

Павловский А.Л.



# ЖИВОПИСЬ

Учебное пособие для студентов  
образовательной программы «Дизайн»

Шымкент-2021 г

Центрально-Азиатский инновационный университет

Павловский А.Л.

# **ЖИВОПИСЬ**

Учебное пособие для студентов  
образовательной программы «Дизайн»

Шымкент-2021 г

УДК 75/75 (075.8)

ББК 85.14 я73

П12

Рецензенты:

Танирбергенов М.Ж.-доктор педагогических наук, профессор,  
ЮКУ им. М. Ауэзова.

Жанбиршиев С.Н.-кандидат педагогических наук, старший преподаватель  
ЮКГПУ

Составители: Павловский А.Л. Живопись. Учебное пособие для образовательной программы специальности «Дизайн» - Шымкент: ЦАИУ, 2021.- 106 с. Учебное пособие рекомендовано к изданию ЦАИУ Протокол № 4 от 25. 11. 2021 г.

Учебное пособие составлено в соответствии с требованиями учебного плана и программой дисциплины живопись и включает все необходимые сведения по изучению разделов тем и выполнению практических занятий курса.

Содержит материал теории и практического курса по живописи. Представлены разделы – натюрморт и его разновидности, живописный портретный, фигура человека, человек в интерьере, живопись обнаженной фигуры и фигуры человека в одежде, назначение которых - помочь студентам в вопросах формирования художественного образа, в постановке и решении изобразительно-выразительных задач, овладение системой построения художественной формы.

Каждый последующий раздел знакомит студентов с конкретными теоретическими знаниями в соответствии со спецификой практических заданий и последовательностью изучения тем. Выделяются разделы, темы, вопросы для самостоятельной работы, представлена литература, облегчающие подготовку по данному курсу, проведение научных исследований в области анализа модели и выполнения живописного изображения. Учебное пособие предназначено для студентов специальности «Дизайн»

ISBN 978-601-08-1621-3

© Павловский А.Л.

© Центрально-Азиатский инновационный университет

## Введение

**Целью курса** живописи является не изучение средств изображения, а овладение системой построения художественной формы. Такое понимание цветного изображения в академической живописи имеет устойчивую традицию.

Принцип «от общего к частному и от частного к общему» в каждом задании, а также принцип соблюдения последовательности стадий обучения в академическом курсе (выявление цвета- выявление формы цветом – выявление цветом объема - выявление цветом пространства).

**Структура курса** живописи предусматривает практические занятия с проведением вводных бесед по теории живописи согласно изучаемого раздела учебных постановок.

**Задачи** практических занятий: основы профессионального освоения живописного мастерства составляет практическая деятельность студентов. Основное внимание уделяется на приобретение знаний и навыков построения реалистической формы, умение видеть и передавать разнообразное состояние природы в зависимости от условий освещения и среды, изучить различные техники живописи.

Важная роль в учебно-воспитательном процессе отводится учебным постановкам. Постановки должны быть разнообразные по тематическому содержанию, по учебным и творческим задачам, интересны в композиционном отношении, должны удовлетворять высоким эстетическим требованиям и служить развитию художественных вкусов и эстетическому воспитанию студентов.

Основным видом изучения живописи является работа над длительной, многочасовой натурной постановкой. В ней решается весь комплекс задач, связанных с изучением природы и методов ее изображения, овладения техникой акварельной живописи является обязательным требованием программы. Наряду с приобретением профессиональной грамоты будущему живописцу необходимо овладеть приемами быстрого и уверенного живописного изображения природы. Такими видами живописного изображения природы являются быстрые, лаконичные этюды, в самых общих чертах характеризующие цвет и форму предметов.

Система практических упражнений, включая различные виды учебной работы, направлена на развитие творческих способностей

студентов. Вся система занятий живописью в тесной связи с занятиями рисунком и композицией ведет к развитию таких творческих способностей студентов, как художественная наблюдательность, образное мышление, воображение.

В процессе изучения дисциплины «Живопись» **студенты должны:**

-обобщить и углубить знания, полученные в процессе изучения курса, овладеть техникой живописи, делать самостоятельные выводы из наблюдений над фактическим материалом;

-осуществлять анализ исторически сложившихся педагогических технологий; знать структуру последовательности выполнения станковой работы, живописи, рисунку, композиции, цветоведению.

Специфика живописного изображения ясно выражена в том, что на плоскости листа бумаги (холста) создается подобие реальной действительности. Важно научиться не только целостно воспринимать натуру, но и выражать (изображать) живописными средствами полученное при восприятии. Начинающему художнику трудно сразу усвоить весь сложный комплекс проблем, необходимо последовательно выделять главное и на нем сосредоточивать внимание. Для этого существует целый ряд заданий на выявление светлотных отношений (локальный цвет и т.д.), которые объединяются в три основных модуля. Это задания, направленные на изучение:

1) организации цветовых масс на изобразительной поверхности (плоскость);

2) цвета на отдельной объемной форме (объем);

3) взаимодействия цветных объемов в пространстве (пространство).

Каждое последующее задание развивает и усложняет предыдущее.

При выполнении **первой группы** заданий разбираются свойства двумерной изобразительной плоскости, вопросы цветовой композиции (единой целостной системы построения картинной поверхности). Обращая все внимание на цветовую композицию, колорит, можно не слишком заботиться о четкости рисунка в этюде. Это своеобразная «постановка глаза» и «настройка ума» перед глубокой и планомерной работой с объемной цветной формой. Одновременно с «постановкой глаза» происходит знакомство с

основами теории живописи, изучаются свойства цвета. Первая группа заданий по академической живописи проводится на простом натюрморте.

Основная тема *второй группы* заданий - изучение изображения объемной сложной формы в цвете. Цвет должен ясно выражать объем предмета, выявлять его удаленность от глаза художника, освещенность, фактурность. Форм может быть, конечно, и несколько, но главное - их объемы. Объектами для работы являются натюрморт, голова и поясное изображение человека.

Цель *третьей группы* заданий - выражение пространства на изобразительной плоскости, освоение методов изображения глубины композиции, т.е. целого комплекса объемов в пространстве. Этюды исполняются со сложной постановки и живой модели. Таким образом, изучаются сама изобразительная поверхность (законы ее организации) и принципы изображения на ней цветового объема или группы объемов в пространстве.

Преподаватель осуществляет все виды контроля: текущий, промежуточный, итоговый: текущий – в процессе изучения вопросов теории живописи и практических занятиях (в форме опроса, академического просмотра, терминологического словаря); промежуточный – по завершению выполнения каждого практических занятия; итоговый – по завершению курса (итоговый экзамен).

*Итогом курса* является экзамен. Практические работы студентов, рассматриваются на экзаменах или на итоговых академических просмотрах.

Результирующая оценка складывается из многих компонентов. В процессе освоения дисциплины преподавателем осуществляется рейтинг-контроль, который включает выполнение домашних заданий, результаты промежуточных и итоговых тестов и просмотров, посещаемость занятий. Все компоненты находят свое отражение и оценку в рейтинговой книжке студента и в итоге суммируются. На основании общей суммы выводится оценка.

#### *Методическое обеспечение академических занятий*

Демонстраторы пластических поз (натурщики), репродукции работ художников-живописцев в различных техниках живописного изображения, плакаты этапов живописного письма, техник и технологий, иллюстрации студенческих работ других вузов (представлены в приложении пособия). Анатомические таблицы

строения тела человека, таблицы по цветоведению и технологии живописи.

*Материалы и оборудование для обеспечения работы студентов на академических занятиях*

Мольберты; подиум для натурщиков; драпировки различного цвета; софиты для подсветки натуры; масляные, гуашевые краски; щетинные и беличьи кисти различного размера, растворители, картон грунтованный, холст, подрамники.

## **Общие рекомендации для решения живописных задач**

Живописное единство картины - определенная согласованность всех элементов картины, а также освещения и воздушной среды в цветовых, тоновых, яркостных отношениях.

Правильное решение этой проблемы формируется уже на первых этапах написания картины» в определении натурального цвета многих предметов, изображаемых в этом живописном произведении.

В проблеме точного подбора и определения натурального цвета предмета существуют два этапа:

- 1) подбор натурального цвета как отдельно взятого предмета;
- 2) определение натурального цвета многих предметов, изображаемых в живописном произведении, при этом не допуская в картине ярмарочной цветовой пестроты, а вплетая натуральный цвет каждого из предметов в поэтическое очарование живописного единства картины, т. е. определенным образом согласовывая цвет предметов между собой по тону, цвету, яркости с цветом общего освещения, а также и с цветом, тоном воздушной среды.

Определяя натуральный цвет многих предметов, изображаемых в живописном произведении, необходимо сразу же продумывать их взаимосвязь с общим цветовым оттенком картины, с ее общим тоновым и яркостным единством.

Достижение такой вершины, как живописное единство в художественном произведении, этой поэтической согласованности форм, всего богатства переливов цветов и оттенков базируется на основополагающем методе работы профессионального художника — системе живописных отношений.

Системой живописных отношений являются:

- тоновое сравнение различных цветовых пятен (в окраске изображаемых предметов), которое представляет собой анализ разницы по степени светлости и определение их различий по степени темности;
- цветовое сравнение между разными цветовыми пятнами, означающее определение их разницы по степени теплоты или холодности цветового оттенка;
- яркостное сравнение между разными цветовыми пятнами, означающее определение разницы в яркости или приглушенности цветов.



Сопоставление, сравнение производится по принципу — насколько один цвет, к примеру, теплее или ярче, или светлее, чем другой, и точная передача художником на холсте этой найденной разницы между цветовыми пятнами в изображаемой натуре обеспечивает единство цветовой окраски предмета с цветом, тоном, яркостью освещения и воздушной среды в картине.

Прием сравнения цветовых оттенков в изображаемом предмете заключается в следующем:

- 1) выявить различия цветовые, тоновые, яркостные между частями природы и отразить их в картине;
- 2) проследить изменения цвета, тона, яркости конкретно в каждом сантиметре изображаемого предмета и точно передать эти изменения в своем этюде;
- 3) отдельно проанализировать все изменения у самого края формы изображаемого предмета;
- 4) затем край формы, опять же по отрезкам, сравнить с соседними цветовыми пятнами и все найденные различия в окраске природы перенести на холст;
- 5) сравнивая цветовые пятна между собой, необходимо анализировать степень их сближенности между собой и степень контрастности по тону, цвету, яркости.

Когда художник сомневается, даже после многократного сравнения цветовых пятен, что же все-таки темнее, а что светлее — необходимо попробовать написать их одинаковыми по тону. Возможно, этот прием подскажет вам правильное решение.

Помните, что необходимо сравнивать цветовые, тональные и яркостные отношения в природе, например тон неба по отношению к тону деревьев, поляны, водной глади реки. Затем сравните их по цвету.

Итак, рассмотрим подбор натурального цвета при живописном изображении отдельно взятого предмета. Художник сначала прокладывает его натуральный цвет.

Натуральным цветом предмета называется основной, истинный цвет предмета, который и дает коренное различие между одним предметом и другим.

Как же точно определить натуральный цвет предмета? Какие именно необходимо смешать краски, ведь не всегда цвет предмета бывает вполне определенным, ясным, ярким и выразительным?

Чаще всего художнику приходится работать с особенно сложными цветами тихого, приглушенного звучания, да еще с грязноватыми оттенками. А если таких сложных цветовых оттенков при написании натюрморта, портрета, пейзажа и т. д. набирается много, и различия между ними мало заметны? Конечно, подбор и точная передача в картине таких сложных оттенков натуры — это большая проблема для молодого художника.

Помочь в этом случае поможет полоска белой бумаги, знания и опыт. На конец полоски белой бумаги мы кладем приблизительно подобранную смесь красок — это первое наше впечатление от цвета предмета, который мы будем изображать. Это пробный вариант подбора натурального цвета изображаемого нами предмета. После этого кончик полоски бумаги с приблизительно подобранным цветом предмета мы подносим и прикладываем к изображаемому предмету (возможно, это ваза, яблоко или ткань и т. д.), к той его части, которая не слишком освещена, но и не находится в тени, т. е. к натуральному цвету предмета, и производим сравнение.

Сравнивать мы будем натуральный цвет изображаемого предмета с приблизительно подобранным цветом на конце полоски бумаги по трем категориям-характеристикам цвета:

- тоновой;
- цветовой;
- яркостной.

Чтобы цвет изображаемого предмета был подобран точно, необходимо проследить, чтобы в конечном варианте подбора красочной смеси ваш цвет на кончике полоски бумаги являлся как бы продолжением цвета изображаемого предмета и совпадал с ним по всем указанным выше трем категориям:

- « тоновой (светлее—темнее);
- цветовой (теплее—холоднее);
- яркостной (яркость—приглушенность).

Стремитесь, чтобы подобранный вами цвет был настолько же теплый (здесь имеется в виду присутствие желто-красных оттенков) или настолько же холодный (здесь имеется в виду присутствие синих оттенков), как и натуральный цвет предмета.

В подборе красочной смеси необходимо добиваться той же светлости или такой же степени темности, как и натуральный цвет предмета, а также добивайтесь, чтобы яркость или приглушенность тоже совпадали абсолютно.

Конечно, это очень точная, кропотливая работа, требующая напряженного внимания и постоянного неоднократного уточнения натурального цвета каждого предмета. Но со временем, с опытом эта работа будет занимать у вас все меньше времени, а сам подбор цвета будет становиться все более точным, т. е. ваш глаз будет меньше фальшивить, будет более точно настроен на цвет, будет безошибочно определять увиденные цвета в природе.

### **Основные правила построения композиции живописного произведения**

Композиция живописного произведения предполагает закономерное деление на части, т. е. рассечение целого на куски. Художник, komponуя картину, мысленно делит ее на четыре равные части (мысленно нарисовав крест из серединных линий по вертикали и горизонтали), анализируя равновесие всех частей картины:

- по цвету (теплый— холодный);
- по тону (светлый — темный);
- по форме (одна часть картины перегружена формами, а в другой образовалась пустота).

В компоновке картины необходимо прорисовать так называемые поля, чтобы предметы центральной композиции, т. е. непосредственно то главное, что мы хотим показать в картине (ядро картины), не упиралось своими габаритами (верхней, нижней и боковыми частями) в край холста.

Перед тем как зарисовать композицию, прочерчиваем крест карандашом на холсте (из серединных линий по вертикали и горизонтали), чтобы в дальнейшем уже серединные линии каждого изображаемого предмета никогда не совпадали с вертикальной серединной линией холста. Дабы не выглядеть «расстрелянными», предметы ядра картины всегда должны быть достаточно смещены от серединной вертикальной линии холста. Наглядно в этом можно убедиться, проследив этот момент в картинах выдающихся художников. Ядро картины (в натюрморте) обычно выстраивается по форме пирамиды. Предметы в картине должны либо перекрывать друг друга, либо находиться на расстоянии друг от друга, но только не касаться друг друга своими контурами, ибо это вызывает ощущение неустойчивости и нервозности, убивает чувство покоя.

«Следочки» от предметов (т. е. линии основания предметов) должны быть параллельны нижнему краю холста, как и срединные линии предметов должны быть параллельны боковому краю холста.

Развитие сюжета в картине ведется от первого плана, отсюда начинается рассказ в картине, поэтому желательна детальная прорисовка предметов в картине первого плана.

Необходимо выстроить ритм в картине: ритм фигур, линий, цветовых пятен (холодных — теплых), тоновых пятен (светлых — темных), яркостных, ритм пустот; проследить развитие основной мелодии — цветовой темы картины.

Сюжет композиции выстраивать и продумывать необходимо не только на бумаге, его нужно увидеть в жизни, тогда будет по-настоящему интересно, правдиво.

Необходимо помнить, что закон контраста лежит как в основе разработки цветовых отношений отдельно взятого предмета, так и в основе написания живописной картины в целом, а также в основе создания рисунка картины.

Рисунок на холсте выполняется углем с тональной проработкой, который необходимо обязательно зафиксировать на холсте специальным фиксатором, либо рисунок выполнить легким касанием карандаша к холсту — это лучший вариант, т. к. мелкие частицы черного угля, если им выполнять рисунок и не зафиксировать его, попадают в краску при живописном исполнении картины и наносят краске колоссальный ущерб, бесконечно загрязняя ее и тем самым изменяя тональные отношения картины и убивая чистоту, свежесть подачи цвета, точность исполнения цвета в картине.

Не рекомендуется исполнять рисунок на холсте черной тушью, т. к. тушь будет просвечивать через тонкий слой красочного изображения, она не даст возможности исполнить картину тонким слоем. Возможен другой вариант — это нанесение карандашного рисунка на холст и его тонкая, легкая обводка масляной краской (теплым или холодным цветом в зависимости от сюжета). Далее возможно проложить подмалевки акварельного типа.

Окончательная работа над эскизом:

- уточняются тональные отношения, цветовые отношения, гармоничный баланс 50% холодных и 50% теплых цветов, а также гармоничный баланс темных и светлых пятен в картине;
- определяются яркие по цвету фрагменты картины на первом плане, вокруг яркого предмета создается приглушенное окружение;

- выясняется еще раз баланс «утраченных» (размытых) и «обретенных» (четких) контуров, контраст мазков — крупных на дальнем плане и мелких — на первом (и наоборот), что увеличивает интерес к картине;

- уточняются фактурные фрагменты на первом плане картины.

Желательно, чтобы каждый мазок красочного слоя был чист, свеж, четкий и ясный по цвету, положен один раз без переписок. Художник должен ставить перед собой задачу, чтобы каждый мазок красочного слоя был нового оттенка, в результате картина будет вибрировать цветами; нужно обязательно продумывать, в результате чего каждый новый мазок краски будет нового цветового оттенка, т. к. на предмет в целом оказывают влияние рефлексы окружающих предметов, солнечное освещение, небесное освещение, толщина воздушной среды, тень.

Необходимо проследить, чтобы в тональных отношениях было одно самое светлое пятно и постепенное движение от него к одному самому темному пятну в картине.

Также нужно проследить, чтобы не было одинаковых по тону теней, т. к. есть самые темные тени на первом плане, а постепенно уходящие вдаль тени — светлеют, приобретая оттенок толщи воздушной среды.

Хорошо бы проследить движение светлых пятен в картине. Например, светлое пятно на первом плане (возможно, фрагмент белой ткани, белой чашки и т. д.) будет самым ярким и чисто белым в отличие от белых пятен второго и дальнего плана, постепенно уходящих вдаль, которые будут все более и более приобретать цвет воздушной дымки, становиться темнее и терять свою яркость.

## **Закон контраста - основополагающий принцип построения живописного произведения**

### ***Значение закона контраста в живописном произведении***

Закон контраста лежит как в основе разработки цветовых отношений отдельного предмета, так и в основе написания живописной картины в целом, а также в основе создания рисунка графического написания картины<sup>1</sup>.

Закон контраста в живописной картине являет собой противопоставление друг другу многих выразительных средств, это

инструмент, помогающий передать всю гамму эмоциональных переживаний, переливов чувств, увлекательное разнообразие мира и, в конечном счете, все же достичь живописного единства, гармонии в произведении.

В изобразительном искусстве контрастом (от итал. *contra* — «резкое различие, противоположность») называется сопоставление противоположных друг другу качеств, свойств, различных характеристик, способствующее их усилению.

В живописном произведении контраст является одним из важных художественных выразительных средств.

Итак, перечислим основные контрасты:

- округлых форм — угловатых форм;
- рисунок пустых мест (просветов, пустот между элементами картины) — рисунок объемной формы предмета;
- контраст (цветовой, тоновой, яркостный) вокруг предмета противопоставляется тому, что сам предмет исполнен в основном цвете;
- контраст в самом предмете противопоставляется тому, что вокруг предмета проложен основной цвет без контрастных колебаний;
- контрастные колебания вокруг предмета — контраст в самом предмете;
- контраст рисунка внутренних линий объема предмета по отношению к рисунку наружных линий контура формы предмета;
- использование контраста в картине волнообразных линий — прямых линий;
- крупных по своей площади цветовых пятен — мелких цветовых пятен по своим размерам;
- противопоставление друг другу разных видов мазков;
- детальная прописка формы — обобщенная форма;
- статика — движение;
- ахроматическое — хроматическое;
- четкий контур — размытый контур;
- первый план — дальний план;
- черного цвета — белого цвета в картине;
- освещенных пятен — теневых пятен;
- ярких пятен — приглушенных пятен;
- теплых пятен — холодных пятен;
- темное — светлое;

- гладкое письмо — фактурное;
- непрерывное, постепенное развитие цвета — резкий цветовой разрыв;
- массивное — дробное;
- тяжесть — легкость;
- формы округлые, растительные — формы геометрические;
- однотонная расцветка поверхности — пестрая расцветка поверхности;
- симметрия — асимметрия;
- пропорциональность — непропорциональность;
- плотные материалы — прозрачные;
- ритмичное построение — хаотичное и т. д.

Каждая отдельно взятая контрастная пара или один изобразительный элемент произвольно присутствуют в картине, а чаще всего имеют некие повторения, выстраиваются в какое-либо созвездие, т. е. образуют ритм, который в свою очередь усиливает, подчеркивает настроение картины, способствует достижению целостности и согласованности частей композиции произведения.

Интересны элементы, дающие возможность для создания чисто рисуночного контрапункта:

- гибкость отдельной формы (ее внутренне-органическое изменение, направление в картине, движение);
- перевес телесного или абстрактного в этой отдельной форме с одной стороны, размещение форм, образующих большие формы в группы форм;
- набор отдельных форм в группировки форм, которые создают большую форму всей картины;
- принципы созвучия или отзвука всех упомянутых частей, т. е. встреча отдельных форм;
- торможение одной формы другой формой;
- сдвиги, соединения и разрывы отдельных форм;
- одинаковая трактовка группировок форм;
- комбинирование завуалированного с обнаженным;
- комбинирование на одной плоскости ритмического и аритмического момента;
- комбинирование абстрактных форм, как чисто геометрических (простых и сложных), так и геометрически неопределенных;
- комбинирование отграничений одной формы от другой (отграничений более сильных, менее сильных).

Цвет как основное живописное выразительное средство всегда играл важную роль в уравнивании частей живописной композиции, и здесь необходимо учитывать многие его качества.

Понимание такого качества цвета, как «тяжесть — легкость», происходит от характеристики самого рассматриваемого объекта. Цвета, присущие легким объектам (небу, воздуху, облакам), воспринимаются легкими, а цвета, напоминающие тяжелые объекты (камень, земля), ощущаются как тяжелые.

Обычно легкими цветами называют цвета и холодных и теплых оттенков, но очень светлых по тону и имеющих гладкую, прозрачную или полупрозрачную фактуру.

К тяжелым цветам относятся цвета также и холодных и теплых оттенков, но достаточно темных по тону и если еще при этом ярко выражена их выпуклая фактура.

В цветовом отношении существуют контрасты:

- крупных по своей площади цветowych пятен — мелких по своим размерам цветowych пятен;
- первый план — дальний план (в цветовом, тоновом, яркостном отношении);
- черного цвета — белого цвета в картине;
- освещенных пятен — теневых пятен;
- ярких пятен — приглушенных пятен;
- теплых пятен — холодных пятен;
- темное — светлое;
- непрерывное, постепенное развитие цвета — резкий цветовой разрыв;
- тяжесть — легкость;
- ахроматическое — хроматическое;
- однотонная расцветка поверхности — пестрая расцветка поверхности.

Из вышеперечисленных наиболее интересным и важным является закон контраста теплых пятен — холодных пятен, его можно назвать законом контраста хроматических цветов.

### ***Закон контраста хроматических цветов***

*Законом контраста хроматических цветов называется повышение цветности красочных пятен в картине за счет сопоставления их с контрастными оттенками.*



Оттенком называется плавный переход характеристики (качества, свойства...) элемента в сторону усиления или ослабления.

По закону контраста возможно повысить цветность любого пятна, проложив вплотную рядом с ним контрастный цвет. Этим приемом пользовались в своем творчестве Э. Делакруа, Рембрандт, В. Д. Поленов, К. А. Коровин, И. И. Левитан, И. Е. Репин и др.

По закону контраста строится цветовая гармония каждого отдельно взятого предмета картины и живописного произведения в целом, где цветовой тонике (фон, воздушная дымка, окружение центральных предметов композиции) противопоставляется цветовая кульминация — момент наивысшего напряжения, к ней и от нее ведут не только силовые линии, определенные цветовые пути, это еще и пункт связи моментов тяжести, силы и движения<sup>1</sup>.

Этот закон контраста хроматических цветов основывается на четырех общеизвестных цветовых базовых контрастах и на происходящих от них гармонические парах, несомненно уже более развитых, утонченных, изысканных, нежных.

Вспомним базовые контрасты:

- желтый — фиолетовый;
- оранжевый — синий;
- красный — зеленый;
- красный — синий.

Гармонические пары эту схему контрастов несут в себе скрытно, как бы «подтекстом», а нам преподносят ее в различных оттенках, переливах-вариациях: то нежных, тихих, то ярких, напряженных, то глубоко-темных, мистически-мрачных и т. д.

В гармонических парах варьируются оттенки этих базовых контрастов за счет трех характеристик цвета (тоновой, цветовой, яркостной), в результате мы имеем необозримое количество гармонических пар, которые можем проанализировать в творчестве выдающихся живописцев.

Подобные цветовые сочетания повышают цветность друг друга.

Например:

- бледно-фиолетовый — зеленый;
- голубой — ярко-оранжевый;
- голубой — коричневый;
- темно-синий — бело-желтый;
- небесно-голубой — золотисто-желтый;
- сине-зеленый — красный;

- зеленый — розовато-фиолетовый;
- розово-золотисто-пурпурный — голубой;
- светло-охристый — светло-синий;
- розовато-фиолетовый, вишневый — бледно-зеленый;
- синий, изумрудно-зеленый — оранжево-желтый;
- зеленый — алый;
- коричневатозеленый (табачный) — нежно-алый;
- светло-зеленый (холодный или теплый) — ярко-красный;
- зелено-синий — золотисто-розовый;
- белый — красный и т. д.

### ***Закон контраста ахроматических цветов***

Существует закон контраста ахроматических цветов.

***Законом контраста ахроматических цветов*** называется *повышение цветности красочного пятна в картине под влиянием соседнего серого или черного цвета.*

Серые цвета и близкие к ним, казалось бы, лишенные декоративных качеств, служат очевидным источником обогащения колорита картины, их функция двойная.

Во-первых, серые, черные цвета усиливают, зажигают, оттеняют цветность красочных пятен, не давая им, вместе с тем, выпасть из колорита картины. Известный художник В. В. Кандинский писал, что с внешней стороны черный цвет является наиболее беззвучной краской, на фоне которой всякая другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит поэтому сильнее и точно.

Во-вторых, серые цвета сами окрашиваются по контрасту в зависимости от соседства определенного красочного пятна, на основе существующих четырех общеизвестных цветовых базовых контрастов:

- желтый — фиолетовый;
- оранжевый — синий;
- красный — зеленый;
- красный — синий.

Наблюдая серые цвета на различных хроматических (цветных) фонах, легко заметить, что под влиянием цветных фонов серые цвета приобретают окрашенность. Например, серое пятно в окружении красного цвета становится зеленоватым, серое пятно в окружении

желтого цвета окрашивается синеватым оттенком, в окружении зеленого цвета серый цвет имеет сиренево-розовый оттенок.

Зная такие качества серых тонов, необходимо употреблять их при работе над картиной для обогащения ее колорита.

### ***Закон контраста в разработке крупных цветowych пятен***

Рассмотрим закон контраста в разработке крупных цветowych пятен.

Цветовые массы в живописной картине могут распадаться на большие и малые по своей площади цветowych пятна. Их разработка в картине всегда является большой проблемой для начинающего художника и как правило закрашивается одним монотонно, уныло звучащим цветом, резко понижающим всякий интерес к картине.

Проблема становится все более ужасающей прямо пропорционально увеличению площади картины, на которой ошибки выглядят откровеннее.

Большие по площади цветowych пятна — небо в картинах пейзажа, фон, одежда в портретной живописи, драпировки, крупные вазы в натюрмортах и т. д.

В этом случае при написании картины можно использовать следующие возможности.

1. Написание больших цветowych пятен в картине, имеющих резкую разницу по тону, цвету, яркости. Этот прием характерен для первоначальных эскизов в работе над живописным произведением.

2. Можно передать некое развитие цвета внутри этих больших по своей площади цветowych пятен, т. е. показать движение красок от светлой точки к темной, от холодной точки к теплой.

3. Можно эти большие цветowych пятна разложить на множество подчиненных вибрирующих цветowych оттенков, которые представляют собой небольшие колебания, различия, мягкие, мало заметные по цвету, тону, яркости. Таким образом внутри большого по своей площади цветowego пятна разрабатываются контрастные переливы цветowych оттенков, что заметно обогащает живописное произведение.

Далее хотелось бы сказать *о живописной связности крупных цветowych пятен в живописном произведении.*

На первый взгляд переход в природе от одного большого цветowego пятна к другому начинающему художнику видится

скачкообразным, резким, имеющим явно большие различия по цвету, тону, яркости. Но по мере приобретения творческого опыта работы с натуры, работы на пленэре, приходит понимание, что переходы оказываются подготовленными, мягкими, за счет рефлексов световоздушной среды.

В живописном произведении применяется выразительное средство живописи:

- контраст непрерывного, постепенного развития цвета — резкий цветовой разрыв;
- контраст (по тону, цвету, яркости) первого плана по отношению к дальнему плану.

В цветовом отношении, чтобы активно выделить первый план, его можно резко противопоставить дальнему плану по тону, цвету, яркости, и здесь мы будем видеть резкий цветовой разрыв в живописном произведении. Например, изображая солнечный летний пейзаж (это большое цветовое пятно представляет дальний план) за открытой, темной дверью комнаты (это другое большое цветовое пятно является первым планом картины).

Такой пейзаж можно написать двумя способами:

- либо подчеркнуть резкий цветовой (тоновой, яркостный) разрыв между первым и дальним планом картины;
- либо имеющееся противопоставление летнего пейзажа и темной двери комнаты показать как непрерывное, постепенное, плавное развитие цвета в картине, смягчая контраст этих больших цветовых пятен картины рефлексами — множеством нежных оттенков — переливов освещения и воздушной дымки.

И в том и другом случае каждое из этих больших цветовых пятен можно разложить на множество подчиненных цветов, которые имеют между собой небольшие мягкие, малозаметные различия по цвету, тону, яркости.

Непрерывное, постепенное развитие цвета в картине предполагает плавные цветовые переходы между планами в живописном произведении, объединенных свето-воздушной средой.

Тем не менее, закон контраста (имеющий в основе четыре общеизвестных цветовых базовых контраста и происходящие от них гармонические пары), как мы уже знаем, действует и в отношении планов картины.

Таким образом, возможно применение контрастов в картине:

- цветовая тоника картины контрастирует с цветовой доминантой;
- воздушная среда контрастирует с первым планом (главным предметом внимания);
- цвет освещения находится в контрасте с первым планом;
- дальние планы картины также контрастируют с первым планом — центром внимания живописного произведения.

Далее хотелось бы отметить, что большое влияние на состояние цвета, его различные изменения оказывает метод наложения краски.

Известно, что **фактура красочного слоя картины** — это игра цвета на разнице толщины слоя краски. Художнику необходимо заранее рассчитывать фактуру красочного слоя картины, в зависимости от художественного замысла картины.

### **Значение типа художественной кисти при написании живописной учебной работы**

Живописные качества картины, помогающие наиболее полно раскрыть ее сюжет, определяются многими техническими факторами — это и качество грунта картины, его цвет, тон, это и разный материал кистей, каждый из которых привносит своеобразные свойства в живопись, а также очень важны форма и размер кисти. Каждая новая форма и размер художественной кисти определяют выразительность мазка, его эмоционально-смысловое значение в живописной картине.

Сама по себе **форма мазка** — это некий модуль, структурная единица написания картины. Форма мазка является одним из важных выразительных средств живописи.

Определенная форма художественной кисти создает определенный рисунок контуров каждого красочного мазка в отдельности и таким образом задает определенный узор мазков в картине в целом, что в итоге и усиливает создаваемое художником необходимое эмоциональное настроение в живописном произведении.

Известно, что линия, штрих, точка, мазок, являясь следами жестов, момента соприкосновения кисти с холстом, — это простейшие атомы живописной обработки поверхности картины. Такие единицы имеются во всех искусствах, стилях, в любой форме и в любом типе изложения.

Как правило, возникающий в сознании художника образ уже мыслится и видится некими определенными видами мазков, образ и форма мазков уже на ранних этапах возникновения находятся во взаимной идейно-эмоциональной связи.

Здесь будет уместным привести сравнение живописной красочной формы мазка с мелкими элементами мозаики — камушками, стеклышками и т. д., какой-либо одной определенной формы. Элементы мозаики могут быть круглой, прямоугольной, треугольной или же вообще рваной, обломанной, т. е. неправильной формы, которая определяется согласно сюжету картины, ее эмоциональному настроению.

На основе анализа огромного разнообразия живописных видов мазка автором выделено и сформулировано четкое определение основных типов формы мазка.

**Штриховой мазок** выполняется красочными штрихами. Штриховкой называются линии, проведенные в определенном порядке: положенные в одном направлении, имеющие одинаковую длину и равные промежутки между собой, что создает в картине единое направление движения красочного слоя в отличие от беспорядочно нанесенных линий.

Красочные **мазки в виде круглых пятен**, исполненные, например, крупной беличьей, колонковой кистью круглой формы.

Красочные **мазки в виде бесформенных, рваных пятен** больших или малых размеров. Это наиболее часто встречающаяся форма мазка, она сравнима с очень эмоциональным декламационным стилем исполнения в вокальной музыке, где пение приближается к разнообразным интонациям речи. В живописи декламационный стиль проявляется в капризном, скандированном, рваном наложении крупных, средних мазков красочного слоя. Примером могут служить работы К. А. Коровина, М. И. Сарьяна, Д. И. Налбадяна, В. К. Гаврилова, А. Е. Архипова и др. Мазки положены в явно быстром темпе, на одном дыхании, сильны ощущения движения ветра. Мазки иногда идут в свободном ритме, иногда в едином порыве, направлении.

В этой манере письма эмоциональный всплеск особенно выразителен. Это дается своеобразным скандированием мазков и цвета, разрушающим плавную, медленную кантилену гладкой живописи. Этот стиль передает либо ощущение крика, драматизма происходящего в картине, либо ликующей радости, триумфа и т. д.

Разные стили наложения мазков цвета дают возможность более полно раскрыть чувства художника. Применяются разные стили наложения мазка в одной картине, если это, как говорит В. В. Кандинский, является «внутренней необходимостью».

Каждая новая картина художника может отличаться по стилю написания от предыдущей, т. к. в ней передаются новые настроения, и другая форма мазка может более глубоко раскрыть эмоциональный образ.

**Красочные мазки в виде мелких точек.** В этой живописной технике цветовые оттенки достигаются не путем смешивания красок на палитре, а прокладываются рядом по соседству уже в картине, по принципу мозаики — множество точек-мазков чистого цвета.

Мелкие точечные мазки похожи на мозаику, примером могут служить картины художников неоимпрессионизма Ж. Сера, М. Люс, П. Синьяк.

**Красочные мазки прямоугольной формы** больших или малых размеров, исполняемых кистью-лопаточкой (например, картина М. А. Врубеля «Демон сидящий»). Такие мазки можно сравнить с некой «игрой граней драгоценных камней», «мазки упираются друг в друга под прямыми, тупыми и острыми углами, отталкиваются, сдвигаются, рождая ощущение напряженных столкновений» (Ткаченко Е. И.).

**Перистый мазок** — легкий, воздушный мазок помогает создать вибрирующую неопределенность формы, словно ускользающей в туманной дымке.

Исполнение картины перистым мазком представляет собой «радужный стиль» или «радужную палитру». Таким мазком писал французский художник-импрессионист П. Ренуар. Сюда можно отнести и прием «воздушного» мазка, и такое направление в изобразительном искусстве, как «ска-пильятура» (итал. — «движение растрепанных»). Ярким его представителем является итальянский художник Д. Ранцони («Портрет графини Аррива-бене»).

**Гладкая живопись** — сравнима с кантиленой звука (от итал. *canlelena* — пение) — это певучее, плавное исполнение. Красочные мазки в гладкой живописи соединяются очень мягко, незаметно для глаз зрителя, они переходят, вплавляются, словно тают друг в друге, существуя без начала и конца.

Такой прием плавно перетекающих друг в друга красочных мазков в картине (ярким примером гладкой живописи, где форма

мазка не читается, являются картины Леонардо да Винчи, Б. Мурильо и др.).

Рассмотрим значение размера художественной кисти.

*Крупная кисть* (№ 18-40 и т. д. из колонка, синтетического волокна) различной формы предназначена для широкого, крупного, обобщенного, декоративного письма. Она помогает художнику видеть и мыслить обобщенными формами и передавать их в картине. И что самое характерное и удивительное, такая крупная плоская кисть помогает создавать изящный, устремленный, динамичный рисунок контура мазков и обобщенных форм предметов в картине.

Крупная кисть, так же как аэрозольный баллончик краски или тампон (из ткани, ваты, поролона, замши, крупнозернистого холста и т. д.), применяется для покрытия какой-либо особо большой поверхности (цветного фона, грунта и т. п.) на холсте или бумаге.

*Малая кисть круглой формы* (колонковая или беличья, стандартная №1, №2 или нестандартная кисть, где художник в пучке меха оставляет всего лишь три-четыре волоска) может создать детально выписанные великолепные, эффектные малые формы, не подвластные крупным кистям.

Профессиональный художник, беря кисть в руку, уже предвидит заранее манеру письма, которую будет давать та или иная кисть определенной формы и размера.

Зная и владея художественно-техническими возможностями кистей разных размеров и форм, профессиональный художник в своей картине уже сопоставляет в контрасте разные манеры письма художественных кистей, применяет контрастные размеры и формы красочных мазков, этим добиваясь глубокого идейно-эмоционального раскрытия художественного образа.

Хорошая живописная картина всегда содержит в себе контраст приемов письма. Например, широкой кистью, крупными мазками исполняется обобщенный дальний план и контрастом к нему идет детальная проработка элементов первого плана мелкими мазочками, тщательно выписанная малой кистью.

Хотелось бы добавить, что огромное влияние на живописные качества картины оказывает *тип меха художественной кисти*.

Для изготовления кисти используется мех различных животных: колонок, белка, барсук, соболь, чернобурка, степная лисица, пони, собака, коза, ушной волос коровы, свиная щетина. Существуют и



синтетические кисти, их волос создан на основе сложных полиэфиров.

Мех чернобурки, степной лисицы, пони, собаки, козы используются для изготовления школьных кистей.

Высококачественные кисти, например колонковая, беличья, обеспечивают превосходную текучесть краски. Колонковая кисть обладает большей упругостью, эластичностью. Эти кисти пригодны для работы акварелью, темперой, гуашью, маслом.

Для более «тяжелых» красок (масло, акрил, темпера, гуашь) применяются кисти из более упругого волоса — барсучьего, собольего, свиной щетины, синтетического волоса. Кисти с коротким волосом малоприспособны для разнообразных приемов живописи.

### **Последовательность работы над учебным этюдом**

Практика живописи выработала несколько методов начала работы красками на изобразительной плоскости, которые часто зависят от характера натуральных постановок, композиционного замысла, техники и технологии живописи различными материалами, характера и темперамента художника, его творческой манеры.

Некоторые мастера рекомендуют начинать писать или с композиционного центра, постепенно заполняя всю изобразительную плоскость, как они говорят, «записывать углы», или с первого или последнего плана.

Правомерно начинать писать также с цвета или сочетания цветов, которые преобладают в постановке, тем самым с самого начала находя и акцентируя колористическое решение живописного изображения. Некоторые художники рекомендуют начинать прописывать «свет» и «тени» элементов изображения или начинать «писать» самые яркие, насыщенные цвета постановки или самые темные, что является как бы «настройкой» звучания цвета, камертоном в живописи.

Так называемая настройка палитры - нахождение на палитре основных цветовых и тональных отношений того участка природы, с которого начинается изображение, - необходимый этап профессионального мастерства в живописи, которым нужно овладеть.

В процессе обучения живописи целесообразно с познавательной целью попробовать различные приемы «начала» живописного

изображения для определения их преимуществ и недостатков в соответствии с индивидуальным творческим цветовосприятием.

Типичной ошибкой первых учебных работ является заполнение цветом различных форм изображения «по очереди», т.е. сначала рисуется цветом один предмет, затем второй, третий и т.д. Такой метод работы над живописным произведением в принципе возможен и иногда применяется профессиональными художниками, но он основан на хорошо развитом цельном видении, умении «держат» общее цветовое и тональное решение будущей работы в сознании, что достигается многими годами работы.

Вначале необходимо писать каждый предмет во взаимосвязи с окружением, т.е. писать одновременно 2—3 пограничных цвета, искать цветовые и тональные отношения 2—3 цветов одновременно так, чтобы искомый в изображении цвет зазвучал в полную силу.

Первый этап в последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в определении на изображении основных цветовых и тональных отношений между элементами изображения и фоном при использовании метода одновременного сравнения при цельном видении натуры.

Начав живопись с определенного участка изображения, найдя цветовые и тональные отношения 2—3 цветов одновременно, не следует слишком долго задерживаться на этом участке. Проложив свет и тень на одном участке работы, необходимо проложить свет и тень на втором, третьем участке, сравнивая при этом их между собой.

Живопись - уточнение элементов по цвету, тону, форме - должна при цельном видении вестись по всей работе равномерно. Вся изобразительная плоскость должна находиться в поле зрения, изображение должно совершенствоваться, дополняться, обогащаться цветом и по мере необходимости исправляться.

Второй этап в последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в конкретизации форм предметов, выявлении пространства, т.е. в работе над планами. Конкретизация форм предметов, проработка деталей натурной постановки - ответственный этап изучения свойств натуры в живописи.

Каждый цвет предмета натурной постановки имеет присущий ему локальный цвет, который изменяется в зависимости от освещения, степени удаленности предмета в пространстве, под влиянием находящихся рядом цветов, под действием световоздушной

среды, поэтому в живописи, как правило, передается не локальный цвет, а обусловленный видимый.

При изображении объемных форм деталей постановок локальный цвет предмета виден обычно в полутени, так как полутень находится посередине между основным источником света и отражением рефлексов в тенях.

Задача состоит в выявлении объемной формы элементов натурной постановки цветом путем нахождения правильных цветовых и тональных градаций между освещенной частью предметов, полутенью, тенью, бликами и рефлексами. Работая над формой одного предмета, необходимо постоянно сравнивать цветотональные отношения этого предмета в свету, полутени и тени с другими предметами, а также с большими цветовыми и тональными отношениями постановки в целом.

Сложность поиска цветовых и тональных отношений при моделировке формы каждого предмета состоит в том, что цвет освещенной части предмета, полутени и тени состоит из огромного количества оттенков, которые меняются с изменением освещения. Задачей является поиск таких оттенков локального цвета в освещенной части, полутени и тени, чтобы они в совокупности были тонально подчинены светотеневым градациям цвета и зрительно не «разрушали» форм предметов, т.е. необходимо найти систему оттенков света, полутени и тени каждого элемента натурной постановки.

Для передачи оттенков цвета при моделировке форм предметов существенное значение имеет правильное нахождение в натурной постановке равновесия между теплыми и холодными цветами. В силу пограничного и одновременного контрастов, которые проявляются, как правило, вместе, глаз человека рядом с теплыми оттенками цвета видит холодные. Один цвет вызывает ощущение дополнительного, контрастного цвета. Сочетание теплых и холодных цветов на плоскости изображения повышает звучание каждого из них. Художники часто отмечают, что если освещенные участки натуральных постановок имеют теплый оттенок, то тень - холодный, и наоборот. Следовательно, очень важно определить преобладание теплых или холодных цветов в колористической гамме натурной постановки в целом и найти их точное соотношение в изображении.

Передавая цветом объемные формы элементов изображения, необходимо стремиться мазки цвета класть по форме, «лепить

цветом» форму предметов. Форма, направление, размер мазка в живописи определяются формой предмета и характером его поверхности. Например, в натюрморте плотным мазком изображается глиняный сосуд, а широким мазком, почти заливкой, изображаются ткани. При этом тип ткани - льняная, хлопчатобумажная, бархат, шелк или парча - изображают в живописи различными по характеру кладки цвета мазками. Мазки цвета, положенные пастозно, иллюзорно приближают изображение, а мазки, положенные тонко, прозрачно, отдаляют изображение.

Важной задачей является также передача планов в живописи. На изображении нужно передать глубину пространства и найти каждому элементу натурной постановки зрительно определенное место относительно других элементов.

Предметы и элементы натурной постановки расположены в пространстве на различных расстояниях друг от друга, между ними имеется определенное пространство - слой воздуха, который смягчает и обобщает цвета предметов, находящихся на задних планах, по сравнению с предметами на переднем плане. Цвет и очертания ближайших предметов и элементов натурной постановки смотрятся ярче, определеннее, отчетливее. Контуры дальних предметов видны менее отчетливо, они как бы сливаются с фоном.

Важно, чтобы в живописном изображении создавалось ощущение пространства между предметами, находящимися на различных планах в учебной постановке. Для этой цели П.П.Чистяков предлагал пользоваться в живописи приемом «сравнения через план», когда, работая над дальним предметом, необходимо его сравнивать с ближним по цвету и тону, и наоборот. В живописном этюде предметы на переднем плане передаются более активной лепкой их формы и более пастозным письмом. По мере удаления от переднего плана активность лепки формы предметов постепенно снижается при более прозрачном письме.

Постановки по живописи в первый и второй годы обучения не имеют сложной пространственной организации, но умение передавать в учебных работах три-четыре плана пространственной организации учебной постановки обязательно.

Важное значение для передачи планов, световоздушной среды и пространства имеет работа над так называемыми касаниями в живописи. Границы предметов натуральных постановок не во всех местах видны и не выделяются одинаково отчетливо. В одном месте

натурной постановки силуэт предмета виден четко, а в другом сливается с фоном.

Необходимо проследить в натуре и показать на изображении места четких, контрастных касаний формы каждого предмета с фоном или другими предметами, места мягкого сочетания контура предмета с фоном, а также места погружения некоторых частей элементов изображения в общую тень. Границы падающих теней в различных частях натурной постановки воспринимаются также не везде одинаково четко. При определении четкости очертаний - касаний - необходимо сопоставлять предметы первого плана с очертаниями предметов второго и третьего планов. Работа над конкретизацией форм предметов, проработкой деталей, планов, работа над касаниями, очертаниями предметов не означает пересчитывания всех деталей натуральных постановок.

Третий этап в методической последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в обобщении, возврате к первоначальному впечатлению от природы, приведении изображения в соответствие с продуманными в форэскизе композиционным, колористическим и тональным решениями. При обобщении необходимо смотреть на натурную постановку и ее изображение цельно, стараться все элементы изображения видеть сразу, одновременно, тогда можно установить, где допущена ошибка.

Задачей обобщения является подчинение колористического строя живописного изображения общему оттенку освещения, так как характер освещения объединяет все цвета натурной постановки. Например, солнечное освещение бывает разным не только по интенсивности, но и по цветовому оттенку. Утром в солнечном освещении преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером - желто-оранжевые, в пасмурный день - серо-серебристые. Цветовой оттенок освещения меняется также в зависимости от времени года. Свет луны излучает серебристо-голубые и зеленоватые оттенки цвета. Источники вечернего, искусственного излучения придают элементам изображения общий желто-оранжевый оттенок.

Оттенок цвета, который преобладает в освещении, существенно влияет на колористический строй живописного произведения.

Для передачи пространственного расположения элементов изображения обобщаются планы. Особое внимание уделяется акцентированию первого и второго планов, на дальнем плане изображение обобщается, смягчается жесткость границ между

элементами изображения, благодаря чему появляется ощущение воздушности и пространственного удаления элементов изображения.

При завершении работы обобщаются все второстепенные детали постановки для акцентирования главного композиционного центра живописного изображения. Акцентированию композиционного центра живописно произведения способствует свойство человеческого зрения не воспринимать одинаково отчетливо все элементы натурной постановки одновременно. Если взгляд направлен на композиционный центр природы и изображения, то художник видит его отчетливо, а все остальные детали менее четко, так как они зрительно подчинены композиционному центру

В результате завершающего работу обобщения необходимо стараться максимально воплотить первоначальный творческий замысел, акцентировать композиционный центр, найти конструктивно-пластические связи всех частей изображения, колористическую гармонию и четкую тональную и пространственную организацию изображения.

Работу над живописным этюдом необходимо проводить от общего к частному, от больших цветотональных отношений к малым - к проработке деталей форм, решению планов, и в завершение работы необходимо обобщение - возвращение к большим цветотональным отношениям при акцентировании композиционного центра.

Такова последовательность работы над учебным живописным этюдом -односеансным и многосеансным. Разница заключается лишь во времени, затраченном на выполнение каждого этапа, в тщательности проработки форм и технологии живописи.

Кратко последовательность работы над учебным живописным этюдом можно сформулировать следующим образом:

1 этап. Работа над форэскизами, композиционное решение натурной постановки. Выполнение подготовительного рисунка. Определение боль-

ших цветовых и тональных отношений учебной постановки.

2 этап. Конкретизация форм предметов, выявление пространства, планов, работа над касаниями при постоянном уточнении цвета и тональных различий деталей постановки.

3 этап. Обобщение, возврат к первоначальному впечатлению от природы, максимальное воплощение первоначального творческого замысла. Приведение изображения в соответствие с продуманными в

форэскизе композиционным, колористическим и тональным решениями. Акцентирование композиционного центра, окончательное определение конструктивно-пластических связей всех частей изображения.

В начале занятий живописью, в первых работах решить все задачи сразу практически невозможно. Поэтому процесс накопления знаний и умения должен проходить постепенно, закрепляться путем повторения (упражнений) этюдов с натуры в аудитории и во внеаудиторных условиях, во время самостоятельной работы.

Выполнение программных заданий по живописи - лишь необходимый минимум в овладении профессиональным мастерством. Художник должен ежедневно на практике овладевать знаниями, умением и навыками в области изобразительного искусства, в том числе и живописи, для познания и отражения в профессиональной деятельности красоты, гармонии и закономерностей окружающего мира.

Односеансный этюд. Живописный этюд с натуры не относится к сложным композиционно-тематическим формам изображения. При выполнении этюдов с натуры воспитывается культура зрительного восприятия, приобретаются и совершенствуются профессиональные знания и живописное мастерство. Выполнение этюдов с натуры обогащает художников познанием живописных, пластических, колористических свойств окружающего мира, которые являются источником вдохновения в их профессиональной деятельности.

Цель выполнения односеансных живописных этюдов - в экспрессивной, темпераментной, динамичной форме запечатлеть на плоскости изображения впечатления от натурной постановки.

В различных живописных техниках (акварель, темпера, гуашь) односеансный живописный этюд с натуры выполняется методом «*a la prima*».

Метод «*a la prima*» в живописи означает выполнение живописного этюда в один сеанс без предварительного подмалевка, когда нужные цвет и тон не «набираются» в изображении постепенно, а берутся сразу в полную силу. Преимущество метода заключается в том, что в течение всего сеанса сохраняется первоначальное впечатление от натуры, что способствует яркой эмоциональной окраске работы. Метод «*a la prima*» позволяет брать цвет в полную силу и «вести» весь этюд одновременно, по мере необходимости добавляя цвет в уже положенный мазок. Живописную

работу, написанную методом «а la prima», отличают свежесть и глубина цвета, отсутствие «замученных», «затертых», много раз переписанных мест, разнообразие фактурной кладки мазка, энергичная манера письма. Метод работы в живописи «ala prima» развивает цельное видение природы.

Начинать работу в живописи методом «а la prima» целесообразно с самых ярких, насыщенных цветов, что должно служить как бы камертоном в колористическом и тональном построении живописного этюда, в определении цветовых и тональных отношений других элементов изображения в целом.

При работе методом «а la prima» для каждой поверхности формы элементов изображения, а иногда и для каждого мазка, характеризующего форму предмета, составляются отдельные оттенки цвета. Если необходимо внести в цвет или тон корректировку, цвет или тон какого-то места изображения «усилить» или «ослабить», то поправки вносятся сразу по еще не просохшему красочному слою. Форма предметов «лепится» обобщенно, без излишней детализации добавляются в уже положенные мазки краски. Несколько растекаясь и «сплавляясь» с другими мазками, мягкие постепенные переходы одного оттенка цвета к другому моделируют форму предметов, составляя малые цветовые и тональные отношения, подчиненные большим цветовым и тональным отношениям природы.

При работе над этюдом методом «а la prima» необходимо всегда «держат» во внимании композиционный центр изображения, выделяя его всеми возможными живописно-пластическими и композиционными средствами.

Работу над живописным этюдом методом «а la prima» необходимо последовательно вести от общего к частному, от больших форм и деталей постановки к более мелким, уделяя особое внимание первому и второму планам. В процессе работы необходимо постоянно сверять получающееся изображение с натурой, работая цветом, стараться видеть как можно больше оттенков-модуляций локального цвета предметов в световоздушной среде при сохранении тонального соподчинения всех деталей натурной постановки.

Завершение работы над живописным этюдом «а la prima» заключается в приведении изображения к цветовой и тональной гармонии, живописно-пластической цельности изображения.

Многосеансный этюд. Продолжительность работы над учебным живописным этюдом зависит от сложности и характера



изображаемой природы, а в условиях пленэра - от погодных условий, освещения, которые меняются очень быстро. Не каждое учебное задание можно написать методом «а la prima» за один сеанс. Выполнение этюда фигуры, этюда головы натурщика и др. требует глубокого и всестороннего изучения природы, пропорций, анатомического строения, пластики, движения, освещения, колористических особенностей постановки и других качеств.

Во время работы над многосеансным живописным этюдом в отличие от односеансного происходит углубленное изучение характерных свойств и качеств природы и на основе строгого отбора поиск наиболее выразительных средств изображения.

Многосеансный живописный этюд выполняется в основном в два, три, максимум четыре сеанса по четыре учебных часа каждый. Многосеансный метод исполнения живописного этюда развивает профессиональное мастерство художника-дизайнера, его творческое композиционное мышление, умение работать в живописи продуманно по заранее составленному плану.

Продолжительное время, затрачиваемое на выполнение живописной работы, позволяет углубленно изучить природу, форму всех деталей, что обеспечивает более высокий уровень овладения живописным мастерством.

Многосеансный метод работы над живописным изображением развивает на практике знание технологии и техники работы различными живописными материалами - акварелью, темперой, гуашью. В творческой практике профессиональных художников часто встречается смешанная техника выполнения живописных работ: при многосеансном методе работы, например акварелью и гуашью, акварелью и темперой, маслом по темперному подмалевку и т.д.

Методика работы над многосеансным этюдом в технике акварели. В акварельной живописи при многосеансном методе работы необходимого цвета и тона элементов изображения добиваются путем наложения одного прозрачного цветового еля на другой.

Первоначальные цветовые слои наносятся на изображение с таким расчетом, чтобы последующие слои цвета, конкретизирующие формы элементов изображения, в соединении с предыдущим слоем давали в различных частях изображения необходимые цветовые и тональные отношения. Методически работа над изображением

ведется от слабонасыщенных, светлых тонов к постоянному насыщению цвета и тона при постоянном уточнении деталей форм элементов изображения. Для избежания замутнения красок в красочную смесь каждого слоя не следует вводить более двух-трех красок. Необходимые цвет и тон на изображении при таком методе работы достигаются путем продуманного наложения одного цветового слоя на другой.

На начальной стадии работы над живописным изображением в технике акварели многосеансным методом рекомендуется прописывать легким прозрачным цветом освещенные части элементов изображения, оставляя наиболее освещенную часть - блики на чистой бумаге. Световые части должны быть прописаны максимально точно по цвету.

Дальнейшая работа над изображением заключается в определении наиболее выразительных больших цветовых и тональных отношений натурной постановки, а также в нахождении цветовых отношений между освещенными частями элементов, тенями и полутенями. Цвет блика определяется при завершении работы.

При проработке формы предметов необходимо свет, полутень и тень каждого предмета соотносить со светом, полутенью и тенью других предметов и в целом с большими цветовыми и тональными отношениями всей натурной постановки. Работая над какой-либо частью натурной постановки, необходимо смотреть не только на эту часть, но и на всю постановку в целом, определяя соотношение этой части по цвету и тону с большими цветовыми и тональными отношениями. Теневые участки прописываются прозрачными красками. Особое внимание при работе над теневыми участками натурной постановки необходимо уделить живописи рефлексов и падающих теней.

Падающая тень, на какую бы поверхность по цвету она ни падала, не имеет по тону резких разграничений с собственной тенью, что обуславливает мягкие касания контура элемента изображения с окружающими цветами.

Проработка формы элементов изображения сопровождается работой над касаниями (определение мест четких, резких касаний элементов изображения с фоном или другими элементами и места мягких касаний и погружения частей элементов изображения в общую тень), а также над планами.

Завершение живописной работы акварелью, выполненной многосеансным методом, заключается в нахождении структурно-пластической, колористической и тональной взаимосвязи всех элементов при акцентировании композиционного центра и обобщении изображения дальних планов.

Методика работы над многосеансным этюдом в технике темперной живописи. Многосеансный живописный этюд в технике темперы выполняется по иной методике. Помимо подготовительного этапа, который предшествует любой работе по живописи и заключается в выборе формата работы, выполнении серии форэскизов и подготовительного рисунка, работа делится еще на четыре стадии:

- 1) выполнение подмалевка;
- 2) выполнение прописок, конкретизирующих форму элементов изображения;
- 3) выполнение лессировок;
- 4) обобщение изображения, приведение его к живописно-пластической цельности.

Последний этап - обобщение изображения - также присутствует во всех других методах работы над живописным изображением на завершающей стадии.

После определения формата, размера и композиционного решения живописного изображения и исполнения подготовительного рисунка выполняется подмалевок - первый подготовительный живописный слой изображения.

В живописи подмалевок выполняет три основные функции: композиционно-пластическую, колористическую и технологическую. В подмалевке устанавливаются основные гармонические цветотональные отношения, определяются контрасты и композиционно-пластическая структура изображения, акцентируется композиционный центр, намечается светотеневая моделировка форм предметов, их взаимосвязь и расположение в пространстве. В подмалевке намечается колористический строй будущего живописного произведения на основе ведущих цветовых гармонических сочетаний природы, обусловленных и объединенных соответствующими условиями освещения. С технологической точки зрения подмалевок - первый живописный слой изображения. Он является как бы цветным грунтом, обеспечивающим лучшее сцепление с последующими живописными слоями изображения.

Живопись по подмалевку и цветным грунтам обеспечивает сложность и богатство цвета и более интересное и разнообразное фактурное решение живописной поверхности.

Подмалевок в темперной живописи можно выполнять различными способами.

Первый способ выполнения подмалевка - тонким, прозрачным слоем жидко разведенных красок подобно акварели. Детали необходимо прописывать по хорошо просушенному слою темперных красок.

Второй способ выполнения подмалевка - работа плотным насыщенным цветом по форме элементов изображения типа техники «а la prima». Необходимо стараться нужный цвет и тон брать сразу в полную силу и передавать как можно точнее ведущие гармонические цветовые и тональные отношения натуры по насыщенности, светлоте и контрастам. При таком способе работы подмалевок выполняется до такой степени живописно-пластической завершенности, что двумя-тремя прописками и лессировками можно быстро завершить работу над этюдом. В данном случае прописки и лессировки выполняют лишь уточняющую роль.

Существует еще один способ выполнения многосеансного живописного этюда в технике темперы, при котором главным художественным приемом колористического обогащения живописного произведения является работа цветными лессировками по монохромно выполненному подмалевку типа «гризайль».

Подмалевок необходимо хорошо просушить и соскоблить лезвием или мастихином лишние наслоения краски, чтобы избежать растрескивания живописного слоя при дальнейшем наложении красок. Живописно-пластическое решение этюда, намеченное в подмалевке с различной степенью завершенности, разрабатывается и уточняется на последующих стадиях работы.

Найденные в подмалевке большие цветотональные отношения необходимо уточнить и кое-где обогатить цветом, уточняя формы предметов. Сравнивая большие цветотональные отношения, необходимо переходить к частностям, деталям постановки, уточнять и конкретизировать формы элементов изображения цветом, соотносить их друг с другом и с целым.

Богатство цвета, тональностей, воздушную среду создают в живописи полутона и тени. Чем богаче и многообразнее по цвету и тону их градации, тем живописнее изображение. При проработке

теней и полутеней элементов изображения следует избегать применения белил, иначе цвет тени и полутени окажется белесым, блеклым, разбеленным. При этом и колорит всей работы будет белесым и замутненным.

При работе темперой следует стремиться все цвета составлять без белил, применяя их лишь при необходимости для освещенных частей элементов изображения, светлых драпировок или других частей постановки. Работая по принципу от общего к частному и от частного к общему, нужно всегда помнить, что является главным композиционным центром изображения, и стремиться выделить его имеющимися живописно-пластическими и композиционными средствами.

Моделируя цветом формы элементов изображения, необходимо цвет наносить по форме. В результате разнонаправленного нанесения мазков получается как бы мозаичная фактура живописной поверхности, которая вследствие многократного отражения света создает впечатление обогащенного сложным цветом колорита живописи.

Лессировки выполняются темперными красками, жидко разведенными водой. Интересный эффект достигается при применении лессировок акварелью по темперному подмалежку. Лессировками усиливаются или ослабляются контрасты цветотональных отношений, смягчаются переходы светотени при моделировке форм элементов, обобщается изображение с целью придания различным цветам колористического единства и гармонии.

При обучении применяют два типа лессировок: тонирующую и моделирующую.

Тонирующая лессировка используется для того, чтобы приглушить яркие или слишком светлые, вырывающиеся из общего колорита живописного произведения цвета. Тогда определенное место работы необходимо «приглушить», т.е. «списать» с окружением. Это место нужно прописать тонким слоем лессировки, и тогда оно «впишется» в колористическую гармонию всего живописного произведения. Иногда при слишком резких контрастах и жесткой моделировке форм элементов изображения возникает необходимость прокрыть одним, а то и двумя-тремя лессировочными слоями различных цветов всю живописную поверхность, в результате чего изображение приобретает цельность и колористическую гармонию.

Однако такой метод гармонизации колорита живописного произведения является несколько «механистичным». Поэтому необходимо развивать чувство колористической гармонии цветовых и тональных отношений с самого начала работы над живописным произведением при определении ведущих цветотональных отношений живописного этюда и к данному методу работы лессировками прибегать лишь в самых крайних случаях.

Второй тип лессировки - моделирующий. С его помощью возможно усиление светотональной моделировки и лепки объемов элементов изображения. Моделирующая лессировка усиливает и обогащает в цвете полутона и тени, благодаря чему достигаются мягкие переходы светотени и живопись обогащается колористически. Когда подмалевок достаточно проработан в цветотональном отношении, лессировками углубляется колорит, усиливается или ослабляется моделировка форм элементов изображения, обобщаются планы и изображение в целом приводится к живописно-пластической и колористической гармонии и цельности. Следовательно, лессировки в живописи выполняют также функцию обобщения изображения, акцентирования главного и нивелировки второстепенного.

Завершение работы над многосеансным этюдом в технике темперной живописи заключается в обобщении изображения, нахождении структурно-пластической, композиционной, колористической и тональной взаимосвязи всех элементов при акцентировании композиционного центра живописного изображения.

Живописный набросок. В практике изобразительного искусства под термином «набросок» обычно понимают кратковременные упражнения по рисунку, живописи, при занятиях скульптурой и т.д.

Живописный набросок - это кратковременный этюд с натуры небольшого размера, где в самых общих чертах отражены живописно-пластические качества натуры. Цель живописного наброска - запечатлеть постоянно меняющиеся состояния природы, движения людей, позы животных и птиц, богатство и разнообразие окружающего растительного мира.

Чтобы передать неповторимое состояние освещения в пейзаже, сложную динамичную позу натурщика, художник иногда располагает только несколькими минутами, не имея возможности рассмотреть и подробно увидеть все многообразие деталей натуры. Поэтому задача живописного наброска заключается в передаче наиболее

существенных и характерных качеств природы, умении увидеть в природе экспрессию, движение и лаконичными изобразительными средствами выразить их. Достоинством хорошей наброска являются свежесть, эмоциональность и острота восприятия природы, умение скупыми, лаконичными средствами передать сложное состояние природы или динамичное движение и живописно-пластический характер природы. Так как в наброске передаются наиболее важные и существенные качества и свойства природы, в изображении возможна обобщенность, многие детали и подробности могут быть лишь слегка намечены или вообще отсутствовать.

Начинать набросок необходимо с передачи основных пропорций, движения, цветовых и тональных отношений природы и на втором этапе работы над наброском дополнить его несколькими характерными деталями, не теряя при этом выразительности основного пластического движения и колористического состояния наброска. При передаче деталей натурной постановки нужно избегать передачи деталей, не способствующих выразительности наброска в целом. При работе над набросками воспитывается умение отбора и обобщения самого важного и характерного в природе, развивается художественный вкус и умение целено воспринимать природу

В живописном наброске необходимо стремиться к тому, чтобы минимумом изобразительных средств передать максимум выразительных свойств и качеств природы, чтобы в наброске при изображении природы не было ни одной лишней линии или пятна. Лаконизм в передаче натуральных впечатлений воспитывается постепенно, и поэтому в самом начале занятий живописью наброску нужно отводить достаточно много времени - 20 минут. С приобретением опыта время, отведенное на выполнение каждого наброска, целесообразно сокращать до 15, 10 и 5 минут.

Особенности и природа наброска не позволяют с необходимой полнотой изучить все свойства и качества природы. Однако выполнение только длительных этюдов притупляет остроту восприятия природы, поэтому целесообразно сочетать наброски с выполнением односеансных и многосеансных живописных этюдов. Чередование различных способов и методик выполнения учебных заданий, очередность которых определяется по принципу увеличения сложности задач, решаемых каждым заданием, активизирует восприятие природы и позволяет разнообразнее и глубже изучать ее особенности.

### ***Приемы выявления ошибок в живописном произведении***

Если хотите написать красивое женское лицо, нежное по цвету, на воздухе — пишите левой рукой и старой плохой кистью. Тогда, может быть, напишете. У вас не будет ловких заученных мазков, будете накладывать верные тона и только, и — получится говорил Н. П. Крылов.

Для изучения картин великих мастеров прошлого необходимо выбирать репродукции качественные, на атласной бумаге, с ярким, четким цветовым изображением, совпадающим с оригиналом.

Лучший способ проанализировать цветовые, тональные и яркостные отношения между планами в картинах, а также воздушную перспективу и цветовую разработку элементов картины — это развернуть репродукцию изучаемой картины (или же разбирая ошибки в собственной картине) «вверх ногами». Это нестандартное положение картины дает возможность анализировать рисунок, цветовую, тоновую, яркостную разработку картины в целом и ее воздушную перспективу, при этом сознание не отвлекается на содержание картины, т. к. его при таком развороте картины понять трудно, что даст свежий взгляд на оценку художественно-технических приемов исполнения картины.

Переворачивая картину, мы смотрим на нее издали, определяя, не «выскакивает» ли какое-либо пятно из общего тона, цвета картины, не является ли картина блеклой или перечерненной. Художник в этом случае активней анализирует, сопоставляет соотношения частей изображения со всем, что нарисовано.

Такой разворот «вверх ногами» анализируемой картины дает возможность не только отследить ошибки в цвете, но и увидеть красоту исполненного рисунка или допущенные ошибки в рисунке форм, которые ранее не были видны, появляется возможность взглянуть на произведение (возможно, даже много лет знакомое) совершенно по-новому, свежо. Необычный ракурс помогает открыть в картине ранее не замеченное как в цвете, так и в тоне, и в рисунке, при этом обостряется восприятие картины в целом.



## Натюрморт как учебное задание в практической работе студентов

Этюды натюрморта - одна из наиболее важных тем в учебной живописи. С этюдов простого натюрморта начинается обучение живописи. Занимая одно из последних мест в классической иерархии жанров, натюрморт традиционно и закономерно главенствует в учебной живописи.

«Жанр натюрморта представляется нам некоей, как бы самой историей живописи предложенной, «моделью» изображения - вернее, моделью системы «изображение—искусство», позволяющей сосредоточиться на существе вопросов живописи как особого вида искусства. Эти аспекты выделяют натюрморт из многообразия жанров, открывают широкое поле для его использования в учебной живописи. Кроме того, два таких основных фактора художественной формы, как предмет и пространство, выступают в натюрморте в наиболее ясном и конкретном виде.

Если живопись считается фундаментальной дисциплиной в области обучения цветному изображению, то натюрморт является главной творческой лабораторией для художественных экспериментов в области цвета. Обаяние этой работы заключается в специфике мира натюрморта - мира неподвижной, или «мертвой», природы. Искусственная реальность натюрморта позволяет проводить активные живописные поиски уже при постановочной работе с вещами. Найденное художником положение вещей не меняется от сеанса к сеансу, позволяя проверять изображенное неподвижной натурой. Особенностью живописи натюрморта являются относительно небольшие размеры изображаемых предметов. Художник может делать композицию, близкую по масштабу к натуре, выявляя хорошо видимые глазом фактурные и цветовые особенности постановки, что важно как при первом знакомстве с живописью, так и при профессиональных творческих исканиях. Для обучения натюрморт ценен и тем, что каждый может создать постановку у себя дома из хорошо знакомых вещей, находящихся под рукой. Личные вещи, сохранившие еще тепло рук хозяина, помогают художнику «войти» в мир натюрморта, преодолеть робость на начальной стадии работы.

Хотя натюрморт и неподвижная, «мертвая» натура, он состоит из предметов, составляющих часть живой, окружающей нас

действительности. Собранные вместе, скромные предметы могут глубоко отражать духовный мир человека со всем многообразием его противоречий и особенностей. Не случайно англичане называют жанр натюрморта «тихой жизнью», где неподвижность - внешнее проявление духовной жизни. Любые формальные поиски всегда должны быть направлены на образное раскрытие изображаемого. Формальные упражнения, присутствующие в любой художественной школе, - только путь к поиску новых средств выражения натуры.

Вещи, которыми мы пользуемся в домашнем обиходе, при использовании в натюрморте образуют свою среду, переносятся в иное измерение. Их значение в композиции, смысловая нагрузка неизмеримо возрастают. Сочетания простых предметов могут выражать самые сложные и возвышенные чувства человека, вызывать ассоциации, далеко уходящие от материальной сути этих предметов.

Простой и усложненный натюрморты. Этюды простого и усложненного натюрмортов в технике акварели - первое задание по живописи. При его выполнении происходит знакомство с основными проблемами колористического решения живописного произведения и законами цветовой композиции, с вопросами трактовки формы, а также с изменением локального цвета предметов под влиянием световоздушной среды, с проблемами передачи пространства. Комплексное освоение перечисленных проблем является основой для овладения высокой живописной культурой, что способствует успешному выполнению в дальнейшем специальных живописных задач.

Начинающему художнику трудно сразу усвоить весь сложный комплекс проблем, встающий перед ним в работе над живописным изображением. Поэтому изучение натюрморта целесообразно проводить поэтапно со следующими постановками:

- с одним или двумя предметами;
- с тремя-четырьмя предметами;
- с большим количеством предметов.

Задачи каждого последующего этапа шире и сложнее предыдущего. При такой ступенчатой системе работы над живописью натюрморта действует принцип доступности, который называют также принципом нарастающей трудности.

Постановки с одним или двумя предметами. Первыми натурными постановками являются небольшие постановки с одним или двумя объемными предметами и одной-двумя драпировками. Эти

постановки дают возможность изучать цвет отдельных предметов (вещей) в различной среде.

Постановки с одним предметом:

- белый предмет на одном или двух цветных фонах;
- цветной предмет на белом со складками фоне (предмет может быть разноцветным);
- цветной предмет на контрастном цветном фоне;
- цветной предмет на родственном цветном фоне;
- цветной предмет на двух цветных фонах.

Постановки с двумя предметами:

- два разных по цвету и форме предмета на белом со складками фоне;
- два разных по цвету и форме предмета на двух разных по цвету драпировках.

Этюды исполняются в размере не более 1/2 листа бумаги. Рядом с каждым этюдом нужно сделать выкраски основных цветов.

Задачи композиции здесь заключаются в простом размещении предметов и варьируются в основном в плане увеличения или уменьшения площади фона. В качестве неживой природы можно использовать вазы, чашки, кружки, любые другие предметы домашнего обихода, объемные геометрические формы, овощи и фрукты. В зависимости от освещения предметы изображают с разной степенью объемности.

***Постановки с тремя-четырьмя предметами.*** Эти постановки относятся к простым и состоят из несложных по форме вещей и драпировок с ясными цветовыми характеристиками. Это классические простые учебные постановки, составленные на основе родственных и родственно-контрастных цветовых отношений. Контрастность по светлоте - обязательное их качество. Очень светлые или очень темные постановки на этом этапе работы не нужны.

Методика исполнения этюда одина для всех натюрмортных постановок. Здесь нужно лишь отметить, что перед исполнением цветного этюда проводится композиционный поиск лучшего варианта расположения натюрморта на плоскости (на 1/2 листа карандашом делается 5—6 вариантов). Рядом с форэскизами нужно дать их светлотные и полные цветовые выкраски. Таким образом, по времени задание исполнение этюда; при неудаче этюд повторяется. рэскизы имеют размер 1/16 – 1/8 листа бумаги, этюды - 1/2 листа. Простые натюрморты исполняются в основном в аудитории.

**Многопредметные постановки** с различным цветовым состоянием. Эти постановки включают 5-8 предметов различных объемов и конфигураций, разнообразные гладкоокрашенные драпировки. В отдельных случаях используются орнаментированные вещи. Наличие двух-трех оттенков одного цвета в общей цветовой гамме постановки или применение нескольких контрастных цветов необходимо для проверки колористического чутья. Постановки могут состоять из предметов или вещей, имеющих контрастные или очень сближенные по светлоте или насыщенности цвета. Этюды с многопредметных постановок выполняются только в аудитории. Размер этюдов – 1/2 листа. Время исполнения одного многопредметного натюрморта может составлять до 8-12 часов.

**Натюрморт с гипсовой головой человека.** Этюды натюрморта с гипсовой головой человека предваряют работу над живописью головы натурщика и являются переходной стадией к изучению большой темы живописи - живой модели. Гипсовая голова активно вбирает в себя отсветы, цветовые рефлексы от окружающих ее разноокрашенных драпировок и предметов, что позволяет решать проблемы цветового взаимоотношения формы головы человека и окружающей среды.

Натюрморт с гипсовой головой является сложным как по количеству и разнообразию предметов, так и по цветовой организации. В постановках используются слепки с произведений скульптуры. Как правило, натюрморты с гипсовыми головами называют натюрмортами с атрибутами искусств. В такие натюрморты кроме слепков с известных скульптур (голова Аполлона, голова Меркурия) входят палитры и тюбики с красками, кисти, шпатели, карандаши, рулоны различной бумаги, подрамники для живописи с натянутым холстом и без холста, книги по искусству с красочными переплетами, папки с гравюрами, музыкальные инструменты, этюдники и даже мольберты. Многопредметные постановки с гипсовыми головами, простые постановки с одной или несколькими головами составляются с применением драпировок родственных, родственно-контрастных и контрастных цветовых отношений. Так как гипс имеет белый цвет, драпировки всегда плотнее и насыщеннее по цвету, чем гипсовая голова. Образующаяся силуэтность способствует выявлению цельности форм в этюде.

Только в натюрмортах с гипсовой головой есть возможность полно поработать над символикой включаемых в композицию

предметов. Знакомые, ставшие обыденными предметы при включении в натюрморт как бы переходят в мир, где их значимость резко повышается. Такая метаморфоза оставляет в душе начинающего художника глубокий след. Начиная с этого момента повышаются требования к смысловому содержанию постановок, усиливается самоконтроль и за формальной организацией живописной поверхности.

В *натюрмортах с атрибутами искусств* рулоны бумаги, подрамники, рамы, музыкальные инструменты делают постановки довольно крупными и размер этюдов может быть даже несколько больше одного листа бумаги.

***Натюрморт с цветами.*** Живопись натюрмортов с цветами как бы завершает изучение растительных форм средствами академической живописи и создает прочную основу для творчества в области композиций с цветами на старших курсах.

Натюрморт с цветами - нередкое явление в искусстве. Подобные композиции достаточно широко встречаются в живописи. История живописи натюрмортов с цветами дает много примеров композиций постановок для исполнения учебного этюда натюрморта. Проверенные временем композиционные схемы помогают в работе над сложной, но важной для будущих художников темой. По цвету постановки натюрморты с цветами делятся на следующие три типа:

- натюрморты с родственными цветовыми отношениями;
- натюрморты с родственно-контрастными цветовыми отношениями;
- натюрморты с контрастными цветовыми отношениями.

Принципиальной стороной постановок является то, что растение трактуется как цветовой камертон всего натюрморта. Именно цвет растения в сочетании с окружением определяет характер натюрморта. Но цвет воздействует на зрителя вместе с формой предметов. Листья, стебли, цветы вносят в натюрморты присущее только им пластическое движение. Посуда, фрукты, овощи, книги и другие предметы, участвующие в композиции, только оттеняют, подчеркивают ритмы растительных форм. Натюрморты с родственными цветовыми отношениями, как правило, представляют собой композиции с ясно выраженным центром. Натюрморты с родственно-контрастными и контрастными цветовыми отношениями организованы более сложно. Здесь композиционный центр может быть значительно удален от геометрического центра постановки.

Кроме того, работу усложняет фактурное разнообразие элементов композиции.

Этюды натюрморта с цветами и вообще с любыми растительными формами - принципиальный момент в обучении художников. К фруктам и овощам или их муляжам из воска в первоначальных постановках добавляются растения со сложной пространственной организацией. Музыкальность линий, строгость форм и феерия красок в цветах контрастируют с четкостью граней посуды и плавными овалами фруктов. Острота сочетаний живого и неживого в таких постановках всегда держит художника в напряжении, провоцирует его на поиск нового. Даже в постановках с родственными цветовыми отношениями пластический контраст очертаний придает этюдам композиционную упругость. Родственно-контрастные и контрастные цветовые отношения, более характерные для цветочных натюрмортов, усиливают их пластическую мощь. Натюрморты с цветами по большей части выполняются в условиях аудитории при отраженном солнечном свете. Постановки в аудиториях имеют фиксированную глубину, ограниченную столом и драпировками. Ровный свет не дает неожиданных эффектов смены освещения, что особенно важно, если работа требует длительного времени. Контрасты теплого и холодного в закрытом помещении выражены слабо, что облегчает выбор колорита в натюрмортах с такой сложной пространственной формой, как растение. Постановки с цветами и различными растениями в осеннее время имеют довольно большие размеры. Они могут включать в себя ветки деревьев с пожелтевшими листьями, гроздь рябины, тыкву, кабачки, яблоки и т.д.

*Домашним заданием* по живописи является натюрморт с цветами при прямом солнечном освещении в природной воздушной среде.

На ярком солнце освещенные участки предметов чаще пишутся в живописи более теплыми, чем теневые. Но яркий солнечный свет в природе бывает не всегда. Кроме того, сами дни могут быть теплыми и холодными, а освещение резким или мягким.

В композиции натюрмортов с цветами в ряде случаев входит пейзаж, начинает активно проявляться воздушная перспектива. Работа над такой композицией практически смыкается с живописью пейзажа.

Необходимо подчеркнуть, что помимо невероятной сложности цветочных форм, собранных в букете, может возникнуть проблема взаимодействия «мертвых» предметов и срезанных, но еще живых цветов. Живые цветы, как и все живое, имеют собственную внутреннюю энергию и при солнечном освещении начинают неярко матово светиться. Фарфор, металл, стекло отражают свет в виде холодного, мертвого блеска, что, конечно, при большом количестве предметов создает сложности в гармонизации живописной композиции и провоцирует художника на поиск внешней красоты.

Этюды натюрмортов с цветами и другими растительными мотивами целесообразно исполнять темперой на бумаге или картоне размером  $\frac{1}{2}$  - 1 лист. Необходимо написать серию этюдов натюрмортов, в которых композиционной доминантой являются срезанные цветы в вазе, комнатные цветы в горшке или какое-либо другое растение.

### **Живопись головы человека**

#### ***Этюд головы натурщика, выполненный акварелью***

При выполнении этюдов головы натурщика мы убедились, что форма выражает свои материальные свойства с помощью света, что форму головы натурщика можно изобразить реально и в объеме, если найти границы тона для освещенных частей, полутонов, теневых частей головы и окружающего ее пространства, научились видеть и изображать форму тоном, вести этюд от общего к деталям, сохранять общее.

Теперь необходимо научиться изображать голову натурщика в цвете - акварелью.

Акварельная техника позволяет изучить законы живописи в процессе работы с натуры, дает профессиональное понимание законов изобразительного искусства. При освоении техники акварельной живописи необходимо уделить много внимания изучению законов реалистического изображения натуры и правильной последовательности в работе.

Перед началом работы следует осмотреть натуру с разных сторон и выбрать такую точку зрения, с которой открываются наилучшие возможности для хорошего композиционного размещения изображения головы натурщика на листе бумаги и открывается ритмическая ясность в распределении светотени.

Начиная всякое изображение, надо всегда помнить о том, где располагается линия горизонта (она всегда находится на уровне глаз рисующего). Наметив линию горизонта, важно вести построение изображения головы натурщика исходя из законов построения объемной формы в перспективе, что позволяет избежать ошибок, связанных с перспективными построениями формы.

Так как карандашный рисунок просвечивает сквозь прозрачный слой акварельной краски, рисовать надо минимальное количество линий и как можно точнее, не пользуясь резинкой. Резинка при стирании линий разрушает поверхность бумаги, и на это место плохо ложится акварельная краска. Поэтому, чтобы решить вопросы композиции этюда головы натурщика, целесообразно провести поиски композиционного решения на отдельных небольших листах бумаги, выполнить в цвете несколько форэскизов, а лучший вариант композиции перенести на большой формат бумаги. Размечая рисунок под акварель, надо всегда начинать с самых крупных форм, четко видеть и изображать общее пластическое движение головы, связывая ее с шеей и плечевым поясом. Изображение не должно быть крупным или очень мелким по отношению к листу бумаги. Надо помнить, что основная задача - выполнить этюд головы натурщика. И здесь важно соблюдать отношения: высота определяется соразмерно длине, наклоны и пропорции всех частей натуры сравниваются друг с другом и с целым. Тушевка и штриховка в подготовительном рисунке для акварельного этюда не допускаются.

Еще необходимо всегда помнить, что в натуре не существует контура, линии, а существует только граница объемной формы, пространственных плоскостей, поэтому линии карандаша в рисунке для акварели не должны быть жесткими и толстыми. Подготовительный рисунок нужно выполнять точно и внимательно, так как последующее исправление рисунка кистью часто приводит к загрязненности этюда. После подготовительного рисунка можно приступать к выполнению этюда натурщика акварелью.

Живописное построение этюда надо продумать в самом начале, распределив основные цветовые отношения. Рекомендуется начинать этюд с тех мест, которые имеют легко определяемые красочные характеристики, и в дальнейшем ориентироваться на них при определении цветовых отношений.

В основе живописного изображения объемной формы головы натурщика, ее связи с пространством лежит закон светотеневых и



цветовых отношений, который требует пропорциональной передачи взаимных отношений головы натурщика и пространства по светлоте и цвету. Кроме передачи светотеневых отношений нужно стремиться к тому, чтобы между всеми цветами предметов на этюде была такая же связь, такие же отношения, как и в натуре.

Если в натуре, например, какой-то цвет предмета выделяется среди других как наиболее насыщенный, то и в изображении он должен быть насыщеннее всего остального. Только в результате передачи правильных цветовых отношений между предметами и светотеневых градаций на каждой объемной форме в изображении появляются объем, пространство и материальность. Определение цветовых отношений лучше начинать с отыскания в натуре наиболее светлого и интенсивного цвета, затем самого темного, а все другие цвета определять по отношению к ним.

Начальные исходные тона не всегда могут быть самыми темными или самыми светлыми и насыщенными. Приступая к работе, необходимо определить общее тоновое и цветовое напряжение в натуре и решить, в какой гамме красок будет выполнен этюд, как будут строиться отношения цветов в этюде - в более светлой или темной тональности и в каких пределах насыщенности цвета.

Живопись сложной пластической формы - головы натурщика - должна базироваться на знаниях анатомической конструкции черепа, мышечной системы, закономерностей расположения отдельных форм, применения правил перспективы, основ цветоведения. В живописи головы должен применяться метод работы «отношениями», т.е. надо не только точно подобрать цвет того или иного места формы, но и учитывать взаимодействие соседних цветов и влияние каждого цвета на соседние. Этот метод позволяет воссоздать форму, пространство и предостерегает от раскраски. В решении цветовых отношений необходимо руководствоваться своим ощущением природы, постоянно тренируя глаз в передаче основных цветовых отношений и градаций теплых и холодных цветов. Сама натура, ее цветовая особенность, условия света и среды, окружающей модель, только они могут подсказать, какими красками нужно пользоваться, чтобы этюд получился выразительным и убедительным.

Продумав цветовой строй своего этюда, опять приходится сталкиваться с проблемой - с чего начинать писать акварелью? Можно начинать с теневых мест головы, а затем, определив

освещенную часть ее, решить цвет фона со стороны света и тени. Но можно начинать писать голову натурщика и с освещенной части, если она яснее по цвету, и также путем сравнения остальных цветов с цветом освещенной части головы раскрыть пространство этюда.

Решая в цвете тени формы головы, нужно учитывать, что тени имеют свой сложный цвет, который необходимо определить. Тень может быть холоднее света, а может быть теплее. Это может подсказать только натура. Задача - определить цвет тени, света, полутонов, формы головы по отношению к фону и друг к другу, найти между ними связь, чтобы они все вместе создавали общее колористическое единство.

Выполняя живописный этюд, необходимо каждую плоскость - грань объемной формы, найденную в натуре, решить в цвете. Для этого нужно научиться из небольшого количества чистых цветов акварельной краски составлять разнообразные смеси, которыми воспроизводить цвет каждой плоскости формы. Прописав кистью все изображение головы, нужно стараться не сбивать форму, которая найдена в рисунке. Не нужно стараться скорее нарисовать детали (глаза, ноздри, брови, прическу), так как, не увидев деталь как часть объема, можно поспешностью испортить работу. Мелкие детали головы - это не линии, а определенные объемы, которые состоят из нескольких планов, и эти планы необходимо определить, передав тон и цвет каждой плоскости.

В живописи этюда головы человека применяется выполнение этюдов головы натурщика методом «ala prima». Это означает, что все цвета берутся сразу в полную силу. Метод не предполагает многократных переписок, позволяет сохранить максимальную свежесть и сочность красочных звучаний, большую непосредственность и остроту выражения.

Для закрепления знаний и навыков по выполнению этюдов головы человека акварельными красками целесообразно самостоятельно дома или на дополнительных занятиях выполнить два-три этюда головы человека. Это могут быть автопортреты, этюды женской или мужской головы, изображения людей преклонного возраста. В самостоятельных работах можно попробовать исполнить этюды в технике «по сырому», лессировкой или в смешанной технике.

Технические приемы работы кистью. Техника исполнения имеет немаловажное значение в правдивой передаче природы и

эмоциональном впечатлении от этюда. Поэтому начинающему художнику необходимо в самом начале познакомиться с первоначальными техническими приемами работы кистью: постепенным переходом одного оттенка в другой, лессировочный наложением цветов и методом работы «по сырому». Технические приемы живописи, передающие характер таких материалов, как дерево, глина, отличаются от воспроизведения прозрачных изделий из стекла, металла и т. п. Когда техника работы кистью однообразна, изображение теряет свои живописные качества, может выглядеть «замученным» и «скучным». Если работа выполняется сочными мазками, кистью, насыщенной краской, то бумага ее хорошо впитывает и тона получаются сочными, прозрачными, глубокими и чистыми. Качество акварели зависит от применения широких заливок, размывок, расчленения мазков или их «сплавленности». Применяя различные технические средства выражения, художник достигает живописного решения этюда, передает свойства видимой природы, которые могут доставлять эстетическое наслаждение.

Поэтому, прежде чем перейти к дальнейшим заданиям, где ставятся различные живописные задачи, необходимо овладеть первичными техническими приемами и навыками акварели. Важным качеством акварельной живописи является ее прозрачность, способность отражать белый цвет бумаги, что придает краскам свежесть, сочность, глубину цвета. Первые упражнения основаны на умении покрывать лист бумаги прозрачным слоем краски, составлять нужные оттенки цвета.

### **Натура. Живописное изображение человека**

Из истории искусств мы знаем, как часто встречается изображение обнаженной человеческой фигуры в скульптуре, живописи, графике и в других видах искусства. Образы героев, воинов и воительниц, богов, нимф и просто людей у греков и римлян, прекрасные персонажи многих картин, фресок и скульптур эпохи Ренессанса, произведения разных жанров последующих веков дают много великолепных примеров изображения обнаженного тела. Попробуем представить себе изобразительное искусство без этих произведений и убедимся в том, что это невозможно так же, как невозможно представить лето без солнца, землю без деревьев и трав. Действительно, без этих произведений мы не мыслим себе

изобразительного искусства. Есть много объяснений тому, что человек всегда находится как бы в фокусе искусства. Изучение обнаженной модели проходит в курсах рисунка, живописи и пластической анатомии. Получая при рисовании основные понятия и навыки изображения фигуры человека, мы усваиваем пластические особенности сложнейшей формы, конструктивные и пропорциональные закономерности, особенности динамических связей различных масс (частей) человеческой фигуры, работу мускулов, костяка, их функциональную сопряженность и соразмерность при различных движениях и положениях. Но рисунок, имеющий ряд очень важных изобразительно-выразительных качеств, не может передать богатство колористического содержания модели, ее цветовую пластику и многие индивидуальные особенности. Живопись, обладая таким мощным фактором воздействия на человека, как цвет, имеет преимущества в эмоционально-выразительном образном отражении. Если рисунок больше связан с конструктивно-эстетической основой изображения, то живопись связана с чувственно-зрительной сущностью цветового выражения.

Это важно не только потому, что умение изображать фигуру человека представляет собой определенное и необходимое звено в эстетическом воспитании и обучении художника, но еще и потому, что в профессионально-изобразительном плане будущие художники должны хорошо владеть графическими и живописными основами изображения обнаженной и одетой фигуры человека.

Цельность и цветовое восприятие натуры создаваемого изображения — важные качества живописца. Это значит, во-первых, что при всем многообразии компонентов, в которых каждый раз предстает натура, они связаны определенным состоянием (солнечно, пасмурно, комната, пленэр и т.п.), во-вторых, есть главные и второстепенные компоненты (в цвете тоже) и, в-третьих, что из множества составляющих надо взять главные и сделать нужные акценты. Отпечаток состояния ложится на все и настраивает цвета натуры в определенной гармонии, определенном тонально-цветовом ключе. Это особенно сложно отражается на постановках с обнаженной моделью и делает живопись с подобных постановок одной из сложнейших в учебной работе.

Выполняя этюды обнаженной модели, мы учимся видеть и выражать состояние, ведущую цветовую гамму, сложность тонально-цветовых переходов, тончайшие отношения различных компонентов.

Все увиденное и взятое в нужной гармонии необходимо подчинить главному - изображению человека. Если при выполнении этюда пейзажа легче добиться состояния и цельности изображения, то при работе с обнаженной моделью в условиях мастерской это становится сложной проблемой.

Цельность видения, умение отбирать нужное, способность к художественному обобщению связаны с уровнем художественной культуры художника, вкусом, особенностями индивидуального восприятия и др. В процессе учебной работы по живописи и особенно в таких сложных заданиях, как живопись обнаженной модели, они подвергаются серьезным испытаниям и совершенствуются.

Новыми заданиями СРС являются постановки обнаженной фигуры. Работа над обнаженной фигурой является наиболее важной и ответственной, так как именно в изучении цветового богатства обнаженного тела человека развивается «живописный глаз» учащегося, познаются законы живописи. Изучая формы обнаженного тела, студент должен научиться правдиво и материально передавать средствами живописи живое человеческое тело.

В последующих прописках нужно стремиться передать характер и материальность человеческого тела, а также среду, в которой находится модель. Лепка формы должна быть разнообразной (в свету, более корпусная кладка красочного слоя, в полутонах и тенях менее корпусная). Разрабатывая детали, нельзя забывать об их роли в целом. Важно правильно взять соотношение света, тени, полутени и рефлекса, все время сравнивая их друг с другом.

На определенном этапе работы изображение ведется по частям, поэтому в конце работы весь этюд надо просмотреть с точки зрения целого.

В процессе работы над длительным этюдом особое значение имеет организация палитры, целесообразный отбор красок, необходимых для выполнения данной постановки. Беспорядочное и неумелое пользование красками, одновременное смешение многих цветов ведет к потере свежести и сочности живописи, к загрязнению и потускнению цвета.

Особая сложность обучения живописи заключается в сочетании профессионально-художественных задач с чисто техническими, к которым относится технология живописи. Важнейшими условиями правильной технологии является не только хороший грунт, умелое применение соответствующих растворителей, знание законов

смешения красок, но и умение последовательно просушивать отдельные участки живописи, применять материалы для сцепления слоев краски.

Характер постановки определяется целями задания. Прежде всего, должна быть подобрана выразительная модель с гармонически развитым телосложением и определенно выраженным цветом. Для первых постановок СРС лучше ставить мужскую модель, как более ясную в пластическом отношении. Каждая модель имеет свои особенности, которые нужно заметить и использовать при постановке. Нужно найти характерную позу и согласовать цветовое окружение с освещением. Все это поможет острее показать присущую избранной модели пластическую и живописную красоту. Окружение модели должно быть лаконичным, не перегруженным драпировками и предметами, которые иногда входят в постановку в качестве элементов, помогающих выразить естественную и непринужденную позу человека. Важным условием выполнения задания является метод ведения длительной работы. Обязательное требование задания — композиционная четкость и ясность. Для этого имеет смысл предварительно сделать несколько зарисовок модели с разных мест (различные варианты композиционного решения).

В небольшом предварительном этюде необходимо выяснить и закрепить в сознании общую колористическую и пластическую сущность постановки. Рисунок на холсте делают углем или кистью. Приступая к живописи, в первые сеансы желательно прописать весь холст не густым слоем краски, стремясь по возможности верно выявить большие цветовые отношения.

Наряду с длительными постановками студенты должны систематически выполнять быстрые, лаконичные этюды, цветные наброски, в самых общих основных чертах характеризующие цветовые отношения натуры, объемную и пространственную сущность предметов. Такие этюды воспитывают у студентов напряженную сосредоточенность, активную работу, прививают способность широко и цельно видеть, сразу схватывать отношения. Живописные этюды могут выполняться различными материалами: пастелью, акварелью, гуашью, темперой, маслом. Работа над ними должна вестись как на академических занятиях по живописи, так и в домашних условиях.

## **Методика выполнения этюда одетой фигуры человека**

«Изучать живопись надо непременно в связи с рисунком и по рисунку. Цвет, так же как и тон, должен ложиться по форме, в противном случае получается бесформенное нанесение краски».

При выполнении этюдов одетой модели встречаются определенные трудности, связанные с отсутствием опыта в построении форм человеческого тела.

В основу всех упражнений по живописи и рисунку должна быть положена форма. Все виды изобразительных искусств имеют дело с пластической формой. Следовательно, в основу живописи и рисунка должно быть положено изучение законов изображения формы. Так как рисунок есть построение графическим путем формы на плоскости, то поэтому, прежде всего, необходимо овладеть рисунком, чтобы в дальнейшем на его основе и в связи с формой строить живопись.

Изображение фигуры человека в одежде имеет важное значение при подготовке художников. Этюды одетой фигуры помогают формированию профессионального мышления, развивают навыки самостоятельной работы.

К основным проблемам этюда одетой фигуры можно отнести композиционное построение, ритмические и пластические характеристики фигуры, живописное решение, связь фигуры с фоном, цвето-тональные и объемно-пространственные качества постановки. В процессе выполнения этюдов одетой фигуры изучаются законы живописного изображения костюма фигуре человека, основные принцип, трансформации натуры с учетом специфики специализации, последовательность и методика ведения этюда, что тесно связано с творческим освоением богатого наследия изобразительного искусства прошлого.

В истории мирового искусства изображение человека играет главенствующую роль. Образ человека, его характеристика во многом решаются характером его одежды, особенностями ее связи с формой фигуры. В то же время в изобразительном искусстве верно нарисованная складка способствует живописи создаваемого образа: складкой на одежде художник выражает жест, функциональность движения, выражает последовательность изменения формы во времени.

При выполнении этюда одетой фигуры человека необходимо:

- найти композиционное решение, учитывающее распределение и ритм основных цветовых пятен;
- определить цветовое содержание постановки и ее связь со средой;
- выявить формы цветом с учетом светотеневых отношений цветов и изменения цвета на свету и в тени, тональных отношений и отношений холодных, теплых и контрастных оттенков.

К целям и задачам этюда относится в первую очередь выявление взаимоотношений фигуры человека и среды через цветовые, тональные, ритмические и орнаментальные отношения. Работа над этюдом одетой фигуры предусматривает определенную последовательность в решении как проблемы соотношения пространственных форм и линейных характеристик костюма, так и проблемы сочетания цвета костюма с его фактурой.

Рассмотрим последовательность выполнения этюда.

#### *Композиция.*

Выполнение подготовительного рисунка, основанного на наблюдении постановки и ее связи со средой, начинается с определения композиции листа. При этом важно учесть цветовое содержание постановки и пластику фигуры. В каждом конкретном случае существует большое количество вариантов решения. Из них необходимо выбрать наиболее оптимальный, в котором основные формы фигуры и цветовые массы взаимосвязаны и создают определенные ритмические соотношения.

«Проблема цельности композиции, связи и взаимозависимости всех ее элементов неразрывно связана с задачей неповторимости бесконечного разнообразия этих элементов. Ничто в композиции не должно повторяться. Ни величины, ни пятна, ни интервалы - «паузы», ни типы, ни жесты. Все близкое, подобное должно либо объединяться в единое пятно или силуэт, либо резко индивидуализироваться»

«В однофигурной композиции композиционный центр, приковывающий сразу внимание зрителя, очевиден. Он является и смысловым композиционным узлом, узлом всех существующих связей. Все соотносится с фигурой человека. В большинстве случаев фигура находится в середине картинного поля или близко к ней, часто занимает почти все поле»

#### *Рисунок.*



После определения композиции фигуры на холсте приступают к подготовительному рисунку. Сначала определяют движение основных масс фигуры, их оси, соотношения частей, силуэт, характер основных форм и линий складок костюма. «Чтобы сознательно рисовать одежду - надо разобрать ее, во-первых, с точки зрения покроя, то есть понять, повторяет ли она формы человеческого тела и насколько, или же это есть наброшенные на тело куски материи и т.д. Если повторяет, то надо уяснить себе, что представляет из себя, например, рукав, как он скроен и вшит, или - что такое воротник платья, каково его назначение и почему он такой именно формы. Во-вторых, надо разобрать, как сшита материя (ведь материя в основе своей есть поверхность), как облегает она тело человека и как в движении образуются определенные складки»

«Подобно тому, как знание анатомии позволяет художнику свободно и правильно изображать во всяком положении и без натуры обнаженную человеческую фигуру, усвоение законов складок дает возможность так же правильно рисовать без натуры, по представлению, человеческую фигуру во всевозможной одежде, а в рисовании с натуры руководствоваться разумным наблюдением и стремлением создать в изображении динамический образ».

### *Живопись.*

Постановка одетой фигуры всегда должна быть достаточно ясно построена по цветовым и тональным отношениям как фигуры, так и тона. В колористическом решении этюда большую роль играют холодные и теплые оттенки, основной тон постановки.

«Художник-колорист, в настоящем смысле слова, будет тот человек, который находит на палитре именно: тот тон и цвет, какой в действительности есть, или какой он большому числу людей кажется. Объективный колорист так же редко встречается, как и беспристрастие» «Мало того, что составить верный тон, надо его умело нарисовать на холсте, чтобы он верно выражал свое назначение в этюде.

Естественно, работая над цветовым решением этюда, необходимо разбирать каждый составляющий постановку цвет, находить в нем все нюансы. Чтобы сохранить цельность этюда, необходимо следить за характером силуэта всей фигуры и колористической взаимосвязи ее с фоном.

«Делая этюды с натуры, останавливайтесь и смотрите вдруг на всю натуру и на вашу работу, разницу наблюдайте и доводите до

полного сходства не одной силой, а гармонией. Непроверенная работа - всегда не вполне точна.

«Колорит не есть тот поверхностный блеск красок, неразлучный со светотенью. Сущность колорита состоит в умении угадать краски, из которых состоит данный цвет» «Следует долго искать краски, из которых состоит предмет, и, нашедши их, писать, не мазать, рисовать и лепить».

### **Этюды интерьера как учебное задание**

Изучение цветопластической организации интерьеров различного назначения имеет большое значение для будущих художников. Психологическая среда интерьеров зависит от времени дня или ночи, времени года, состояния освещения (жилые комнаты, веранды, столовые и спальные помещения и т.п.).

Объектами для изображения могут быть: интерьеры известных зданий и сооружений; интерьеры современной жилой архитектуры и интерьеры типовых сооружений общественного характера; интерьеры аудиторий, где проходят занятия, с естественным или специально созданным для данной постановки освещением. Каждый из перечисленных типов интерьеров имеет в плане возможностей учебной работы, как достоинства, так и недостатки. Интерьеры известных зданий и сооружений не дают большого количества вариантов освещения, так как выполнение этюдов в этих интерьерах ограничено часами посещения музея, а мебель и другие предметы имеют свои определенные места.

При работе над интерьерами современной застройки возможно создание различных вариантов расстановки мебели, осветительных приборов и приспособлений. Этюды таких интерьеров можно выполнять самостоятельно, часто в домашних условиях.

Интерьеры аудиторий, где проводятся занятия по живописи, или воспроизведенные в них части какого-либо исторического или жилого интерьера - наименее интересные объекты для работы, но в некоторых случаях их использование целесообразно.

Интерьеры обладают четко выраженной пространственной структурой. Она более глубокая, чем у натюрморта, но менее глубокая, чем у пейзажа. В этом отношении интерьер является как бы промежуточным звеном в изучении законов цвета и тона в пространстве. Как бы интерьер ни был просторен, он имеет четкие

границы в глубину (длину), ширину и высоту. Его конструкция определяет пространственные отношения в работе над живописным этюдом. Выполняя изображение интерьера, его как бы заново конструируют при помощи цвета и тона. Особенно тесная связь существует между интерьером и натюрмортом. Живопись таких интерьерных постановок необходима, так как помогает понять общие корни жанров в искусстве. Концентрация внимания на возможности «перерастания» натюрморта в интерьерную учебную постановку и затем в масштабное интерьерное пространство логична, так как интерьер почти всегда включает «натюрмортно» организованные предметы. Соединение впечатлений от восприятия натюрморта и интерьера дает необычайно объемное ощущение наполненности пространства.

Проблема пространства в живописи интерьеров особенно важна для художников-живописцев, поэтому уже на начальной стадии работы над этюдом следует тщательно проанализировать композиционную структуру пространства и точно ее передать.

В построении интерьеров необходимо выбрать наиболее подходящий вид перспективы. В основном это центральная линейная перспектива, но в ряде случаев возможно применение метода локальных аксонометрий и их трансформаций. В дальнейшем, стремясь полнее связать изображение интерьера с плоскостью, пользуются методом ортогональных проекций, условно-чертежными приемами, но в академической живописи этого не требуется. Задача выявления глубины пространства - одна из основных на начальной стадии обучения живописи. В живописных изображениях интерьера большинство художников придавало первостепенное значение свету.

Практические советы по выполнению этюда интерьера. Выполнение этюда внутреннего пространства здания предъявляет повышенные требования к выбору места для работы. Художник, работающий в помещении, находится внутри изображаемого им объекта, и найти точку зрения, с которой интерьер воспринимался бы как цельное сооружение, нелегко.

Резкие тени, блики на мебели, орнаментированные детали часто осложняют работу, создавая своеобразный цветной калейдоскоп, наполняющий своими рефlekсами каждый уголок помещения. Учитывая все это, знакомство с интерьером лучше начинать в часы, когда нет резкого света и весь интерьер имеет ровное освещение. Рассеянный свет не раздражает глаз, позволяет спокойно рассматри-

вать как весь интерьер, так и его детали. Проанализировав цветотональные отношения интерьера при ровном рассеянном свете, необходимо пронаблюдать их изменение при ином освещении и выбрать лучшее состояние. Оптимальным для работы следует считать место, с которого художник имеет как можно большее поле обзора и его боковое зрение задействовано наилучшим образом. Опыт показывает, что в этом случае достигается наиболее полное ощущение трехмерности пространства и хорошо просматриваются основные части помещения.

После определения рабочего места начинается практическое исполнение задания, состоящее из двух стадий: подготовительной работы и выполнения этюда.

К подготовительной работе относятся предварительные зарисовки, композиционные поиски (в карандаше), поиск цветового решения в маленьком эскизе. Подготовительная часть обязательна, так как развивает композиционное мышление. Обычно размер зарисовок и композиционных схематичных изображений не превышает размеров почтовой открытки. Смысл данной работы заключается в выявлении наилучшей композиционной подачи (формат листа, расположение предметов и т.п.) избранного для исполнения в живописи интерьера или его части. Кроме того, маленькие эскизы позволяют определять общие тональные отношения и избегать излишней детализации. В них обычно «схвачено» первое, самое острое впечатление, которое необходимо сохранить до завершения этюда.

Этюд выполняется на основе результатов предварительной работы. В целом исполнение этюда кардинально не отличается от живописи предыдущих заданий. Ритмическое расположение форм, цветовые акценты и пластика, качества поверхностей определяются обычным путем в соответствии с выбранным для этюда живописным материалом и имеющимся временем. Возможности изобразительных средств используются избирательно в зависимости от характера интерьера. Протяженные анфилады комнат, уходящие вдаль своды требуют тщательной тональной разработки и очень точного рисунка. Неглубокие замкнутые помещения заставляют в первую очередь обратить внимание на общий колорит живописного произведения.

Основная трудность живописи интерьеров заключается в передаче разнохарактерного освещения, сочетающегося иногда самым неожиданным образом. Прямой и отраженный свет, свет ламп

накаливания и газовых в различных помещениях могут вносить довольно сильную путаницу в привычные представления о теплых и холодных оттенках цветов. Непонимание природы того или иного освещения снижает колористическую цельность этюда. Вот несколько часто встречающихся вариантов освещения интерьеров: отраженный солнечный свет:

- отраженный естественный свет и прямые солнечные лучи;
- отраженный естественный свет и искусственное освещение лампами накаливания;
- отраженный естественный свет и искусственное освещение газосветными лампами;
- освещение лампами накаливания;
- освещение газосветными лампами;
- освещение интерьера через декоративные цветные фильтры.

Конечно, лучше делать этюд при естественном освещении, которое является самым распространенным при работе над интерьером. Однако ограничиваться анализом цветовой организации помещений только при естественном освещении нельзя, так как современный интерьер значительную часть времени освещается искусственно. Многие текстильные изделия предназначены для существования при смешанном или искусственном освещении, поэтому игнорировать такие сложные состояния освещения в интерьере нельзя.

*Рассмотрим примеры живописи при сложном освещении.*

1. В помещение, освещенное отраженным естественным светом, падают прямые лучи солнца. Хотя освещение естественное, задача при выполнении этюда не из простых. Участок интерьера, освещенный прямыми лучами солнца, часто пишут светлее, чем необходимо, что «разрывает» композицию. Это связано с тем, что в интерьере, организованном по принципу «тени теп-лес света», появляется участок, организованный по обратным законам. Он в целом теплее и светлее остального помещения и кажется нестерпимо контрастным ко всему окружению, но первое впечатление обманчиво. Чтобы понять это, необходимо посмотреть на натуру через «камертон белого цвета». Н.Крымов рекомендовал в качестве камертона на натуре зажженную спичку. Часто бывает достаточно посмотреть на свету на выдавленные из тюбика белила. После внимательного анализа начинаешь понимать, что освещенный

лучами солнца участок комнаты не так уж бел и имеет свой сложный цвет.

2. Помещение освещено светом электроламп накаливания. Это наиболее распространенный вид искусственного освещения. Он, как и естественный свет, «состоит из смеси большого числа излучений с различными длинами волн и содержит в той или иной мере волны всех длин видимой части спектра». Но естественный свет получается от неизмеримо более мощного и крупного источника света, расположенного на гигантском удалении от нас. Распределение энергии в его спектре излучения отличается от распределения энергии в спектре излучения лампы накаливания. «В дневном свете максимум световой энергии приходится на синюю часть спектра, а в излучении электрической лампы накаливания - на красную часть спектра». Кроме того, основываясь на трехкомпонентной теории цветового зрения, следует добавить, что дневной свет воспринимается как белый из-за того, что все три раздражения приемников (глаза) одинаковы. В лампах накаливания красный и зеленый компоненты имеют некоторый перевес над синим, и их свечение отличается желтоватостью. Физические свойства света ламп накаливания и биологические особенности его восприятия говорят о том, что такой свет сильно «утепляет» натуру по отношению к естественному освещению.

Освещенные части предметов в целом теплее находящихся в тени, но не так сильно, как кажется на первый взгляд. Необычайно сложно писать тени. Они не играют массой оттенков, как при естественном освещении, и почти «мертвы». «Мертвость» теней связана также с низким расположением источника света и наличием слабого отраженного света. Наиболее распространенная ошибка при работе над этюдом интерьера с электролампами накаливания - слишком теплый («пережаренный») колорит.

3. Помещение освещено газосветными лампами. Газы (неон, аргон, гелий, пары ртути, натрия и т.п.) светятся при прохождении через них электрического тока. «Такие лампы излучают свет, состоящий из небольшого числа отдельных монохроматических колебаний, и спектр их излучения состоит из нескольких спектральных линий» свечение этих ламп невозможно сравнивать с естественным светом, хотя за голубовато-белый свет их часто называют «лампами дневного света». Газосветное освещение - самое непригодное для живописи, так как спектр его излучения

довольно беден. Локальные цвета не нюансированы, во всем присутствует «примесь блекло-голубого цвета». Состояние становится несколько интереснее, если в интерьере на разной высоте установлены и газосветные лампы, и лампы накаливания. Довольно эффективным может быть этюд полузатемненного помещения с небольшим участком газосветного освещения.

4. Помещение освещено лампами накаливания и слабым отраженным естественным светом из окна (окон). Это очень красивое, но и очень сложное цветотональное состояние. Только точно поставленный глаз может увидеть весь комплекс тонких отношений. Как один из сложных экзаменов для студентов показывал Н.П.Крымов свою знаменитую фанерную ширму, окрашенную в разные цвета и освещенную с одной стороны естественным светом, а с другой искусственным. Правда, он усложнял и без того сложное задание, освещая электрической лампочкой холодные цвета, а теплые при этом освещались естественным светом. Такое освещение позволяет решать проблему естественного и искусственного, природы и человека через взаимоотношения освещений.

Размер живописного этюда при всех вариантах освещения не бывает больше листа чертежной бумаги. При работе в музеях и помещениях административного и культурно-массового назначения основной размер - половина листа. Неоправданное увеличение размера этюда отрицательно влияет на колорит произведения. Большая часть работы над этюдом интерьера проводится непосредственно на натуре. Представляет интерес включение в этюды интерьеров человеческих фигур, так как цвет и форма одежды человека усиливают пластические связи между элементами композиции и острее определяют принадлежность интерьера, взаимоотношения человек-интерьер становятся нагляднее. Однако это не означает, что интерьер обязательно нужно превратить в сюжетную композицию, достаточно изображения одной или двух фигур человека.

### **Изображение драпировок в живописи**

Выполнение этюдов драпировок имеет важное значение для выработки умения передать посредством живописи пластические свойства тканей, форму и характер различных складок в драпировках при изображении натюрморта, интерьера, манекена или человека в одежде как с учебной постановки, так и по памяти и представлению.

Складки тканей, изображенные в произведениях художников разных времен, называют драпировками. Точнее, складка - это изгиб поверхности ткани, возникающий вследствие ее непреднамеренного сжатия, а драпировка получается в результате преднамеренного образования складок путем укладки, наковки, сшивания и т.д., выполняемых с целью украшения. Говоря о драпировке, нельзя не сказать о рисунке складок, их пластическом выражении, закономерностях. На вид извивающиеся и не поддающиеся анализу формы складок имеют определенные закономерности, т.е. в некоторых условиях складки в драпировке образуются в определенном порядке, создавая интересные группировки, ритмические чередования, красивые линии, что открывает богатые изобразительные возможности для художника.

В истории мирового изобразительного искусства изображение драпировок всегда занимало одно из важнейших мест, а принцип их трактовки в разные эпохи у различных школ, направлений и отдельных художников служил одним из важнейших признаков стиля. Красота линии складок позиционным фактором. Художники эпохи Возрождения усиливали красоту и выразительность человеческой фигуры мягкими, изящными и вполне естественными складками на драпировках. В этом они могут сравниться с художниками античности, если не превзойти их. В последующие столетия драпировке нередко отводилась слишком важная роль. При определенной претензии на красоту складки в драпировке изображались изломанными, скомканными, расположенными самым неправдоподобным образом.

### ***Основные формы складок, их цветовая характеристика и особенности изображения***

Драпировка, являясь одним из самых выразительных средств в изобразительном искусстве, заслуживает серьезного изучения. Изучению драпировки, наброшенной на какой-либо предмет или закрепленной на стенде в одной или нескольких точках и свободно ниспадающей вниз, лежащей на чем-либо, или драпировки, собранной в складки и закрепленной на манекене, должно уделяться большое внимание в одежде использовалась художниками на разных ступенях развития по-разному.

Можно вспомнить произведения художников древнего Востока, в которых складки в драпировках, скрывающих тело человека,



трактовались в виде параллельных радиально расходящихся линий независимо от позы и движения фигуры.

Для правильного изображения драпировки необходимо ясно представлять происходящие в ней динамические явления, уметь «прочитать» складки объемно-пространственной формы и перенести их в этюд с помощью живописных приемов.

Изучение структуры и образования форм складок в драпировке можно начать с наблюдения за направлением сил, прилагаемых к ткани. Складка на ткани образуется тогда, когда ткань занимает меньшую протяженность, чем ее собственный размер. Ткань сгибается, подчиняясь действующим силам в зависимости от ее физических свойств, т.е. материала, из которого она изготовлена, от характера структуры и толщины. Когда каким-либо способом препятствуют свободному растягиванию ткани в ширину или высоту, на ней образуются долевые или поперечные складки, а при одновременном сжатии в ширину и высоту образуются кривые складки.

Существуют три типичные формы складок по трем пространственным направлениям приложения сил относительно поверхности материала: прямые, образующиеся в результате сдвига материала в прямом направлении друг к другу; радиальные (лучевые), образующиеся в результате давления, направленного нормально к какому-либо месту на поверхности материала и располагающиеся лучами-радиусами от точки приложения силы; диагональные (косые), которые возникают, когда диагонально противоположные края материала сдвигаются так, что по направлению большей диагонали образуются параллельные складки.

Существующие в настоящее время многочисленные текстильные материалы, обладающие различной степенью упругости, можно разделить на материалы, почти не изменяющие в драпировке площади своей поверхности, и материалы, которые могут временно растягиваться или сжиматься. К первым принадлежат ткани, ко вторым - трикотажные полотна. Они дают складки более округлой формы, чем ткани при тех же условиях динамического воздействия. Складка на материале всегда образуется в результате сжатия, но надо иметь в виду, что сжатие может быть или непосредственным, или косвенным, возникающим в результате растяжения в другом направлении.

Для драпировок используются ткани и трикотажные полотна. Ткани отличаются фактурой, т.е. они могут быть гладкими или

ворсистыми, блестящими или матовыми, жесткими или мягкими, плотными или редкими и т.д. Ткани и полотна могут одновременно обладать рядом свойств. Эти свойства зависят от свойств волокон, из которых ткани и полотна изготовлены. Так, шелковые ткани очень мягкие и блестящие, шерстяные ворсистые, пушистые, матовые и т.д. Мягкие тонкие полотна хорошо драпируются, дают складки с мягкими изгибами, жесткие и плотные складки с острыми, отчетливо выраженными углами. Все объемные формы драпировки представляют собой изгибы складок драпировки, направленные от лицевой стороны материала к изнанке и от изнанки к лицевой. При этом, рассматривая их, можно обратить внимание на то, что глубина складок к нижней части драпировки постепенно увеличивается, так как тяжесть материала придает им более крупный изгиб. Поверхность наибольшей выпуклости образует выступающие формы складок, а поверхность наибольшей глубины впалые формы складок. Расстояние от впалой части до выступающей является и высотой, и глубиной складки.

Цветовое оформление - одно из самых важных эстетических свойств тканей. В зависимости от способа колористического оформления ткани делят на одноцветные (гладкокрашенные) и многоцветные (набивные и пестротканые). Гладкокрашенными называют ткани, вся площадь которых окрашена в какой-либо цвет. Гладкокрашенные ткани по цвету могут быть оформлены в хроматических тонах (цвета спектра) и в ахроматических - от белого до черного цвета.

На зрительное восприятие цвета влияют многие факторы: контрастность, фактура тканей, спектральный состав светового потока, пространственность и «тяжесть» цветов и т.д.

Контраст изменяет как светлоту расположенных по соседству цветов, так и их цветовой тон. Так, ткани светлых тонов на темном фоне выглядят более светлыми, а темные на светлом фоне - более темными (светлотный контраст). Следовательно, при светлотном контрасте расположенные по соседству цвета подчеркивают, выделяют друг друга, а при тоновом контрасте дополняют друг друга.

Фактура, как особенность структуры поверхности тканей, существенно влияет на зрительное восприятие цветов. На тканях с блестящей лицевой поверхностью образуются сильные блики и большая игра светотеней, поэтому они особенно эффектны при ярком освещении. Например, на тканях с гладкой фактурой (садины, атласы,

крепсадины и др.) цвета становятся более светлыми и яркими. На тканях с шероховатой фактурой (креп, сукно, фланель, велюр, бархат и др.) цвета углубляются, т.е. становятся более темными. Ткани с такой структурой отражают лучи света рассеянно, поэтому и воспринимаются матовыми.

Естественный и электрический свет, обладая разным спектральным составом светового потока, по-разному влияет на цвета драпировки. Ткани, предназначенные для драпировки, при искусственном освещении заметно меняют свой цвет. Поэтому проверять цвет материала, выбранного для той или иной композиции, и подбирать его по тонам и оттенкам необходимо при электрическом освещении. При разном освещении драпировка дает всевозможные светотени. Например, при верхнем освещении складки кажутся мягче, а при боковом свете, усиливающем тени, они выглядят более глубокими.

Следовательно, светотени на драпировке могут образовываться в следующих случаях: при изменении положения освещаемой поверхности драпировки по отношению к источнику света или, наоборот, при изменении направления лучей света при неизменном положении освещаемой поверхности драпировки; при изменении силы источника искусственного освещения.

На зрительное восприятие тканей с печатным рисунком и с пестрыми мелкоузорчатыми рисунками влияют те же факторы. При этом действуют в основном те же закономерности цветоведения, что и для гладкокрашенных тканей. Однако имеются и особенности, обусловленные размерами, формой, цветом рисунков и орнаментов, а также характером их расположения на ткани.

При живописном решении композиции драпировок необходимо прежде всего продумать ритм, равновесие и пропорции сочетания цветов.

Цветовое решение может создать определенный ритм в композиции повторением одной и той же цветовой гаммы через определенные промежутки. Ритм тесно связан с содержанием композиции и помогает выявить ее динамичность. Часто возникает вопрос о том, какую использовать композицию: симметричную или асимметричную.

При симметричном расположении драпировка размещается по обе стороны от центра (воображаемой оси), т.е. левая сторона является зеркальным отражением правой. Симметричная композиция

драпировок статична, неподвижна, а поэтому ее используют крайне редко.

Асимметричное размещение придает драпировкам динамичность и позволяет создать больше разнообразных вариантов композиции. При этом композиционный центр может находиться по любую сторону от воображаемой оси. По существу, многообразие форм асимметрии свидетельствует о том, что художник, используя ее, получает неограниченные возможности для создания разнообразных вариантов решений.

Отдельно взятая цветная драпировка может быть прекрасной, однако в сочетании с другими цветными драпировками она может производить иногда неприятное впечатление. Поэтому при создании композиции драпировок нужно учитывать гармонию цветов.

Для учебных постановок с драпировками в основном используют четыре колористических решения: монохроматическое, тональное, контрастное и полихромное.

Монохроматическое решение композиции драпировок основано на использовании одного цвета различной интенсивности и глубины.

Тональное решение композиции основано на применении группы сходных цветов или их оттенков. Берется драпировка одного определенного цвета и дополняется драпировкой близких цветов и оттенков. В результате получается единая мягкая по сочетанию гамма красок драпировок, например голубовато-серая, розовато-сиреневая и т.д. Контрастное решение композиции достигается противопоставлением о, них цветов другим. При этом подбирают такие сочетания контрастных цветов, которые создают яркую, красочную гармонию, например фиолетовый, желтый, красный, зелены: оранжевый, синий и т.п. Следует учитывать, что не всякий красный подходит к любому зеленому цвету и т.п.

Полихромное, или многоцветное решение композиции драпировок основано на сочетании трех, четырех более цветов. При этом один цвет берется в качестве основного.

В основе любой композиции драпировок лежит ее тема, которая может меняться в зависимости от поставленных задач. Композиционно оформление драпировок осуществляется распределением или расположением ткани на стенде или манекен путем образования красивых и выразительных складок. При этом подчеркиваются фактура, цветовое оформление, пластические свойства упругость ткани.

Предусмотреть все возможные варианты композиции драпировок невозможно, так как, решая композицию драпировки на стенде или манекене в соответствии с заданием, в каждом отдельном случае создают постановки, имеющие свои особенности.

Прежде чем приступить к созданию постановки, нужно посмотреть несколько кусков различных тканей, положив их на плоскость, повесив на стенд или стенку, наколов на манекен. Видя одновременно все ткани и сравнивая их, можно обнаружить различия в характере складок, проанализировать формы складок, изучить зрительный образ драпировки, «игру» узоров на поверхности складок. Целесообразно также поочередно рассмотреть куски самых различных тканей. При этом нужно сравнивать каждый раз две-три ткани. Таким образом, можно понять, как резко различаются складки, образуемые разными тканями. Они могут быть крупными и мелкими, плавными и ломаными.

Приступая к изображению драпировок, нужно продумать, как скомпоновать рисунок на листе, уравновесить изображение с «пустотами» листа. Равновесие в композиции достигается равномерным распределением ее элементов слева и справа, вверху и внизу. Однако это не означает, что рисунок должен располагаться симметрично. Например, рисунок висящей драпировки будет убедительнее, если внизу оставить больше свободного места. В этом случае «пустоты» листа композиционно закономерны. Для передачи впечатления тяжести драпировки, расположенной на горизонтальной плоскости стола, композицию целесообразнее смещать немного вниз. Только добившись цельности видимого образа драпировки, мысленно уравновесив ее массу с форматом листа, можно перейти к живописному этюду.

В живописном изображении драпировок для передачи световых и цветовых отношений основным будет мазок. Чтобы создать на листе впечатление объемности драпировки, необходимо выяснить, как распределяется светотень на ее поверхности. Поверхность драпировки, повернутая к источнику света, освещена, а поверхность, на которую не попадают лучи света, остается в тени. Поэтому мазки, нанесенные на лист пастозно, на освещенной части и прозрачные в тени, усиливают впечатление пространственности. Различный характер мазков делает их одним из основных средств выразительной передачи объемных форм в изображении драпировок и складок на тканях. С помощью мазка можно передавать тон, фактуру, объем,

движение, формы складок и решать объемные признаки формы. Характер нанесения мазков следует согласовывать с формой складок на драпировках. Это не только поможет более успешному выявлению формы, но и будет способствовать подчеркиванию фактуры драпировок.

Итак, если в графическом изображении драпировок основными изобразительными и выразительными средствами являются линия, штрих, пятно, то в живописном изображении ими будут темные и светлые цветовые пятна - плоскости (мазки) на светлом или темном фоне листа. Каждая драпировка, имея ту или иную цветовую характеристику, обладает и определенной светосилой, т.е. тоном. Работая над этюдом драпировки, передавая ее объемность и материальность на плоскости изображения, вые и тоновые отношения. Неточность в работе с натуры приводит к нарушению цельности цветовой гармонии и колорита.

Прежде чем приступить к живописному этюду на больших листах, необходимо исполнить кратковременные этюды (форэскизы), в которых определяются формат, композиция этюда, общее колористическое решение.

Кратковременные этюды (форэскизы) развивают цельное видение, позволяют не отвлекаться на изображение деталей в ущерб целому. После того как в таких этюдах достигнуты определенные результаты, можно приступить к выполнению основного этюда на большом листе, определяя при этом самые темные и самые светлые участки композиции. Этюд драпировки лучше всего начинать с самого темного, что не позволяет перечернить этюд.

Иногда можно пользоваться тонированной бумагой, что придает этюду объединяющий все цвета общий цветовой тон и создает единую гамму композиции. Живописное изображение драпировок выполняется обычно за один-два сеанса.

В изображении складок важно обратить внимание на распределение светотени. Как уже говорилось, выступающая часть (гребень) складки будет более освещенной, ее углубление или дно - наиболее затемненным, а переход от выступающей части к углублению даст полутень. В живописи иногда допускается ошибка в изображении складок, когда гребень складки делают сильно разбеленным, а углубление затемняют черной или темной краской. В действительности в глубине складок (на что также обращал внимание Леонардо да Винчи) материал обретает свой истинный цвет, так как

свет, отраженный от освещенной части, падает на неосвещенную. Если, например, находящаяся в тени красная поверхность освещается отраженным красным светом, она будет насыщенно красной, а не черной.

### 3. Изображение складок на фигуре человека и манекене

Одежда, облегающая человеческое тело, должна показывать, что под ней находится. Это, пожалуй, одна из основных задач при изображении одетой фигуры человека. Чтобы ее решить, необходимо правильно изображать складки. Для понимания роли драпировки при изображении одетой фигуры можно рассмотреть прекрасные рисунки Леонардо да Винчи или зарисовки с античных и римских скульптур. В этих работах убедительно и наглядно раскрываются пластическая связь одежды с человеческой фигурой, динамика и ритм драпировки.

Складки позволяют также передать движение фигуры. Если, изображая человека, написать его одежду без складок, этюд будет производить впечатление чего-то застывшего, одеревенелого, так как зрительный опыт очень четко отмечает соответствие складок той или иной позе, тому, или иному движению человека.

Складки образуются каждый раз, когда человек изменяет позу, т.е. когда производит различные движения. Если стоять по стойке «смирно», вытянув руки по швам, то складок почти не будет. Но стоит поднять руку вверх, как рукав сожмется по длине под действием силы тяжести и появится ряд параллельных складок. При этом, если ткань грубая, сжатие будет незначительным и складки не очень заметными. Если ткань шелковая тонкая, то рукав упадет почти до плеча, образовав множество мелких параллельных складок. Если руку согнуть в локте, то с внутренней стороны произойдет сжатие, а с внешней - растяжение. В результате складки расположатся веерообразно. То же самое происходит, если согнуть ногу в колене: с внешней стороны брюки на колене натягиваются, не образуя складок, с внутренней стороны происходит сжатие и образуются складки.

Процессу формообразования, приемам изображения складок в одежде посвятил целую главу в своем трактате «О живописи» великий художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи. Он предостерегал от поверхностного механического изображения складок, считая, что их изображение должно быть таким, чтобы под ними чувствовалось человеческое тело, чтобы они выражали позу и движение человека.

В работах великих мастеров хорошо показана зависимость складок от движения. В них действительно чувствуется под тканью одежды живое человеческое тело. При этом художники мало заботятся о красоте складок, они играют строго определенную роль, будучи подчинены форме и движению тела.

При изображении драпировок, наколотых на манекене, следует помнить о визуальном воздействии формы и линий складок на восприятие. Поэтому не случайно драпировка на манекене рассматривается как объемно-пространственная композиция с трех позиций: сзади, сбоку, спереди. С этих трех позиций форма манекена выглядит по-разному и так же по-разному располагаются на нем складки. Визуальное восприятие манекена с драпировкой аналогично восприятию скульптуры. Поэтому подобно тому, как хорошую скульптуру хочется обойти вокруг, чтобы осмотреть ее и полюбоваться ею, так и хорошо решенный по композиции манекен располагает к тому, чтобы увидеть его спереди, сзади или в профиль и изобразить посредством живописи в этюде.

Известно, что расположение ткани под углом  $45^\circ$  к нитям основы всегда дает пластическое, полное облегание формы, расположение ткани по основе или утку дает неполное облегание. Форма достигается в этом случае закладыванием в определенном порядке складок. Практически ткань можно укладывать на манекене в любом направлении. При этом расположение основных и уточных нитей самой ткани не имеет такого решающего значения. Главную роль здесь играет поиск наиболее красивого расположения пластических масс ткани, ведущего к получению художественно выразительной, гармонически построенной формы одежды. Наличие основных и подчиненных точек опоры формирует композицию драпировки на натурщике так, что складки отходят от точки опоры в виде лучей или в виде волн или дуг в соответствии с закономерностями, характерными для драпировки, свисающей с двух точек опоры, находящихся на разной высоте, с тем отличием, что волны или дуги смещаются к точке опоры, расположенной ниже. В данном случае складки сначала падают вертикально, затем полого спускаются по направлению к нижней точке. В то же время на этой точке образуется новая точка опоры, от которой складки идут в противоположном направлении. Подобные формы образуют на манекене ступенчатую композицию драпировки.



Создание драпировки на натуре начинается с поиска пластической выразительности ткани. Наброшенная или закрепленная на натурщике ткань становится источником творческого поиска. Следует заметить, что при изображении драпировки, наколотой на манекене, посредством живописи нет смысла передавать складки подробно со всеми светотеневыми градациями, так как это будет лишь мешать цельному восприятию образа того или иного костюма.

Будущему художнику нужно постоянно тренироваться в перенесении видимого образа драпировки на язык декоративного рисунка, изображая скупыми средствами, но с предельной выразительностью мягкие или ломаные складки различных тканей.

Изображая с натуры человека в одежде, нужно разобраться в причине образования каждой формы складок, сознательно представить себе, как должен вести себя материал в зависимости от позы или движения изображаемой фигуры человека. Увлечение изображением складок без учета находящейся под ними живой формы - наиболее частая ошибка в учебных работах. Писать нужно не все складки, а только те, что подчеркивают форму тела. Целесообразно сначала очень легко нарисовать фигуру обнаженной, стараясь разобраться и понять, как формы тела располагаются под одеждой, а уж затем писать одежду и складки.

Этим приемом особенно часто пользовались старые мастера. Леонардо да Винчи в своих подготовительных рисунках много внимания уделял зарисовкам складок. Наряду с поразительной живостью, детальной проработкой складок он передавал пластику фигуры или ее части.

«И действительно, драпировка должна быть, таким образом, приспособлена, чтобы она не казалась необитаемой, то есть чтобы она не казалась грудой одежд, содранных с человека, как это делают многие, которые настолько влюбляются в различные группировки различных складок, что заполняют ими всю фигуру, забывая цель, ради которой эта драпировка сделана, именно - изящного одеяния и орнамента можно добиться в этюде эффекта объемности драпировки. В этом случае надо внимательно проследить за изменением формы орнамента на рельефе складок. Иногда допускается некоторая условность в изображении орнамента на драпировках или костюмах.

Для понимания методики изображения орнамента на драпировках и костюмах есть прекрасные примеры в произведениях великих мастеров.

Этюды драпировок с орнаментом. Под орнаментом понимают узор, построенный на ритмически повторяющемся расположении элементов. В основе орнамента могут быть мотивы растительного и животного мира, геометрические фигуры и линии, изображение различных предметов.

Выполняя живописный этюд, нужно уметь показать не только то, что применяемая для костюма или интерьера ткань орнаментирована, но и то, каков орнамент, его конфигурацию, колористическое и композиционное решение. Изображая орнамент на драпировках, нужно учитывать форму, которую драпирует ткань, форму складок, характер структуры ткани.

Объемность формы драпировки с орнаментом можно домыслить благодаря правильно изображенному направлению осей орнамента и границ складок в драпировке.

Произведения западноевропейских и русских художников дают прекрасный материал по методике изображения, как самого костюма, так и драпировок с орнаментом, который передается чисто живописными средствами. Чередование мазков разного тона создает иногда четкость или видимость узора, хотя сам узор нигде не прорисован, и чем ближе его рассматриваешь, тем меньше его видишь.

## Вопросы для самостоятельной подготовки

- 1) Акварель, особенности техники акварели
- 2) метод лессировки последовательность работы
- 3) гуашь особенности техники гуашь
- 4) роль цвета для передачи объема в натюрмортах
- 5) основные законы для изображения
- 6) виды техники живописи
- 7) цветовые отношения в пленэрной живописи
- 8) декоративная живопись основа цветовых решений в дизайне
- 9) определение понятия живописи
- 10) темпера. особенности и применение этой техники
- 11) способ работы по сырому (акварель)
- 12) законы изображения- основы работы над картиной
- 13) разновидность методов работы акварелью Аля Прима, лессировка, по сырому,
- 14) техника масляной живописи особенности техники
- 15) основные средства передачи цвета в живописи
- 16) виды живописи, монументальная живопись
- 17) последовательность работы над картиной
- 18) приемы работы в технике Аля Прима
- 19) Колорит в живописи работах
- 20) Сходство и отличия техники гуаши и масляной техники
- 21) станковая живопись виды станковой живописи
- 22) цветоведение, основы живописной грамоты
- 23) средства и приемы масляной техники
- 24) цвет, как средство объективно существующую
- 25) цветовой круг, цвета спектра
- 26) Роль белил в технике живописи кроющими красками
- 27) Роль белого цвета в акварельной живописи
- 28) основные и промежуточные цвета
- 29) главный переход от одного цвета в другой в технике акварели
- 30) Теплые и холодные цвета
- 31) Ахроматические и хроматические цвета
- 32) изменение насыщенности одного цвета
- 33) поэтапное выполнение натюрмортов в технике акварели
- 34) техника работы одним цветом
- 35) смешение основных цветов
- 36) применение техники «гризайль»

- 37) применение и назначение фор-эскизов
- 38) степень освещенности в живописной работе
- 39) тональность цвета в живописи
- 40) понятие о контрасте. примеры
- 41) фресковая и мозаичная живопись
- 42) виды оформительской деятельности
- 43) выбор живописной техники для оформительской работы
- 44) целостность изображения и целостность зрительного восприятия
- 45) воздушная перспектива в живописи пейзаже
- 46) декоративная живопись основы цветовых решений в дизайне
- 47) психологическое воздействие цвета на человеке
- 48) понятие об этюдах, назначение этюда

## Терминологический словарь

**АЛЛА ПРИМА**— способ выполнения живописного произведения сразу, за один прием или сеанс. В одних случаях определяется спецификой художественного материала, а в других является показателем мастерства.

**АКВАРЕЛЬ**— краски на растительном клее, которые разводятся водой, а также работы, сделанные такими красками.

Акварельные краски обычно накладывают на бумагу прозрачным слоем, используя белый цвет листа бумаги, и эта прозрачность составляет главную прелесть акварели. Она требует быстрой точной работы, почти не терпит исправлений, ее привлекательность заключается в яркости цвета, светоносности, прозрачности, свежести впечатления. Акварелью можно писать быстро, чтобы передать кратковременные явления природы — утренний туман, краски заката, легкость облаков, сверкание капель дождя. В технике акварельной живописи также можно создать пейзажи, натюрморты, портреты и сложные композиции, требующие длительной работы методом лессировок. Но при этом важно сохранить свежесть акварели, как бы не «засушить» ее, избежать черноты. Достоинством акварели является также то, что она прочно держится на бумаге и не требует фиксирования. Акварельная живопись в современном понимании зародилась позднее, чем техника пастели. Однако техника акварели была известна еще в Древнем Египте и Китае, ее применяли средневековые миниатюристы. Акварель в то время не имела самостоятельного значения, а служила для раскрашивания рисунка. Расцвет акварели наступил со второй половины XVIII в. Акварельными красками работали А. Иванов, К. Брюллов, М. Врубель, В. Серов и многие другие художники. Акварель занимает промежуточное положение между графикой и живописью.

Активные методы обучения – это методы, которые побуждают учащихся к активной мыслительной и практической деятельности в процессе овладения учебным материалом.

**ГУАШЬ**— непрозрачная (корпусная, кроющая) краска, которая разводится водой. Произведение искусства, выполненное такими красками, тоже носит название гуашь. Гуашевые краски изготавливаются из пигментов (красителей) и клея с добавлением белил.

В отличие от акварели слой краски, нанесенный на бумагу, не прозрачный, а матовый, плотный, с бархатистой поверхностью.

Примесь белил придает гуаши матовую бархатистость, но при высыхании цвета несколько выбеливаются. Гуашевые краски яркие и допускают исправления во время работы, стоит лишь положить поверх неудачного места другую краску. Гуашевыми красками можно перекрывать темные тона светлыми. Чтобы добиться более светлого тона, в гуашь добавляют белила.

Гуашью выполнялись книжные миниатюры уже в средние века. В эпоху Возрождения художники применяли технику гуаши для эскизов, картонов и других подготовительных работ, а также для портретных миниатюр. В России художники объединения «Мир искусства» писали гуашью большие станковые произведения, эскизы театральных декораций, костюмов, плакатов, мастерски используя ее декоративные качества.

**ЖИВОПИСЬ** - вид изобразительного искусства, заключающийся в создании картин, живописных полотен, наиболее полно и жизнеподобно отражающих действительность.

Произведение искусства, выполненное красками (масляными, темперными, акварельными, гуашевыми и др.), нанесенными на какую-либо твердую поверхность, называется живописью. Главное выразительное средство живописи — цвет, его способность вызывать различные чувства, ассоциации, усиливает эмоциональность изображения. Необходимый для живописи цвет художник обычно составляет на палитре, а затем превращает краску в цвет на плоскости картины, создавая цветовой порядок — колорит. По характеру цветовых сочетаний он может быть теплым и холодным, веселым и грустным, спокойным и напряженным, светлым и темным.

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ** - один из основных компонентов техники и технологии работы художника, с помощью которого непосредственно воплощается при использовании изобразительных средств и приемов его творческий замысел.

Выбор художником материала (бумаги, картона, холста, красок, пастели, угля, туши, фломастера, дерева, глины, ниток и др.) зависит от художественной идеи, метода и вида искусства.

**КОЛОРИТ** - общая эстетическая оценка цветовых качеств произведения искусства (сравн. палитра), характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, его цветовой строй. Главное достоинство колорита — богатство и согласованность цветов.

Колорит — важнейший компонент художественного образа. Он — одно из средств художественной выразительности в живописи, цветной графике, во многих произведениях декоративного искусства. Он помогает художнику передать настроение грустное, тревожное, спокойное и др. Колорит бывает теплым и холодным, светлым и темным. Чувство колорита — очень ценный дар. Выдающимися русскими художниками-колористами были И. Репин, В. Суриков, К. Коровин, М. Врубель, Ф. Малявин, В. Борисов-Мусатов и др.

**КОМПОЗИЦИЯ** - составление, соединение, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей. В изобразительном искусстве композиция — это построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением, необходимостью передать основной замысел, идею произведения наиболее ясно и убедительно. Главное в композиции — создание художественного образа. Картины, написанные в разные эпохи, в совершенно различных стилях, поражают наше воображение и надолго запоминаются во многом благодаря четкому композиционному построению. Восприятие произведения также зависит от его композиции. В художественной деятельности процесс создания произведения можно назвать сочинением композиции.

**КИСТЬ** - инструмент художника, главным образом живописца, представляющий собой ручку с ворсом на конце. Кисти для живописи обыкновенно употребляют из волоса: щетинные (из белой свиной щетины), колонковые (из волоса красной куницы — колонка), беличьи, хорьковые и др. Для акварельной живописи, для работы над мелкими деталями подойдут кисти из тонкого и мягкого волоса, например беличьи. Для живописи гуашью, темперой, масляными красками выбирают жесткие щетинные кисти.

В старину художники пользовались барсуковой кистью, называемой флейцем, которым они сглаживали поверхность краски, уничтожая царапины, оставляемые на краске щетинной кистью. Кисти бывают круглые и плоские, с коротким и длинным ворсом, жесткие и мягкие. На кисти стоят цифры (1, 2, 3 и т. д.). Чем больше цифра, тем больше кисть по размеру. Концы волос в кисти должны быть обязательно заостренными, а не обрезанными. Волосы должны быть подобраны так, чтобы они лежали параллельно, а не топорщились в стороны. Хорошая кисть сохраняет свою форму и после мытья водой,

а плохая топорщится, даже если ее обмакнуть в краску. Такая кисть не годится для живописи вообще.

В последнее время художники предпочитают кисти плоские, дающие более определенную форму мазка. В настоящее время широкая и плоская кисть называется флейцем. Она применяется для окраски больших плоскостей и грунтовки холстов.

Кисти употребляются также в графике и каллиграфии.

**МОДУЛЬ** - это логически завершенная форма части содержания учебной дисциплины, включающая в себя познавательные и профессиональные аспекты, усвоение которых должно быть завершено соответствующей формой контроля зун, сформированных в результате овладения обучаемыми данным модулем.

**МОЛЬБЕРТ** - деревянный или металлический станок для живописи, на котором укрепляются подрамник с холстом, картон, доска или другие основы для живописи и рисунка. Устройство мольберта позволяет регулировать высоту и наклон установленной на нем картины. Основные виды мольберта — складной треножник и стационарный деревянный мольберт на горизонтальной подставке. Легкие алюминиевые раздвижные мольберты-треножники предназначены для пейзажных этюдов.

**НАТЮРМОРТ** - жанр изобразительного искусства или произведение этого жанра. Сама постановка, которая является объектом изображения, тоже называется натюрмортом. Он может состоять не только из неодушевленных предметов, но и включать природные формы. Поэтому более точно название, принятое в англоязычных странах, или немецкое— тихая жизнь.

Искусство натюрморта как жанр появилось в Голландии в начале XVII в. Художники изображали самые обычные вещи, но показывали их красоту и поэтичность. Одни любили натюрморты скромные, с небольшим количеством предметов, а другие писали на огромных холстах много дичи, рыбы, цветов (в Голландии П. Клас, В. Хеда, во Фландрии Ф. Снейдерс и др.). Дополняя основной мотив, в натюрморт может входить изображение людей, животных, птиц, насекомых. Строгостью и-свободой композиции, тонкостью колористических решений, удивительной человечностью выделяются произведения одного из самых замечательных мастеров натюрморта — французского художника Ж. Шардена.

**ТЕХНИКА, ТЕХНОЛОГИЯ** - система материалов, инструментов и приемов работы художника — все, что связано



непосредственно с материальным воплощением его творческого замысла. Индивидуальные особенности техники художника называются манерой. Когда техника сложна и требует специального оборудования и производства, говорят о технологии обработки материала, например технологии художественной керамики, вышивки, обработки дерева, художественной обработки стекла, чеканки и т. д.

Произведение искусства, как правило, отражает технические достижения породившей его культуры.

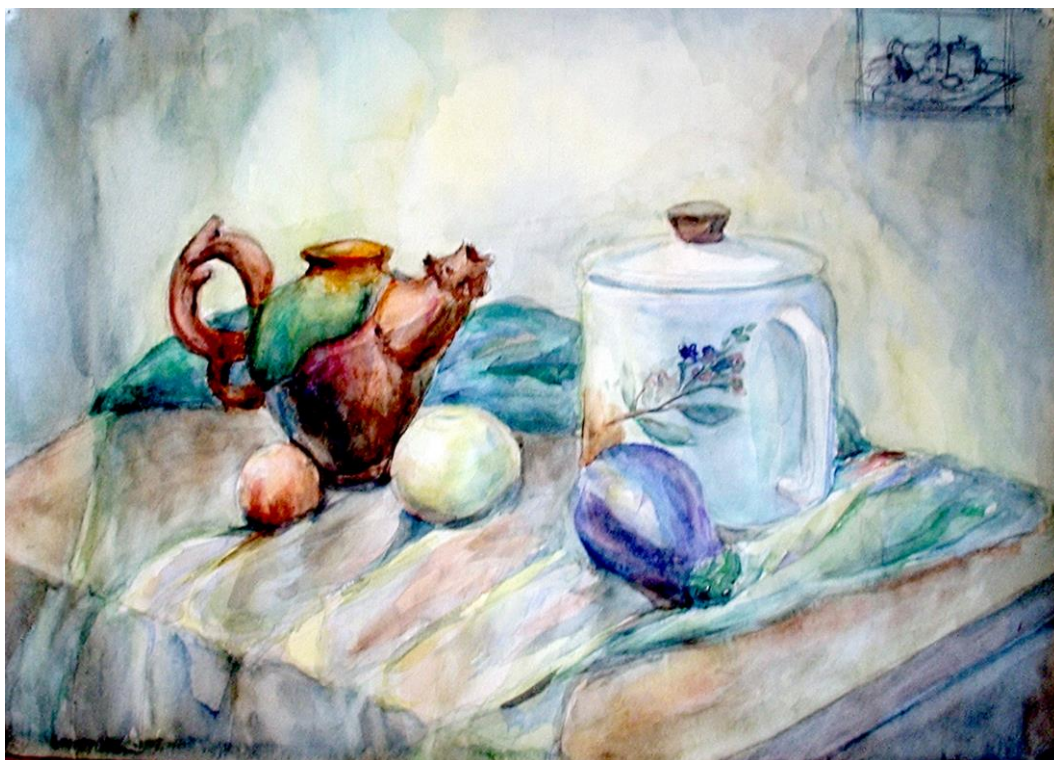
**ФАКТУРА** - характер поверхности художественного произведения, ее обработки. Фактура ощущается зрительно и осязательно, например, кожа чело- века передается в скульптуре более гладкой, чем волосы. Восприятие фактуры зависит от особенностей натуры, от освещения и во многом индивидуально отличается от текстуры той же поверхности.

В изобразительном искусстве фактура характеризует качество материалов и приемов. В переносном смысле фактура — индивидуальный почерк, особенность руки художника. Фактурный мазок — рельефный, пастозный, объемный. Искусство передачи фактуры в живописи связано с передачей материала, из которого сделан предмет. Благодаря гармонии цветов и тому, что каждый из них верно соотносится с общим тоном, получается правильное изображение материала.

Художники XX в. проводят много экспериментов для достижения более сложной фактуры произведения. Они сочетают разнородные материалы в скульптуре и живописи, используют коллаж, оттиски тканей, листьев деревьев, трав и др.

Организация — организовать взаимодействие педагогов и школьников, это значит упорядочить, определенным образом связать все его составляющие, привести их в единство, обеспечивающее достижение целей.

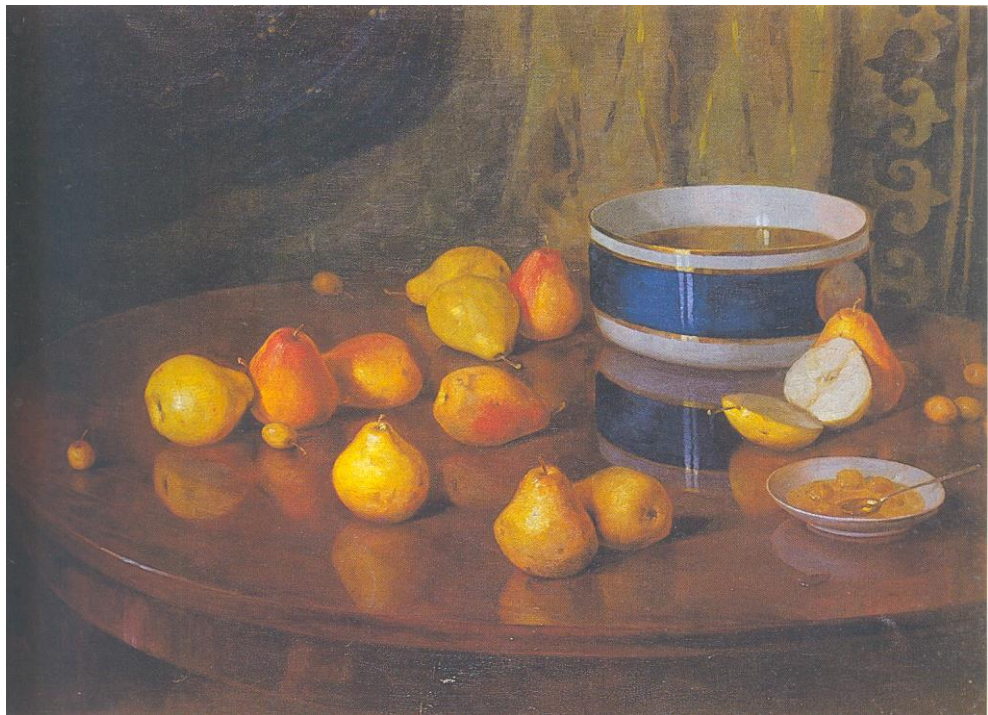
**ПАСТОЗНАЯ ТЕХНИКА** - в живописи техника работы плотными, непросвечивающими (кроющими) слоями, мазками краски, иногда создающими рельефность; то же, что корпусная техника; по значению противоположна лессировке.



Пример натюрморта в технике лессировки и в декоративной технике



Пример натюрморта (акварель)



Техника лессировки



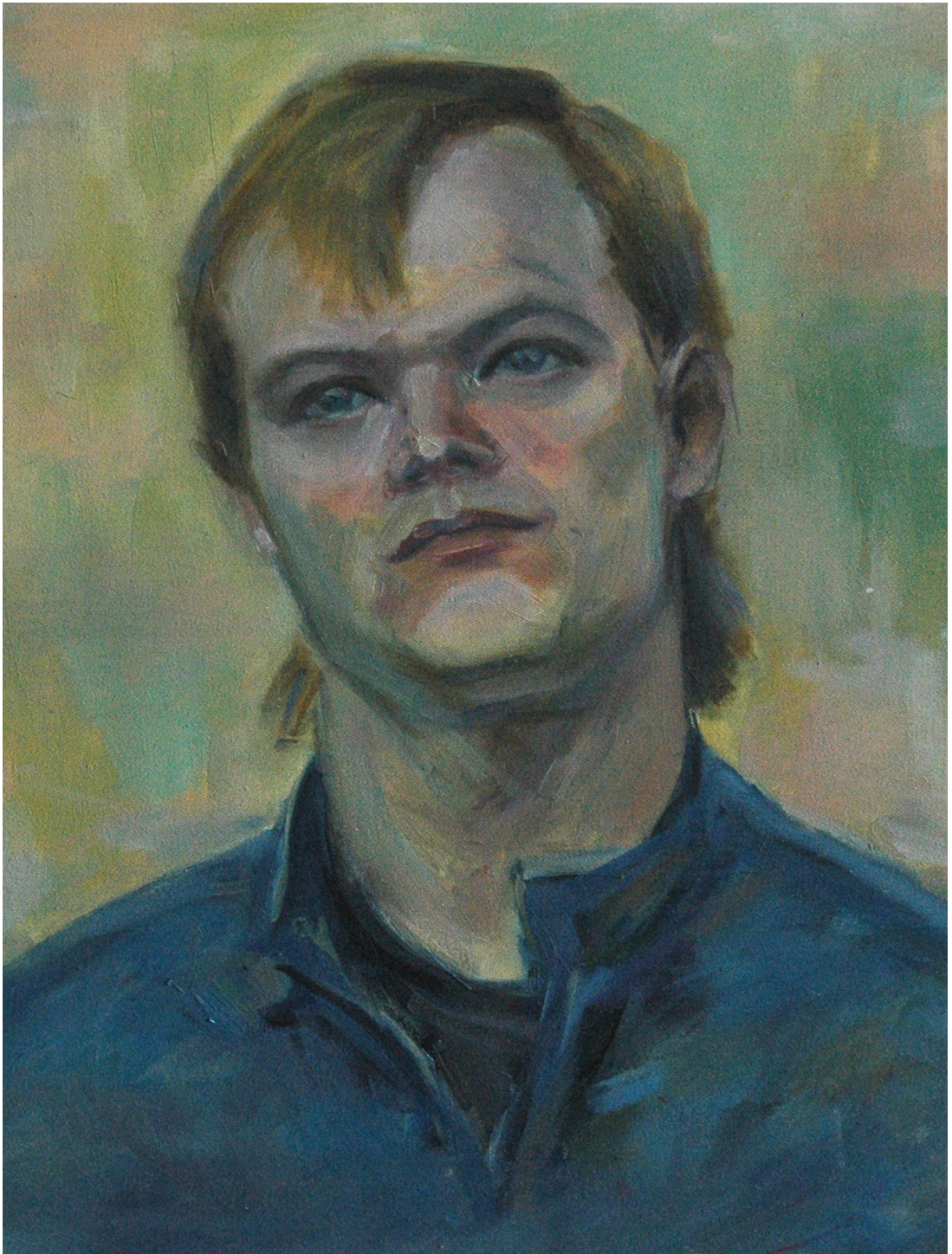
Натюрморт на контраст и локальный цвет (гуашь)



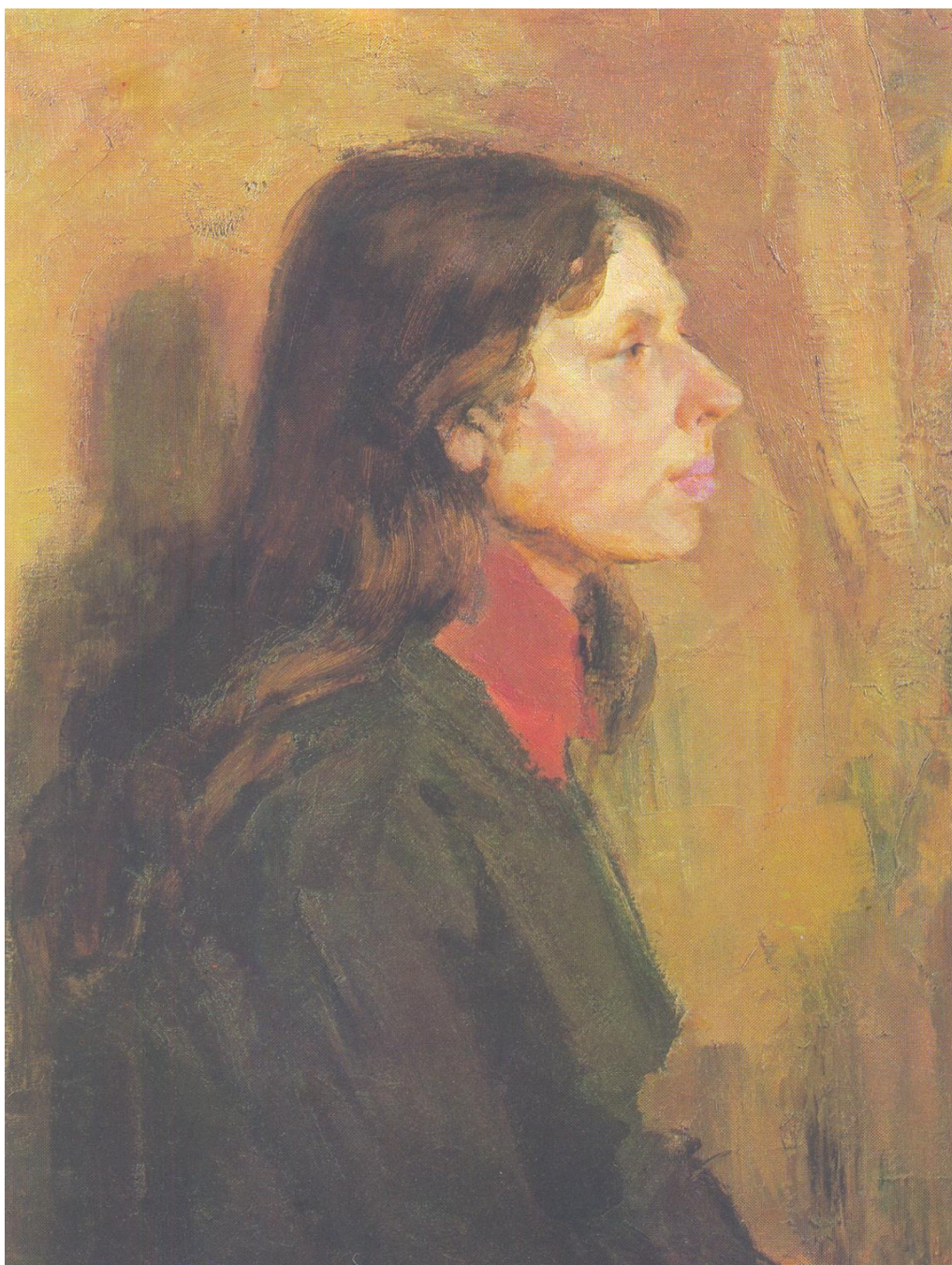
Натюрморт в интерьере



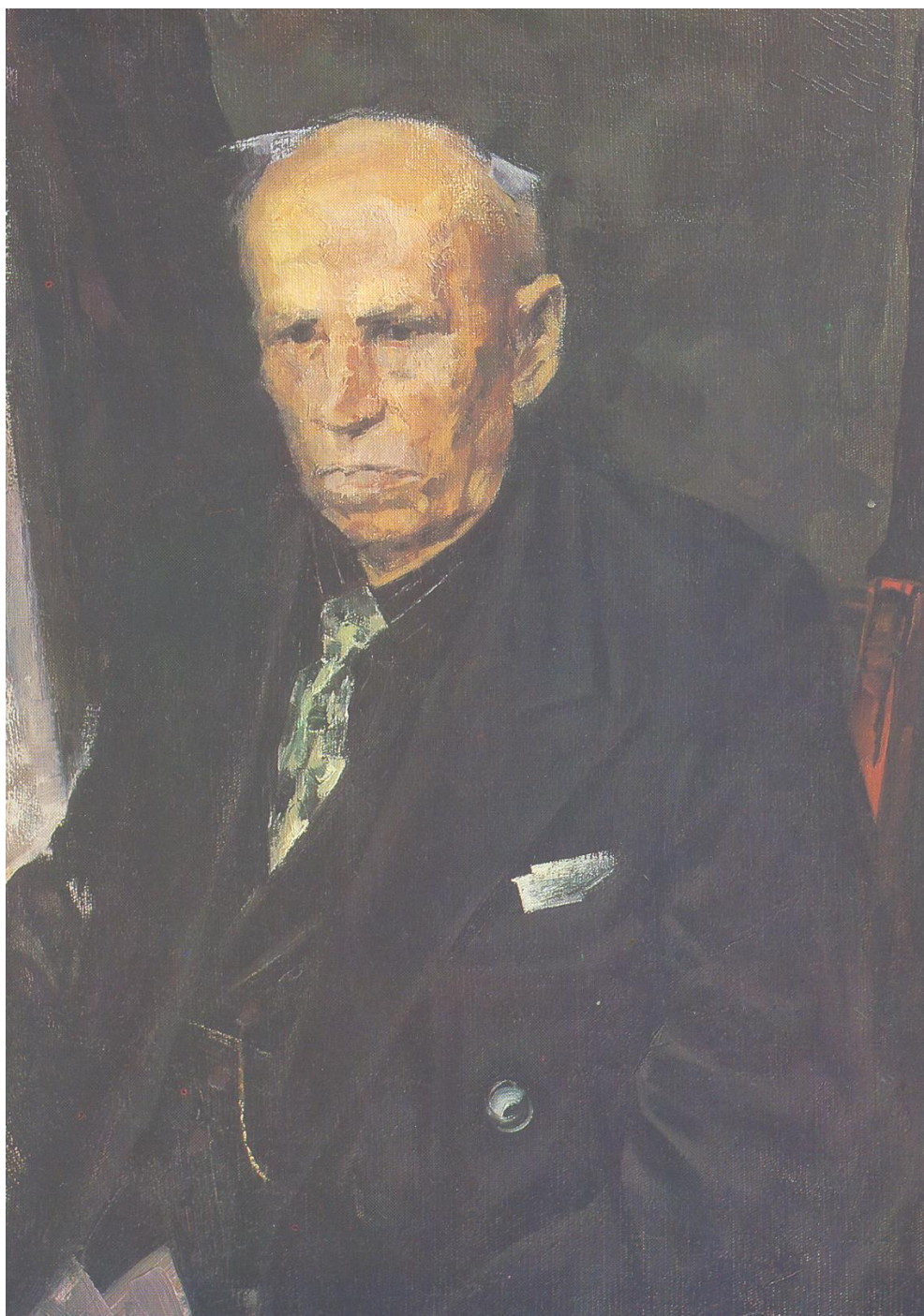
Примеры натюрморта с цветами в различных техниках живописного изображения



Пример живописного портрета

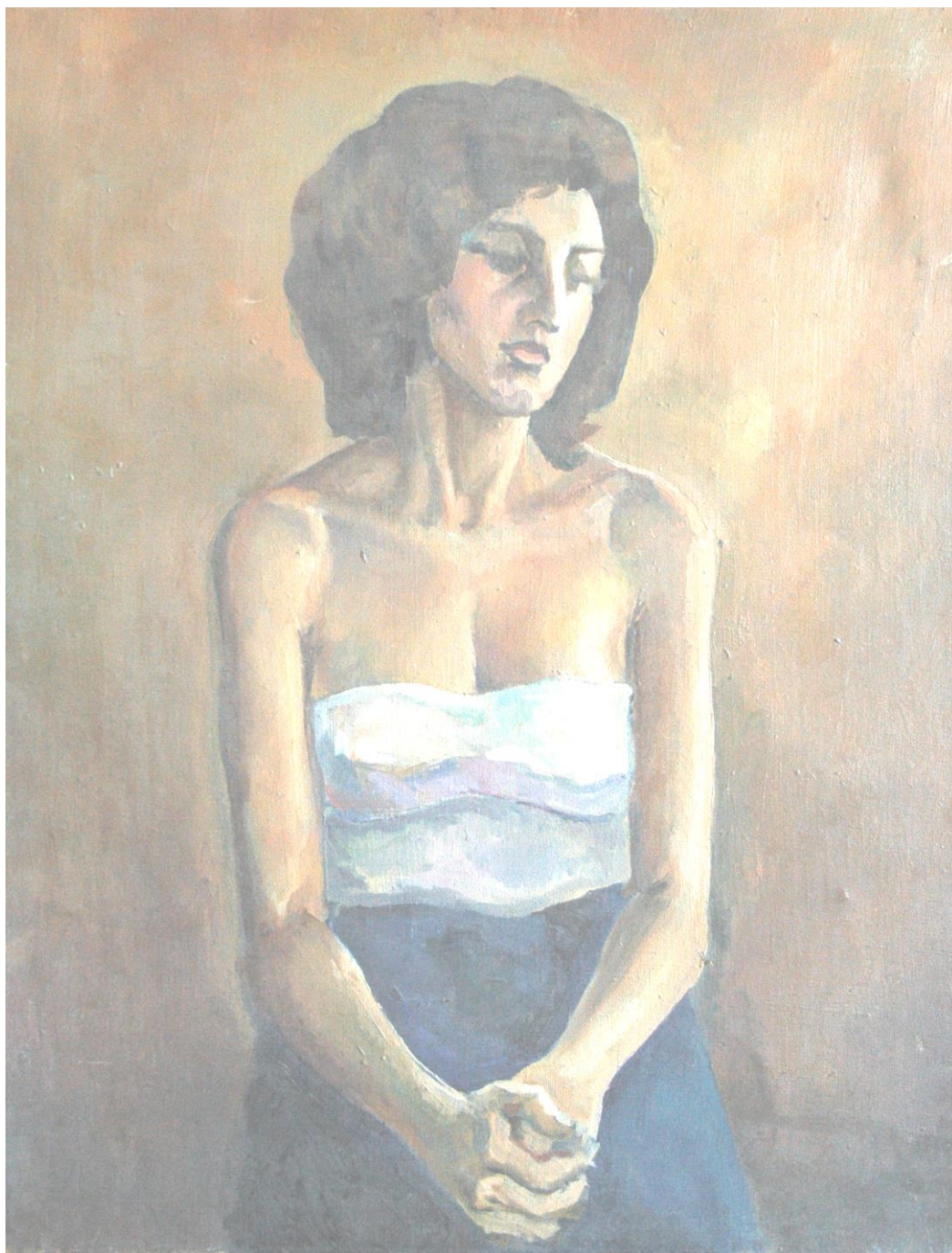


Контраст света



Погрудный портрет. Обобщенное решение формы и контраста света и фона





Портрет с руками, контрастное освещение, сближенные цвета



Учебная работа. Портрет. Широкое письмо



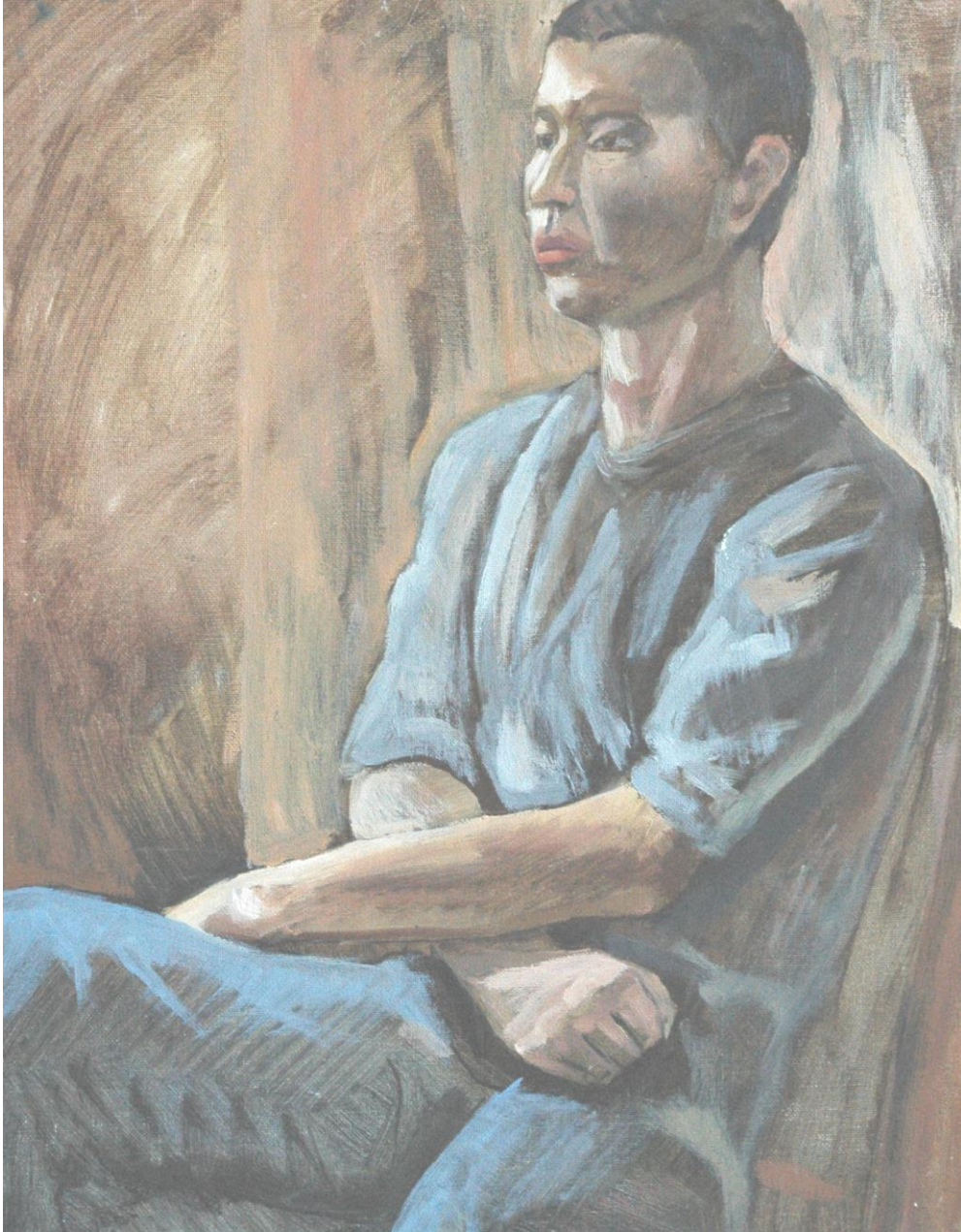
Учебная работа, сближенные цвета



Учебная работа, обобщение цвета декоративность письма



Начальная стадия письма (подмалевок)



Декоративное решение портрета. Контраст цветов.



Учебная работа



Пример учебной постановки. Живописный этюд





Начальный этап работы



Начальный этап работы



Учебная работа. Обобщенное цветовое решение



Декоративное решение живописной трактовки этюда (вариант учебной постановки)



Обнаженная модель (вариант учебной постановки)



Обнаженная модель (вариант учебной постановки)



Пример краткосрочного этюда (масло)

## Литература

### Основная

1. Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма: [сборник] / М. Андроникова; вступ. ст. Р. Юренева. — М. : Искусство, 2010. — 423 с.
2. Виннер А. В. Материалы масляной живописи/ А. В. Виннер. — М.: Сварог и К, 2000. — 480 с.
3. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта /Б. Р. Виппер. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 382 с.
4. Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства: учеб. пособие / Ю. Я. Герчук. — М. : РИП-холдинг, 2013. — 189 с.
5. Иттен И. Искусство цвета. — М: Д.Аронов, 2001Миронова Л. Н. *Дополнительная*

1. Алексеев С.С. «О колорите» М.,1974 г.
2. Беда Г.В. «Живопись и ее изобразительные средства» М.,1977 г.
3. Волков Н.Н. «Цвет в живописи» М.,1984 г.
4. Одноралов Н.В. «Материалы в изобразительном искусстве» М., 1983 г.
5. Стасевич В.Н. «Искусство портрета» М.,1978 г.



## Содержание

Введение.....	3
Общие рекомендации для решения живописных задач.....	7
Методическое обеспечение академических занятий.....	7
Основные правила построения композиции живописного произведения.....	10
Закон контраста - основополагающий принцип построения живописного произведения.....	12
Значение типа художественной кисти при написании живописной учебной работы.....	17
Последовательность работы над учебным этюдом.....	24
Натюрморт как учебное задание в практической работе студентов.....	40
Живопись головы человека.....	46
Натура. Живописное изображение человека.....	50
Методика выполнения этюда одетой фигуры человека.....	54
Этюды интерьера как учебное задание.....	57
Изображение драпировок в живописи.....	62
Вопросы для самостоятельной подготовки.....	74
Терминологический словарь.....	76
Приложение.....	81
Литература.....	103

Павловский Александр Львович

Учебное пособие  
по дисциплине живопись  
для образовательной программы специальности «Дизайн»

Редактор Рудова Н.А.

Подписано в печать \_\_\_\_\_

(число.месяц.год)

Формат бумаги X<sup>x</sup>Y 1/16

Бумага типографская. Печать офсетная. Объем 6,5 п.л.

Тираж 500 экз. Заказ № .....

© Издание Центрально-Азиатского инновационного университета

Издательский центр ЦАИУ, г. Шымкент, .....