвета можно видеть в самый пасмурный день, если конечно вы воспитаете в себе умение смотреть на натуру глазами художника.

Живопись бывает различной, в том числе исполненной и яркими красками. Ее принято называть декоративной. Художник, работающий в декоративной манере, как правило, отказывается от оттенков и пользуется чистыми условными красками, создавая приятную для глаз цветовую гармонию. Да и в не декоративной живописи яркость красок не противопоказана, если краски не «кричат», не режут глаз. Важно достичь гармонии красок, т.е. такого согласования их, когда отдельные цвета не вырываются из общего строя, а дополняют друг друга, образуя единство.

Роль цвета в живописи не сводится к тому, чтобы говорить: этот предмет красный, а этот - зеленый. Его цель - воздействовать на зрителя эмоционально, вызывать посредствам ассоциаций разнообразные чувства и переживания. Не случайно говорят о цветах глухих, звонких, легких, тяжелых, жестких и мягких.

Для работающего красками живописца способность цвета вызывать различные ощущения значительно важнее, чем простое обозначение окраски предмета. С явлением контраста цветов мы сталкиваемся везде, но чаще всего в живописи. Дело в том, что цвета никогда не существуют изолировано, сами по себе. Они постоянно находятся в окружении или близком соседстве с другими и, влияя друг на друга, изменяются. Этим, собственно и объясняются цветовые контрасты: свет и тень, теплые и холодные цвета и т.д. Наши представления об объеме, пространстве, перспективе складываются благодаря сопоставлению светлых и темных, белых и черных, холодных и теплых красок, то есть от того, что мы называем в живописи отношением между цветам. Без них нет ни формы предмета, ни цветовой гармонии, ни колорита, определяющих общую композицию и культуру цвета.

Изменение цвета в сторону потемнения или посветления, зависящие от окружения более темным или более светлым окружением, носит название светлотного контраста или контраста по светлоте. Леонардо да Винчи отмечал, что «черные одежды заставляют тело на изображении человека казаться белее, чем в действительности, белые одежды заставляют его казаться темнее, желтые одежды заставляют его казаться цветным, а в красных одеждах оно кажется бледным». Различие по светлоте особенно заметным бывает у границы двух непосредственно соприкасающихся плоскостей, если они неодинаковы по светлоте. Такое явление носит название краевого или пограничного контраста. Если посмотреть на две различно окрашенные плоскости (одна - светлее, другая темнее), то мы увидим, что светлая плоскость у самой границы с более темной - значительно посветлела, а темная у границы со светлой, наоборот, еще более потемнела. В результате получается впечатление как бы неравномерно окрашенных плоскостей. Для того, что бы избежать подобного явления, необходимо разграничить эти две плоскости черной или белой узкой полоской. Достаточно провести между ними контурные линии, и явление краевого контраста исчезнет. Краевой контраст хорошо заметен в светлых облаках на чистом голубом небе. Освещенные края облаков всегда кажутся еще светлее, а небо вокруг них более синим. Одновременно белые облака приобретают желтоватую окраску, что связано с взаимодействием дополнительных цветов.

Изменение цвета в зависимости от соседнего или окружающего цвета происходит не только по светлоте. Кусочки серой бумаги или материи, помещенные на различные цветные фоны, например зеленый, синий, желтый, красный или фиолетовый, будут выглядеть также не одинаково: они приобретут различные цветовые оттенки. На красном фоне серые фигуры будут казаться несколько позеленевшими, на зеленом порозовевшие, на синем - пожелтевшие и т.д. Такое изменение называется цветовым или хроматическим контрастом. Мы видим, что серые цвета приобрели оттенки,

противоположные цвету того фона, на котором они находятся. Действительно, противоположным (близким к дополнительному) к красному является зеленый. Изменение цвета в сторону наибольшего удаления друг от друга подвергаются не только ахроматические, но и хроматические цвета. Так, например, желтый узор на цветных фонах также будет изменяться - на красном фоне он позеленеет, т.е. будет выглядеть лимонно - желтым, на зеленом фоне покраснеет, т.е. приобретет оранжевую окраску. На синем фоне, ультрамариновом - желтый узор не изменится в оттенке, он станет только желтее - усилится в насыщенности; на желто - зеленом фоне будет бледнее. Это объясняется тем, что противоположным цветом к синему фону является желтый, следовательно, к желтому как бы примешивается еще желтый. А что получится, если к желтому прибавить желтый? Цвет изменится в оттенке, он станет более насыщенным. Находясь на поле, мы любовались красными маками. На фоне травы они горят удивительно чистыми красками, огненным цветом, а сорванный мак уже не будет выглядеть таким ярко - красным. Объясняется это явление, как вы уже догадались - действие контраста. Таким образом, мы приходим к выводу, что два дополнительных цвета (или близко к дополнительным) расположенных рядом или на фоне другого влекут за собой взаимное усиление насыщенности. Здесь происходит взаимодействие. Напротив, при сопоставлении двух близких цветовых оттенков (например, синий и голубой, фиолетовый и пурпурный, желтый и желто - зеленый и т.д.) насыщенность этих цветов ослабевает. Явление контраста играет существенную роль. При помощи контраста контуры предметов можно сделать жесткими или мягкими. При неудачном подборе сочетаний цветов явление контраста очень вредит общему впечатлению. Наоборот, зная явления контраста, можно получить красивые и гармоничные отношения. Замечено, что наибольшее контрастное действие производят холодные цвета, меньше теплые. Так, например, серый предмет на зеленом фоне более заметно изменяется (сильнее порозовеет), чем такой же серый на красном фоне (где он

приобретает зеленоватый оттенок).

Контрастное влияние фона возрастает по мере увеличения насыщенности цвета. Особенно заметен цветовой контраст тогда, когда оба цвета имеют приблизительно одну и туже светлоту (т.е. когда отсутствует контраст по светлоте). Это позволяет сформулировать некоторые правила и законы:

1.Если цвет окружен другим, более светлым, он будет казаться более темным;

2. Если цвет окружен другим, более темным, он кажется светлее (это правило относится как к ахроматическим, так и к хроматическим цветам);

3. Цвет, находящийся на фоне своего дополнительного цвета (или близкого к нему) приобретает большую насыщенность;

4. На фоне своего цветового тона, но большей насыщенности цвет теряет свою насыщенность;

5. Изменение светлоты какого - либо цвета под действием окружающего или соседнего с ним цвета тем заметнее, чем больше разница между ними по светлоте;

6. Изменение цвета под действием окружающего цвета будет тем сильнее, чем меньше площадь этого цвета по сравнению с площадью окружения.

Колорит – важнейшее качество живописи и средство образного выражения в живописи.

Колорит понимается как богатство и характер оттенков, введенных в живописное произведение, и в его отдельные части, как превалирующий подбор тонов в картине. Колорит составляет обогащающее живопись качество, насыщающее ее переливами и красочными оттенками. Каждая работа может быть колористически богатой или колористически бедной.

Тон есть изображение в свете и пространстве цвета и материала предмета. Под тоном разумеют и ту общую тональность, в которой выдержана картина.

Тембр есть понятие, определяющее своеобразную уникальность цветовой настройки целого или части живописи. Этот термин определяет особую утонченную сторону живописного качества, касающуюся техники красочной гармонии или колорита.

Нюанс есть уточняющий оттенок изображаемого цвета.

Валеры являются формальными показателями тонкостей живописных ощущений.

Плановость и пространство в живописи.

Плановость и пространство в живописи играет такую же связующую роль, как и свет. Под передачей пространства надо понимать не только масштабные и перспективные изменения, но и состояние воздушной среды.

Обыкновенно к краскам, растертым с водой, для того чтобы они держались на основе, прибавляют какие – либо связующие вещества, как, например, камеди, яичный желток и т.п., которые, казалось бы, и определяют многочисленные жанры этого рода живописи.

В сущности же, различие этих видов живописи обуславливается большей или меньшей степенью прозрачности красок, которая зависит скорее от количества связующего вещества, чем от его свойств. Классифицируя по степени прозрачности, начнем с пастели, которая почти не содержит связующего вещества и абсолютно лишена прозрачности, далее идет клеевая живопись, заключающая связующее в небольшом количестве, однако же, достаточном для придания живописи несколько большей прочности и прозрачности, — ее можно назвать полупастелью; затем следует гуашь и живопись на яйце, у которых количество связующего еще более увеличивается; в них прочность и прозрачность доведены до значительной степени. Наконец, в акварели мы имеем максимум связующего вещества, что дает ей прочность и прозрачность, достижимую разве только с лаками.

Все связующие вещества в упомянутых видах живописи имеют один

и тот же растворитель — воду, что позволяет сочетать эти виды живописи на одном и том же холсте, бумаге и пр., выгодно используя характерные особенности каждого из них. Но прочность у различных частей картины будет неодинакова. К сожалению, невозможно и оконченной вещи сообщить однородную стойкость; мы в этом убедимся, говоря о пастели и вечном вопросе ее фиксирования.

Акварель.

В настоящее время акварелью называют живопись, в которой преобладают прозрачные и полупрозрачные краски, гуашью – живопись кроющими красками, а в смешанной технике акварели и гуаши применяются как те, так и другие краски.

Все живописные способы, в которых вода играет роль растворителя, а гуммиарабик — связующего вещества, по времени очень стары; акварель же в чистом виде, т. е. цветной лавис (размывка), в которой для светов сохраняется белая бумага, вряд ли существовала ранее начала XIX века, так как до этого времени художники в своих эскизах лависом ограничивались несколькими нейтральными тонами, почти не выходя за пределы одно-цветного рисунка.

Акварельная живопись на сухой бумаге представляет собой просто рисунок прозрачным цветом с определением форм предметов сюжета и с использованием белизны бумаги. Однако это не означает отсутствия градации тонов или смягчение круглых форм или создание строго опреде-ленного фона, который сделает работу абсолютно лишенной воздуха. Принимая во внимание, что акварель на сухой поверхности быстро поглощается, мы должны идти от светлого к темному, сначала заполняя бледные места — часто более обширные — постепенно переходя к темным участкам. Описание технологии рисования на сухой бумаге означает лишь указание отличий от рисунка акварелью на влажной поверхности, который имеет ряд существенных особенностей. «Сухую» акварель можно отнести к традиционным формам.

В технике «влажным по влажному» применяется влажная бумага, так что контуры размываются и становятся неопределенными. При этом все контуры будут размытыми, даже задний фон. Чем влажнее бумага, тем неопределеннее контуры и тем больше размывается краска. Всегда необходимо следить за степенью увлажненности бумаги, контролируя процесс кисточкой или промокательной бумагой. Однако, когда мы говорим об увлажненной бумаге, мы не имеем в виду бумагу с лужами воды на ней.

Гуашь.

Живопись гуашью ничем не отличается от клеевой живописи, только краски стерты на воде с гуммиарабиком, а не с простым клеем.

Темпера.

Темпера – клеевая живопись. Для клеевой живописи краски растираются на воде, и к ним во время работы добавляется малярный клей, поддерживаемый в жидком состоянии подогреванием.

В старину растирали пигменты с водой и потом добавляли к ним яичный желток, разведенный в холодной воде (эмульсия), - это так называемая темпера на яйце.

Масло.

Все масляные краски делятся на три группы: кроющие (корпусные), полулессировочные (полупрозрачные) и лессировочные (прозрачные). Сушка масляных работ на солнечном свете приводит к тому, что вместе с образованием масляной пленки происходит ее распад. Нельзя сушить масло и в темноте, это приводит к пожелтению и потемнению масляной пленки. Лучший вариант для ее просыхания - рассеянный свет. Если в темноте масло сохнет 60 дней, то при рассеянном свете 5-6 суток, а летом при интенсивном непрямом освящении и повышенной температуре — 3 суток. Кроме красок при работе необходимы различные вспомогательные материалы: масла, лаки, разбавители, которые играют значительную роль в технологии живописи.

Лаки представляют собой растворы смол и масел в летучих

растворителях, которые, будучи нанесенными, на какую - либо поверхность, образовывают пленку. Лаки бывают добавляющие в краску и покрывные. Для добавления в краску применяют даммарный лак - это 30 процентный бальзамо - смоляной и пинен, лак копаловый - сплав смолы - копала с отбеленным льняным маслом, разбавленным пиненом. Лаки покрывные: акрил - фисташковый покрывной.

Разбавители для красок: разбавитель № 1 - представляет собой смесь живичного скипидара с разбавителем № 2. Разбавитель № 2 - очищенный от механических примесей и влаги уайт - спирит с запахом керосина. Разбавитель № 4 - это пиненовая фракция живичного скипидара.

Для грунтовки холста применяют следующие клеи: столярный, мездровый, казеиновый и рыбий, а так же желатин (пищевой). Важно правильно приготовить клей. Столярный плиточный клей надо разбить на мелкие кусочки, ссыпать в стеклянную банку и залить водой на несколько часов. Клей казеиновый, рыбий, желатиновый, так же заливается водой на несколько часов. Затем клей надо «варить» на водяной бане (не доводя до кипения) до полного растворения кусочков клея. Когда клей готов, охлажденный студенистый раствор наносят флейцем на холст. Лишний клей снимают мастихином. После просушивания, можно операцию повторить. После этого наносят грунтовочный слой - с белилами. Иногда, в зависимости от поставленной задачи, делают цветные грунты, которые получают, добавляя в жидкий грунт немного сухой краски - коричневой, охры или любой другой. Цвет грунта заметно влияет на цветовой строй этюда или картины, служит как бы камертоном, что значительно облегчает задачу живописца.

Так как студенты выполняют задания маслом по живописи, то разберем некоторые вопросы по видам грунтов, для работы масляными красками, так же остановимся на выборе кистей их содержании и хранении.

Основное назначение грунта состоит в том, чтобы наиболее крепко спаять красочный живописный слой с основой, в частности, с холстом, и

тем самым придать наибольшую прочность живописной работе, сделать ее долговечной. Грунты по своему составу можно разделить на 4 группы: 1) клеевые; 2) эмульсионные; 3) полумасляные; 4) масляные.

1. Клеевой грунт - характеризуется тем, что в грунтовые слои его вовсе не входит масло. Первый грунтовый слой называемый проклейкой, состоит из водного раствора клея слабой концентрации. В следующих слоях в клеевой раствор добавляется белый пигмент, например, цинковые белила, мел. Можно применять слабый раствор желатина.
2. Эмульсионный грунт - в качестве первого слоя имеет проклейку, которая обязательна - клеем, следующие слои состоят из эмульсий – смеси водного раствора клея и масла, в которую добавляются сухие белила. Эмульсионный грунт имеет матовую поверхность.
3. Полу масляный грунт - отличается от эмульсионного грунта тем, что после эмульсионного слоя или вместо последнего эмульсионного слоя наносится тонкий слой масляных белил. Таким образом Полу масляный грунт состоит из одного или двух клеевых слоев - проклейки, затем из эмульсионных слоев со всевозрастающим содержанием масла и, наконец, из последнего тонкого масляного слоя.
4. Масляный грунт - состоит из однослойной или двухслойной проклейки одного - двух слоев, нанесенных тертыми на масле белилами. Масляный грунт имеет глянцевую поверхность.

По виду волоса кисти разделяются на щетинные, песчаниновые, барсуковые, медвежьи, колонковые, беличьи, ушные (коровьи), синтетические. Кисти бывают круглые и плоские. Практическое применение тех или иных кистей в различных видах живописи зависит от индивидуальных требований того или иного работающего, при решении тех или иных живописных задач. Для испытания, например, кисти смачивают водой и сгибают конец волосяного пучка. В качественной кисти пучок должен принять снова правильную форму и не топорщиться. После работы кисти следует промывать теплым мыльным раствором или разбавителем №2

(уайт - спирит). Для сушки кистей или при длительном их хранении волосяной пучок заворачивают в бумагу, что одновременно с сушкой помогает сохранять форму пучка. Хранить кисти нужно в сухом месте, их покрывают крахмальным клейстером.

Кратко остановимся на материалах масляной живописи. Исходным материалом для производства масляных красок служат красочные пигменты. Существует три группы пигментов. Первая - естественные пигменты - это земли, окрашенные, в основном соединениями железа, а так же марганца. Это натуральная сиена, жженая, охры -светлая, золотистая, красная и т.д.

Вторая группа - искусственные минеральные пигменты: белила цинковые, стронциановая желтая, кадмий лимонный, желтый, оранжевый, красный, окись хрома, изумрудная, кобальт зеленый темный, светлый, «холодный», кобальты синие, фиолетовые, ультрамарин, черные пигменты - виноградная черная, кость жженая. Эти красящие вещества получают в результате химического взаимодействия двух, трех, чаще значительно большего количества составных частей.

Третья группа - искусственные органические пигменты обладают в отличие от земляных значительно более постоянным химическим составом, яркими оттенками и высокими свойствами. К ним относят краплак красный, краплак фиолетовый, обладающие очень высокой интенсивностью, но ограничено стойкие к свету и атмосфере. Эта группа небольшая, однако они представляют для живописи большую ценность, благодаря яркости и оригинальности оттенков, а так же высоким лессирующим свойствам из пигментов этих трех групп и делают масляные краски для живописи - тонко тертые пастообразные смеси со специально приготовленными связующими из растительных масел, льняного, орехового (из грецких орехов). Так же в состав связующих добавляют смолы (даммара или мастики), обладающие, лучшей способностью чем масло, сцеплением с грунтом и верхним слоем красок, а так же ускоряющие процесс просыхания и не желтеющие в пленке. Для придания краскам пастозности в них вводят пчелиный воск.

Изготовленная таким образом краска очень стабильна: в плотно закрытых тубах она при нормальной температуре не затвердевает в течение трех лет.

Пастель.

Пастель — это краски, тертые с чистой водой; глина, примешиваемая в массу (главным образом, белая трубочная), достаточно связывает их в виде сухих карандашей; лишь некоторые краски, не содержащие глины, растирают на воде с незначительной примесью камеди (гумми). Таким образом, ясно, что живопись пастелью представляет порошок краски, держащийся на основе — бумаге, картоне, холсте и т. п. — чисто механически, что возможно только на шероховатой или грубой поверхности. Это, естественно, заставляет для работы пастелью выбирать материал, имеющий такую поверхность, или же сообщать ему искусственно шероховатость путем покрывания слоем пемзового порошка или песка с добавкой некоторого количества клея. Выбирая материал под пастель, необходимо иметь в виду, что краски в порошке легко осыпаются с поверхности, на которую положены, и что такие краски без всякого связующего вещества в большей степени, чем все другие, проницаемы для влаги и газов. Необходимо выбирать материалы, мало вибрирующие и достаточной толщины, например, картон, который нетрудно защитить от влаги, с той и другой стороны покрывая его акварельным фиксативом или лаком для живописи.

Живопись простых и сложных предметов быта.

Натюрморт в переводе с французского означает “мертвая натура”, а в английском языке – “тихая неподвижная жизнь”.

Прежде чем приступить к живописи натюрморта, следует его “поставить”, сочинить. Во-первых, должен присутствовать идейный замысел. Что вы хотите выразить своим натюрмортом, о чем рассказать? Радость изобилия, живописная привлекательность окружающих вещей. Или натюрморт из предметов, связанных со спортом, атрибутами одного из видов

искусства (музыка, театр). Или составленный из старинных вещей – медная посуда, подсвечники, изделия из фарфора и керамики, все нужное для чаепития. Но главное – они должны быть объединены общей идеей. Во-вторых, очень существенна группировка предметов. Они не могут быть скучно разновелики, одинаковы по размеру. Основным объектом постановки чаще всего бывает самый крупный предмет, вокруг него компонуются другие с учетом гармоничного сочетания их в пространстве. В-третьих, желательно постановку выдержать в едином колористическом строе. Важное значение, как бы заключительную точку, в составлении натюрморта имеет использование закона дополнительных цветов. Например, в постановке с преимущественным сочетанием голубых тонов, неплохо использовать вкрапления желтого, охристого, золотисто-теплого. Зеленоватые цвета уравновешиваются присутствием красного и его оттенков.

Работая над натюрмортом, следует постоянно сравнивать предметы по размеру, удаленности и приближенности друг к другу, отношению к линии горизонта, ближнему и дальнему краю плоскости, на которой базируется постановка. Необходимо избежать концентрации внимания на отдельной части, увидеть единство и целостность цветовых и тональных отношений на своем холсте и в натурной постановке.

Живописные задания по изображению фигуры человека (одетая и обнаженная модели), животных, птиц, человека, транспорта.

Живописное изображение обнаженной фигуры.

Фигура человека представляет собой гармоническое сочетание различных форм. Изучение пропорций дает возможность рисующему точно находить размеры отдельных частей. Реалистическое изображение фигуры требует серьезных научных знаний. Приступая к моделировке формы цветом и тоном, студенты должны точно передавать анатомическое строение. В изображении обнаженной модели студенты обязаны передать колорит, материальность, объем, форму, среду, освещение.

Живописное изображение одетой модели.

Живопись- это не перечисленная копия того, что мы видим. Необходимо извлечь из данной постановки ее красочную, колористическую сущность, а значит, в пределах данного холста обнаружить порядок, особую нерасторжимую связь. Передать средствами красок колорита, материальности, объема, формы, среды, освещения, учитывая закономерности строения форм человеческого тела. Сложность в работе над одетой фигурой заключается в том, что человеческое тело скрыто под драпировкой, поэтому важно знать анатомию.

Животные, птицы.

Для того чтобы научиться рисовать животных в движении, надо иметь некоторое представление об их происхождении и развитии, анатомическом устройстве, жизни в природе. Кинематика (от греческого слова “kinema” - движение) обусловлена от простого к сложному, приспособлением к среде обитания. Очень полезны наблюдения за прыжками животного и зарисовки с натуры. Выполнение набросков, рисунков живописных этюдов с натуры нужно для непосредственного изучения природы.

Портрет (акварель, масло)

Портрет акварелью.

Существуют различные манеры написания портрета акварелью. Чаще всего – это работа без примеси белил, за счет чего достигается максимальная чистота тона, интенсивность красок. Написание портрета, как правило, быстрое, включает определенные этапы. Первый этап – рисунок карандашом, второй – прокладка акварелью. Определив основные цветовые отношения, переходите к третьему этапу – моделировке формы, добиваясь разнообразия в переходах от прозрачной к плотной акварели.

Портрет маслом.

Необходимо понять общий тон постановки, то есть уровень светлоты, количество освещения. Не следует писать работу в первой попавшейся светлоте. Тон холста задается самой постановкой. Если фигура расположена близко к источнику света, освещена ярко – тональность одна; далеко от света

- тональность другая. Научиться реалистической, световоздушной, пространственной живописи, игнорируя понятие общего тона, нельзя. Необходимо учитывать такое понятие, как среда. Изображение должно писаться в глубине, быть как бы погруженным в среду, окутанным воздухом.

Студенты обязаны владеть и таким весьма нелегко постигаемым понятием в живописи, как единство больших зон света и тени, только в этом случае холст становится единым по силуэту, целостным.

Пленэрная живопись.

Пленэр в отличие от работы в замкнутом пространстве мастерской имеет свои сложности. Быстро меняется освещение. Поэтому на пленэре необходимо тренировать себя на умение сохранять в памяти поразивший вас образ, момент и его придерживать во все время работы; работать быстро. Еще лучше приходить на пейзаж, например, повторно в одни и те же часы и при одном и том же состоянии погоды. Но природа при всей своей щедрости редко повторяет в точности одни и те же состояния, еще реже она предоставляет возможность работать более или менее продолжительное время в одном и том же состоянии. Вот почему важно научиться держать в памяти первоначальное впечатление от того или иного момента, поразившего вас.

Практика живописи на открытом воздухе дает возможность потом, в помещении, писать раскованно, более сочно, живо, как говорят, “обогащенной” палитрой. После навыков летней живописи совсем иначе пойдет работа и в нелегких условиях зимы. Здесь умение экономить время, писать заранее хорошо подготовленными материалами, легко и быстро брать основные отношения позволит делать, даже зимой, этюды человека на воздухе.

Живописные композиции.

Живопись создает ощущение восприятия предмета, его цвет, материальность, тональные различия, воздушную среду. Вместе с тем живопись способна вызвать определенные чувства у зрителя: успокоенность

или тревогу, радость или угнетенность. В этом она чем-то сродни музыке.

Композиция же — не только мысль, идея произведения, ради выражения которой художник берется за кисть или карандаш, это и определенно созвучная душе художника и требованиям времени пластическая форма выражения. Поэтому, работая в цвете и тоне над композицией, развивая ее разными способами, автор стремится сделать так, чтобы зритель как можно полнее воспринял содержательную идею картины. Тут для художника поле деятельности безгранично. Чем образнее и глубже он мыслит, чем богаче и убедительнее его художественное мастерство, тем сложнее и значимее произведение.

III курс

Основная тема: «ГОЛОВА С ПЛЕЧЕВЫМ ПОЯСОМ»

5 семестр

1).Этюд головы в гризайли.

Задачи: изучить форму и характер головы, лепка тоном.

Цель этого задания сводится к тому, чтобы научиться передавать форму головы с помощью светотеневых отношений и впоследствии перейти к более сложной задаче — изображению формы головы цветом. Это упражнение является переходным от рисунка к живописи, неся в себе элементы и того и другого.

В работе кистью форму приходится изображать не отдельно, независимо от среды, от фона, а обязательно вместе с тем окружением, в котором находится предмет. Чтобы написать голову одним тоном, обычно берутся две краски: умбра натуральная и белила. Можно взять умбру жженую и белила или марс коричневый и белила. Не следует брать яркие (красные, зеленые и т. п.) краски.

Легче почувствовать форму и передать ее, если голова освещена таким образом, что ее светлые места (например, лоб) светлее фона, а темные (например, уходящая вглубь щека) - темнее фона.

Методическая последовательность работы включает в себя следующие этапы:

1). Композиционное размещении головы на листе.

Композиция начинается с определения точки зрения - места, с

которого художник будет писать свою модель, с выбора размера и формата листа.

Не стоит делать голову больше натуральной величины, так как увеличение всех пропорций головы неизбежно приведет к большим искажениям.

2). Рисунок головы под живопись.

Прежде чем начать писать голову, ее сначала нужно нарисовать на холсте. При этом особое внимание следует уделить построению головы, ее конструкции и наиболее точному определению пропорций деталей. Подробная деталировка и разбор светотеневых характеристик форм головы в рисунке под живопись не обязательны, Важно, чтобы рисунок под живопись был основой, выявляющей общую конструкцию головы и ее отдельных форм.

3).Работа цветом и тоном.

а). Выявление больших тоновых отношений в живописи, ясных по тону пятен. Определяем теневую часть головы по отношению к освещенной. Сначала всмотритесь в натуру, сравните освещенную часть головы с теневой, сопоставьте их с фоном и определите, что самое темное и самое светлое. Мысленно проанализировав эти крупные отношения, составьте на вашей палитре несколько смесей умбры или марса с белилами для освещенных частей головы (например, лба) и фона.

Составлять смеси для бликов или для самых темных точек (например, ноздрей) не следует, нужно приготовить их для среднего тона света и для среднего тона тени. Начинайте крупными кистями с прокладки теневой части головы. С теней начинать целесообразнее потому, что они сразу определят форму головы и дадут некий тональный камертон, а тональное выражение формы является основой цветового решения.

Следующий шаг - решение фона, так как без фона трудно угадать на белом холсте теневую часть: она будет казаться излишне темной. Прокладывайте световую часть головы, все время сравнивая ее с теневой

частью и с фоном. Делайте это смело и свободно, не останавливаясь надолго над отдельными деталями.

Старайтесь с первой же прописки возможно точнее передать освещенность головы, ее положение в пространстве.

б). Конкретизация и уточнение формы. Проработка объемов от целого к деталям.

Передача деталей и уточнение общей формы головы составляют задачу следующего этапа работы. Переходя к деталям лица, следите за тем, чтобы они смотрелись не отдельно от общего строения головы, а органично и слаженно показывали бы ее конструкцию.

Используйте кисти меньшего размера, стараясь опять «лепить» форму кистью. Форму надо понимать как объем, отграниченный от окружающего пространства многочисленными плоскостями. Каждая из этих плоскостей освещается по-разному и по-разному характеризует форму. Чтобы воспроизвести реальную форму кистью, каждый мазок должен показывать определенную плоскость формы, ту или иную ее грань. Для передачи постепенного перехода одной плоскости формы в другую не нужно стушевывать границу этих плоскостей, а найти еще более мелкие членения. Когда перейдете к глазам, не стремитесь прорисовывать мелкой кистью веки, а определите сначала верным тоном глазничные впадины, все время сверяясь с теми местами головы, которые вами уже взяты. Только тогда, когда найдено место и характер глазничных впадин, приступайте к самим глазам. Начиная один глаз, сразу же пишите и второй, все время заботясь об их правильном построении. Губы тоже не прочерчивайте одной линией, а «лепите» их форму. Губы имеют свой объем, а, следовательно, и плоскости, и грани плоскостей. Поэтому их тоже надо «лепить» кистью по форме, находя, где они четко и резко очерчиваются, а где моделируются мягко.

Когда формы отдельных деталей изучены и «пролеплены» в соответствии с общей формой головы, надо внимательно посмотреть, не

утерялось ли целостное восприятие натуры.

Работая над деталью, надо все время следить за общим, неустанно проводя сравнения. Деталь тогда хороша, когда она гармонирует с другими деталями и не мешает общему. в). Обобщение. Устранение деталей, мешающих цельному восприятию натуры, и введение новых, работающих на выразительность. Целостное видение натуры достигается путем известного напряжения и, прежде всего, желанием воспитать в себе это необходимое художнику качество.

2).Этюд головы с плечевым поясом на нейтральном фоне.

Задачи: научиться видеть тень в цвете, вылепить форму цветом и тоном, передать характерные особенности натуры.

Художник должен передать основную цветовую характеристику головы: цвет лба, щек, подбородка, носа. При этом каждую плоскость, увиденную в натуре, надо решить цветом, цветом построить форму, передать ее освещение и найти положение головы в пространстве.

Методическая последовательность работы включает в себя следующие этапы:

1) Композиционное размещение головы на листе.

2) Рисунок головы под живопись.

3) Работа цветом и тоном.

a) Выявление больших цветовых и тоновых отношений в живописи, ясных по цвету и тону пятен.

b) Конкретизация и уточнение формы. Проработка объемов от целого к деталям, c) Обобщение. Устранение деталей, мешающих цельному восприятию натуры, и введение новых, работающих на выразительность.

Более подробно методика ведения работы рассматривалась для предыдущего задания «Гризайль», но выявление тоновых отношений частей натуры осложняется сравнением цветовых отношений.

Выполняя живописный этюд головы, необходимо каждую плоскость - грань объемной формы, найденную в натуре, - решить в цвете. Для этого нужно научиться из имеющихся красок составлять смеси, которыми будет воспроизводиться цвет каждой плоскости формы.

На первых порах лучше всего включать в свою палитру ограниченное число красок: охры, сиены, английскую красную, умбры, зеленую землю, из синих - кобальт или ультрамарин, черную жженую кость, вандик коричневый.

Применяется метод работы отношениями, то есть нужно не только подобрать цвет того или иного места формы, но и учитывать действие и взаимодействие соседних цветов на этот цвет и влияние данного цвета на соседние.

Начинать лучше с прокладки теневых мест натуры, а затем, определив фон и световую часть, вести конкретизацию формы в освещенной части. Затем прокладывают световую часть. Определяют теплохолодность цвета тени по отношению к цвету света.

В фоне пусть будут заметны мазки кисти, холодные и теплые оттенки, даже если фон решен почти одним цветом. При

аккуратной выкраске фона «уплощается» пространство, фон как бы приближается к голове.

Старайтесь не сбивать найденную в рисунке форму.

Глаза, веки имеют свои формы, их надо воспринимать как объемы, состоящие из нескольких планов.

В результате работы необходимо научиться решать в цвете общую конструкцию головы и ее частей, научиться лепить кистью детали головы, писать ее во всем богатстве и цветовой сложности.

3).Этюд головы с плечевым поясом в активной цветовой среде.

Задача: решить натуру в цветотоновом единстве с фоном.

Задача - создать на холсте колористическое единство головы с фоном.

1 этап - подготовительный рисунок головы под живопись

2 этап - изучение деталей головы с максимальной характеристикой их форм и цветовых особенностей. При проработке формы деталей каждым мазком выявляйте определенную часть формы и обязательно отличайте по цвету один мазок от других.

3 этап - обобщение и синтез изученного, приведение этюда к живописному единству.

Цель этого этапа в том, чтобы раздробленную деталями голову привести снова к обобщению, снова укрепить конструкцию головы, привести к синтезу тот анализ форм, который был проделан раньше.

6 семестр

1).Этюд фигуры одетого натурщика с руками на нейтральном фоне.

Вести этюд от очень крупных цветовых пятен к более мелким формам, все время сравнивая цвет, тональность, пропорции и заботясь о целостности. Получившуюся мозаику крупных пятен надо не стушевывать, а находить промежуточные тона, которыми лепить более мелкие формы головы.

Акцент сделать на сравнении цвета и тона света головы соответственно со светами рук. Задачи: закомпоновать лист, вылепить формы цветом и тоном.

2).Этюд фигуры натурщика с руками на светлом фоне.

Задачи: добиться цельности соединения с фоном, обратить внимание на живопись рук.

3).Этюд фигуры натурщика в активной цветовой среде.

Задача: выявить колористическое единство натуры и среды.

IV курс

Основная тема: «ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА».

7семестр

1). Этюды одетой фигуры натурщика в различных ракурсах.

Задачи: выявить пластику натуры, достичь цельности изображения.

В изображении фигуры человека необходимо опираться на правила композиционного построения, закономерности перспективы (линейной), воздушной, наблюдательной, законы светотени и тональных отношений, особенности изображения объемности, материальности предметов и пространства, знание цветоведения. Использовать закон цветовых отношений, гармонии и цветового единства изображения (общее тоновое и

цветовое состояние освещения, тоновый и цветовой масштаб изображения, цветовое единство, теплохолодность).

Основной принцип - нераздельность процесса работы над цветом и формой. Решение колористических задач должно происходить одновременно с изучением формы.

Методическая последовательность работы:

1).Выбор формата. Композиционное расположение фигуры на холсте

2). Рисунок фигуры. Эта стадия имеет чрезвычайно большое значение. М. А. Врубель говорил, что работа хорошо нарисованная уже несет в себе все возможности быть хорошо написанной.

3).Работа цветом и тоном.

а). Выявление больших тоновых отношений в живописи, ясных по тону пятен.

б). Конкретизация и уточнение формы. Проработка объемов от целого к деталям.

в). Обобщение. Устранение деталей, мешающих цельному восприятию натуры, и введение новых, работающих на выразительность.

2).Этюд одетой натуры на орнаментальном фоне акцентирует декоративные задачи. Особенности задания - поиск декоративной выразительности композиции - способствуют успешному решению композиционных задач по специальности, развивает чувство декоративности, необходимое в дальнейшей творческой работе.

3).Этюд натурщика в костюме.

Задача: добиться цельности цветового и пластического решения, декоративной выразительности композиции. Овладеть такими элементами языка декоративности, как обобщенность светотональных пятен, лаконичность решения пространства и объемов, силуэт, силуэт, ритмика линий и пятен и т. д.

Критериями оценки работы студента будут являться гармония цветовых отношений, вылепленность формы, выявленность характера модели, общий колористический строй. Этюд должен восприниматься как цельный художественный образ.

8 семестр

1).Этюды обнаженной фигуры натурщика.

Задача: передать пластику модели и основные цветовые отношения. Живопись обнаженной натуры хотя и имеет свои особенности, но подчиняется тем же общим законам, что и живопись всех других предметов.

Метод подхода к натуре и метод изображения тот же: от общего к частному и обратно к общему, так как фигура будет подчиняться тем же особенностям освещения и влиянию рефлексов окружающей среды, что и натюрморт. Одной из постоянных задач является тренировка умения цельно видеть, благодаря которому возможно правильно передать впечатления от окружающего мира, найти в нем главное, определить меру второстепенного. Постижение законов целостного видения на основе метода непрерывного сравнения отдельных тонов при охвате глазом целого. Для правильного понимания и изображения увиденного необходимо опираться на знание законов оптики и цветоведения, перспективы и пластической анатомии. Некоторые педагоги рекомендуют начинать раскрывать лист с самого темного места, другие - с наиболее

ясного. Необходимо очень тонко почувствовать разницу света, полутона и тени на выступающих и уходящих частях формы. Внимательно проследить зависимость света, полутона и тени от расположения источника света. Детали должны не разрушать форму, а обогащать ее. Необходимо проследить, как рефлексы от окружающей среды влияют на окраску обнаженного тела. Нужно сопоставить друг с другом тона различные частей фигуры: рук, грудной клетки, ног, живота. Их тон будет меняться в зависимости не только от расположения источника света, но и тканей, их образующих. Так, часто живот имеет более желтые оттенки, ног - красноватые. Иногда рекомендуют делать предварительные нашлепки, пробы, с целью найти необходимые сочетания красок, например, смесь для тени тела, для света, для полутона, для фона. Материал: гуашь, акварель, темпера, лист формат по выбору.

2).Этюд обнаженной фигуры натурщика в активной цветовой среде. Задачи: передать влияние активной цветовой среды на характер цветового решения модели, добиться колористического единства. Материал: гуашь,

акварель, темпера, лист формата **А1.**

3).Этюд одетой фигуры натурщика в интерьере.

Задача - применение на практике законов перспективы и теории теней, законов цветоведения, единое колористическое решение композиции.

Материал: гуашь, акварель, темпера, лист формата А1. Овладение методами академической живописи, знаниями цветоведения и колористики.

Vкурс

Основная тема: «ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА»

9 семестр

1). Композиция из двух орнаментальных драпировок различных по фактуре

Задача: выполнить графическое решение композиции ограниченной палитрой. Материал: гуашь, формат по выбору.

Методическая последовательность ведения работы:

1) Найти ритмическое расположение складок в листе, композиционное расположение в листе темного/светлого, световых плоскостей (собственно светов) и тональных пятен.

2) Определить характер движения ткани: либо струящиеся, провисающие драпировки, либо тяжелые, конструктивные, скульптурные. Учитывая этот характер, создать ритмическое расположение складок в листе и в пространстве.

Если в постановке использованы два различных материала, должно изначально возникать напряжение: плавное движение драпировок, либо более рубленое, конструктивное. Таким образом, необходимо создать напряжение между различным типом движения складок.

3) Если драпировки близкие по стилистике, необходимо показать разницу в фактурах поверхности.

4) Если орнаменты драпировок далекие по стилистике,

например, растительный орнамент типа модерн, и любой геометрический орнамент, необходимо создать напряжение между стилистическими орнаментами драпировок.

Нарушение орнамента за счет излома драпировок и их поворота в пространстве, и приведение в графическое единство. Отбор того, что нужно, и выкидывание лишнего.

5) Найти ритмическое расположение "теплых" и "холодных" фрагментов изображения в листе, создать цветовые рифмы друг другу в орнаменте и цвете драпировок.

2).Композиция из растений с проработкой фона. Создание средствами живописи с использованием различных техник живописных композиций различной степени сложности.

Задача: привести к пластическому единству ритм растительных мотивов и графическое решение фона.

Найти ритмический, пространственный орнамент.

Просмотреть конструкцию крепления черенка к веточке, выявить ее и расположить эти конструкции в пространстве относительно друг друга.

Решить структуру фона без лишних деталей, ритмически организованный фон, который не забивает конструктивные элементы растений, а, наоборот, подчеркивает их расположение в пространстве.

Выявить характерные элементы растения, ритм расположения листиков, переплетения веточек, если растений несколько, сходство и различия в конструкции, предметном цвете. Создать собственную графическую систему, что поможет развить собственный пластический и живописный язык, продемонстрировать индивидуальный подход. Показать разницу между пространственным орнаментальным решением объемной растительности в пространстве и орнаментом, который расположен на плоскости фона, их разницу и взаимодействие.

10 семестр

1) Обнаженная фигура натурщика на орнаментальном фоне.

Задача: объединить все элементы постановки в едином графическом решении.

2). Этюды фигуры натурщика в различных ракурсах.

Задача: выявить пластику и цветотоновой строй модели. Материал: гуашь, акварель, формат по выбору.

Список литературы:

1. Вибер Ж. Живопись и ее средства/ Ж.Вибер. - М.: Сварог и К,2000.-232с.
2. Виннер А. В. Масляная живопись и ее материалы/Под ред.М.С.Сарьяна.-2-е изд., доп.- М. : Профиздат, 1960.-96с.:ил.
3. Виффен В. Натюрморт: Пособие по рисованию/ В.ВиффещПер.с англ. И.Гиляровой.-М.:ЭКСМО-Пресс,2001.-64с. :ил.
4. Волков Н. Н. Цвет в живописи.-М.:Искусство,1984.-317с.:ил.
5. Волков Н.Н. Композиция в живописи.-М.:Искусство,1977.-263с.
6. Гомберг-Вержбинская Э.П. Передвижники: Книга о мастерах русской реалистичекой живописи от Перова до Левитана. - М.;Л.:Искусство, 1961.-134с. :ил.
7. Живопись: Книга для учащихся. - М.: "Просвещение"; АО "Учебная литература", 1995.-192с.:ил.
8. Живопись: Учеб.пособие для вузов/Н.П.Бесчастнов, В.Я.Кулаков, И.Н.Стор и др.-М.: ВЛАДОС,2001.-224с.:ил.
9. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись: Учеб. пособие/Ю. М.Кирцер.-4-е из д., стер. - М.: Высш.шк.:Академия,2001.-272с.:ил.
10. Радлов Н. Э. Рисование с натуры/Н.Э.Р Радлов.- 2-е изд.-

М.;Л.:Искусство,1938.- 81с.: ил. 11.Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие/

11. Раушенбах.-СПб.: Азбука- классика,2001.-320с.:ил.
12. Русский натюрморт/ Текст и сост.И.С.Болотиной.- М.:Искусство,2000.-62с.:ил.
13. Соколова Е. И. Фигура человека в живописи: Фигура в декоративном окружении; Фигура - декоративное решение: Учеб. пособие/ Моск.

архитектурный ин-т; Моск. высшее худож.- пром. училище/б. Строгановское/.-М.: Изд-во МАИ, 1988.-68с.:ил.

14. Яшухин А. П. , Ломов СП. Живопись: Учебник для вузов /А.П.Яшухин, С.П.Ломов.-2- е изд., перераб. и доп.- М.: Агар, 1999.-232с.: ил.

15. Основы живописи. Пер. О. Вартанова, С-П.: АОЗТ «Весант», 1994- 157с.

16. Унковский А.А. Живопись. Учебное пособие для студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов. - М.: Просвещение, 1980

17. Школа изобразительного искусства. В десяти выпусках. Части 1,2,3,4. - М.: Изобразительное искусство, 1988.