

Учебное пособие

«Как писать акварелью»



Мухаметдинова В.Н.

Содержание



Введение	3
История акварельной живописи	4
Материалы для живописи акварелью	6
Технология акварельной живописи	9
Цветоведение в живописи	16
Процесс работы над натюрмортом	19
Передача объема предметов	22
Передача материальных качеств предмета	24
Передача воздушной перспективы	26
Натюрморт в технике гризайль	27
Этюды овощей и фруктов	29
Выполнение акварелью драпировки	30
Натюрморт из разных по светлоте предметов	32
Натюрморт из предметов быта, простых по форме	33
Натюрморт из предметов, близких по цвету	34
Натюрморт из насыщенных по цвету предметов	35
Натюрморт при различном освещении	36
Натюрморт из контрастных по цвету предметов	38
Натюрморт с темными предметами	39
Натюрморт с белым предметом	40
Натюрморт тематический	41
Выполнение этюда фигуры человека	43
Выполнение этюда головы человека	46
Пишем пейзаж	49
Этюды животных	51
Этюды птиц	52
Примерный перечень контрольных вопросов	54
Краткий словарь специальных терминов	55
Список использованной литературы	64

Введение

Приобретение практических навыков в области живописи – процесс интересный и сложный, связанный с развитием таких качеств, как наблюдательность, зрительная память, чувство формы и цвета. Овладение выразительными средствами требует повышенного внимания, сосредоточенности, упорства и трудолюбия. Преодолеть трудности, возникающие на первых порах обучения основам живописи, помогает данное учебное пособие.

Цель учебного пособия – ознакомить будущих живописцев с системой начальной художественной подготовки акварельной живописи, дать метод, который станет фундаментом на пути постижения профессионального мастерства.

В пособии рассмотрены теоретическое обоснование рассматриваемой учебной задачи по рабочей программе и практическое их применение при выполнении акварельных работ. Материал излагается с учетом тематической последовательности, снабжен пояснительными рисунками, иллюстрирован репродукциями русских художников. В пособии даются общие сведения об акварельной живописи, её инструментах и материалах, технических приемах, последовательности работы над натюрмортом, а также раскрывает вопросы учебных задач, стоящих перед студентом при выполнении натюрмортов, этюдов головы и фигуры человека, этюдов пейзажа, животных и птиц.

В результате освоения учебной дисциплины при помощи данного пособия обучающийся будет уметь:

- изображать объекты предметного мира, пространство, фигуру человека, средствами академической акварельной живописи;
- использовать основные изобразительные техники и материалы акварели;

Будет знать:

- специфику выразительных средств акварельной живописи;
- разнообразные техники акварельной живописи и истории их развития, условия хранения произведений изобразительного искусства;
- свойства живописных материалов, их возможности и эстетические качества;
- методы ведения живописных работ акварелью;
- художественные и эстетические свойства цвета, основные закономерности создания цветового строя

Учебное пособие по живописи «Как писать акварелью» предназначено для обучающихся детской художественной школы.. И наконец, тот, кто решил самостоятельно овладеть основами акварельной живописи, найдет для себя необходимые сведения для достижения азов художественной грамоты.

История акварельной живописи

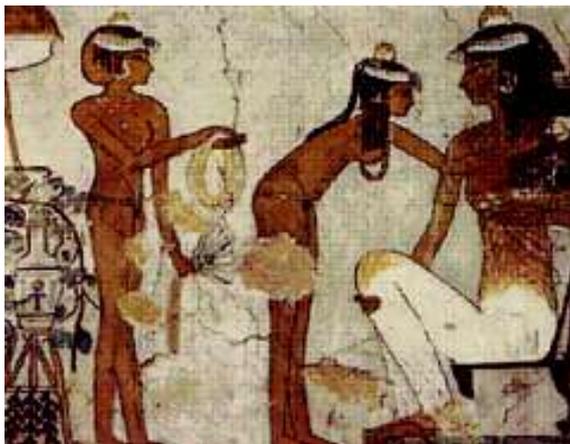
Живопись - это такой вид изобразительного искусства, в котором цвет играет главную роль. К живописи относятся произведения искусства, выполненные красками, нанесенными на какую-нибудь твердую поверхность.

Живопись - образованно от «изображать кистью верно и живо». Самым сильным и ярким языком изобразительного искусства является язык реалистической живописи цветовой, пространственной и материальной.

Чистая акварельная живопись - это живопись прозрачными красками. Белила в акварельных красках не применяются. Основные свойства акварели - это ее прозрачность, поэтому цвета накладываются один на другой, что основано на законе оптического смешения.

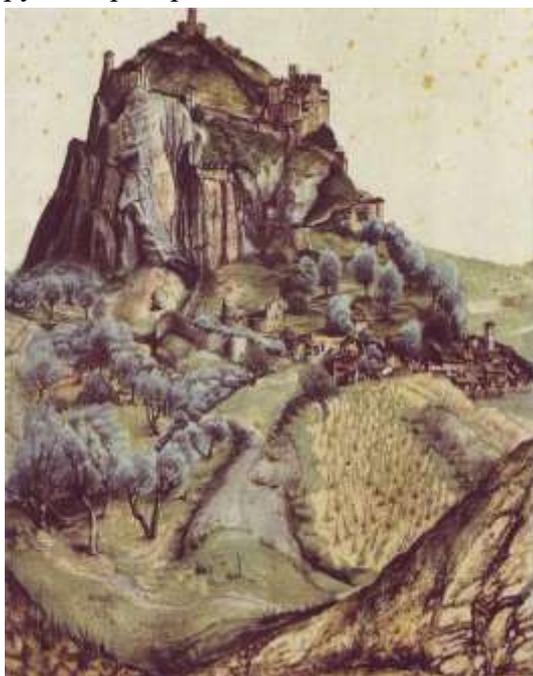
Живопись непрозрачной акварелью с примесью белил была известна ещё в Древнем Египте, античном мире, в середине века в Европе и Азии. До нас дошли произведения, выполненные художниками на папирусах и рисовой бумаге.

Акварелью писали в Древнем Египте еще во II веке до н. э. Древние египтяне использовали природные пигменты, такие, как лазурит (медный купорос), охра и красные земляные краски, а также обуглившиеся кости для украшения храмов и гробниц. Яркость красок, сохранившаяся на протяжении многих веков, продолжает поражать обычных людей и профессионалов.



Древнеегипетская настенная роспись

В Средние века акварель приобрела особую популярность. Основным изобразительным материалом для европейских художников-миниатюристов, писавших на пергаменте, служили природные пигменты, разведенные водой. В средние века в Западной Европе и на Руси акварель употребляли для украшения церковных книг, а затем и в миниатюрной живописи, при ручной раскраске печатных книг.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Вид на Валь-д'Арко.

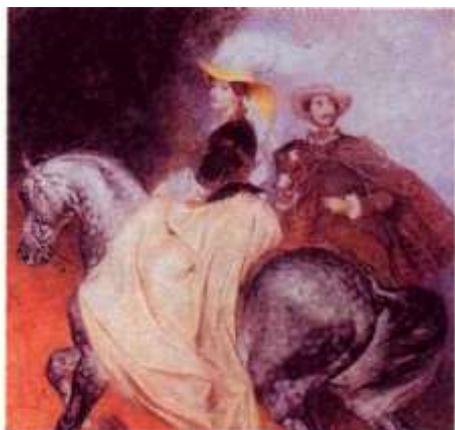
Альбрехт Дюрер (1471-1528) по праву считается величайшим немецким живописцем и графиком. Он исследовал возможности акварели как независимой формы изобразительного искусства более чем за два столетия до того времени, когда ее признали полноправной живописной техникой. Дюрер известен своими великолепными пейзажами. Из 188 картин, созданных им, не менее 80 написаны акварелью на бумаге.

Со второй половины 18 века акварель стала широко применяться в пейзажной живописи, так как быстрота работы акварелью позволяет фиксировать непосредственные наблюдения, а воздушность её колорита облегчает передачу атмосферных явлений.

Появились первые профессиональные художники – акварелисты. Их неярко по цвету пейзажи были исполнены на увлажнённой бумаге, залитой одним общим фоном, которому подчинены все цветовые градации с размывками и прорисовкой деталей пером.

Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775-1851) по праву считают вторым после Дюрера акварелистом в мире. Тернер разработал свой особый, принципиально новый способ работы акварелью. В отличие от многих

своих современников, он, прекрасно владея и техникой масляной живописи, все же предпочитал акварель как первоклассный изобразительный материал: ничто иное так не отвечало духу романтизма с его склонностью к интимно-личностным переживаниям и мистико-фантастическим мотивам.



*К. Брюллов. Парный конный портрет
Е. Мюссара и Э. Мюссар*

В конце 19 века в Италии возникла манера плотной многослойной акварельной живописи по сухой бумаге, с характерными звучными контрастами света и тени, цвета и белой бумаги. В России в этой манере работали К.П.Брюллов и А.А.Иванов. Своеобразно техника портретной живописи П.Ф.Соколова (с виртуозной моделировкой формы мелкими штрихами и точками, широкими цветовыми заливками). В технике акварели плодотворно работали И.Е.Репин, В.И.Суриков, М.А.Врубель.

В конце 19 – начале 20 века художники, в частности В.А.Серов, всё чаще употребляют акварель в сочетании с белилами, гуашью, темперой, пастелью, бронзой и другими материалами.

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

XX век ознаменовался расцветом акварельной живописи в Европе и Северной Америке. С одной стороны, она в наибольшей степени сохраняла приверженность классическим канонам по сравнению со всеми другими видами живописи, с другой - создавала благодатную почву для экспериментов в рамках принятых технических норм. Постепенно акварель заняла важнейшее место во всех художественных направлениях.



В. Суриков Неаполитанская девушка с цветами в волосах



В. Суриков. Барская прогулка

Материалы для живописи акварелью

Акварельные краски. Название акварельных красок происходит от латинского слова «агуа» - вода. Краски изготавливаются из светопрочных пигментов и связующих. Пигмент акварели исключительно тонко раздроблен до состояния, когда находясь в воде, он долго не оседает на дно. Клей - связующее вещество этого пигмента - должен растворяться в воде, быть бесцветным, эластичным. При изготовлении связующих применяют растительные клеи, чаще всего гуммиарабик, и для некоторых красок в силу их физико-химических свойств - картофельный декстрин. Сахар и глицерин добавляются для придания краски эластичности.

В акварели применяются краски, обладающие большой прозрачностью. Один из них, как кармин, алая, голубая, изумрудная зеленая, более прозрачны, они полнее растворяются, а следовательно, ровнее и глубже впитываются бумагой (этим, соответственно, и объясняется свойство прозрачности - способностью пропускать через красочный слой отраженный от бумаги луч света). Другие, как кадмий желтый или перманент зеленый, обладают зернистостью, плотностью, укрывистостью. Они менее впитываются бумагой, образуя поверхностные покрытия.

При пользовании красками в тюбиках нужно учитывать, что после того, как необходимое количество красок выложено на палитру, тюбики нельзя оставлять открытыми, так как иначе краски затвердеют, и пользоваться ими будет неудобно: их придется перед работой натирать на палитру.

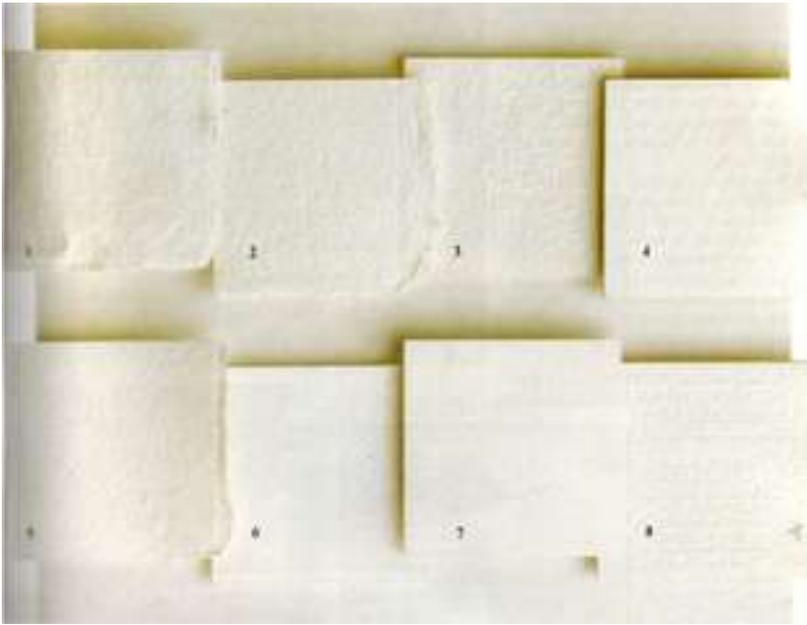
Краски в кюветах и плитках после работы необходимо осторожно обтереть чистой мягкой тряпкой, чтобы удалить сверху примеси других красок, которые неизбежно образуются при составлении смесей.

Для акварели характерно применение красок, которые имеют большую прозрачность. Лучшие краски для акварели — "Санкт-Петербург" и "Нева" Ленинградского завода или медовые краски московского завода "Красный художник". Достаточен набор из 16 цветов ("Ленинград" № 2), позже, когда освоитесь со смешиванием красок на палитре, приобретете набор № 1 из 24 красок.

Акварельные краски нужно хранить в прохладном месте.

Бумага. Акварелью пишут на бумаге, которая служит как бы грунтом для красок. Этот же белый «грунт» выполняет и роль белил, когда возникает необходимость в некоторых местах сохранить белизну бумаги, например для передачи световых пятен и бликов. Имея опыт в работе отношениями, художник может использовать свойства контрастов: просвечивающая белая бумага может звучать и как цвет, приобретая в контрасте с окружением соответственно теплый или холодный оттенок.





Лучшей для акварели считается плотная бумага с зернистой поверхностью. Лучшая бумага для акварельной живописи - специальный картон «картон для акварели» (у нас в продаже бывает импортный из Германии), затем - наш ватман («Гознак») - очень твердая крупнозернистая бумага, изготавливаемая ручным отливом из высококачественного льняного сырья. Наиболее подходящей бумагой из сортов, выпускаемых нашей промышленностью, является ватман. Эта бумага изготавливается из лучших материалов, хорошо отбелена и менее, чем другие сорта,

подвержена пожелтению от времени. Пожелтения надо опасаться, имея в виду особенности акварельной живописи - просвечивание бумаги через слой краски. Некоторая зернистость поверхности бумаги весьма благоприятна для акварельной живописи: она способствует глубине звучания на ней цвета.

Кисти. В акварели применяют кисти с мягким волосом. Это колонковые, беличьи, барсучьи, они отличаются эластичностью и упругостью. Набор кистей должен быть от маленьких до больших. Смоченная кисть должна иметь острый конец. Акварельные кисти внимательнее выбирайте. Надо круглую беличью или еще лучше колонковую кисть обмакнуть в стакан с водой. Если при этом кончик кисти будет острый, то она годится для живописи. Разлохмаченные или обрезанные кисти для этой цели непригодны. Конечно, волос должен прочно сидеть во втулке и черенок не должен в последней болтаться. Хорошая кисть должна облагать гибкостью, способностью вбирать и отдавать краску, эластичностью и упругостью волоса, чтобы принимать изначальную форму после каждого использования. От нее требуется прочность и долговечность, и она должна быть пригодна для нанесения точных линий. Для этюдов нужны, прежде всего, толстые акварельные кисти № 16-26, а тонкие кисточки пригодны лишь для мелкой детализовки (и шрифтовых работ). Толстой кистью с острым концом можно наносить и тонкие линии и широкие мазки.



Кисти требуют умелого обращения с ними. После окончания работы их необходимо осторожно промыть и вытереть чистой тряпкой. Во время работы в случае избытка краски и воды на кисти ее ни в коем случае не следует стряхивать: это портит волос кисти и загрязняет

рабочее место. Лучше всего в этом случае воспользоваться мягкой тряпкой. Кроме того, не рекомендуется после работы оставлять кисти в стакане концом вниз: волос заламывается, конец его загибается, и кисть становится неудобной и даже непригодной для работы.

Палитра. Обязательными для работы акварелью является палитра (из белой пластмассы). Палитра - не только дощечка для наложения красок. Палитра также место образования связей красочных сочетаний, строящих форму, место для нахождения точнейших и тончайших красочных контрастов. Это своего рода генеральная репетиция перед спектаклем. Палитра дисциплинирует и способствует уверенности мастера. Ни в коем случае не следует пользоваться для смешивания красок вместо палитры листками бумаги, так как клей из такой размокшей «палитры» попадает в краску, лишает ее прозрачности и загрязняет всю живопись. В поисках нужного цвета пробы его лучше всего производить на полях работы.



Баночка для воды. Банки нужны для того, чтобы всегда иметь под рукой воду. В воде растворяют краски и промывают кисти при смене цвета. Одинаково хороши пластиковые и стеклянные ёмкости, хотя некоторые художники предпочитают стекло. Более удобны для смачивания и промывания кистей банки с широким горлом.

Вспомогательные материалы. Для исправления работы в случае капитального смывания нужны губка и скоблilка - нож с острым лезвием, или медицинский ланцет, или лезвие бритвы (для выскабливания бликов).

Во время работы акварелью необходимо также иметь под рукой промокашку. Она употребляется для внесения поправок, если на бумаге образовался избыток краски.

Для акварельных красок надо приобрести плоский этюдник с акрилатовой палитрой, кассетами для красочных смесей и другими принадлежностями. Можно сшить из парусины сумку с карманами для красок, флаги с водой, кистей, губки.

Кроме того, к принадлежностям относятся также мягкий простой карандаш, ластик, тряпка.



Технология акварельной живописи

Нельзя забывать о том, что исправления при работе акварелью почти невозможны. Да и резинка, которой вы стираете карандаш, может нарушить верхний слой бумаги, так что краски будут ложиться не ровно, жухнуть. В этом вам поможет постоянная работа с натуры и ее зрительное изучение.

Графит карандаша нужно сильно удлинить и как следует заточить. Не берите очень мягкий карандаш - графит его растворится в воде и загрязнит краски. Очень твердый тоже не годится, т.к. оставит на бумаге ненужные углубления.

Закончив подготовительный рисунок, слегка промойте бумагу чистой водой. Это освободит поверхность листа от лишнего графитного порошка и возможного загрязнения.

Для многочасовой работы рисунок, тщательно подготовленный на одном листе бумаги, можно перенести на другой. Делается это через стекло на просвет или с помощью самодельной копирки - заштрихованного графитным карандашом листа бумаги. Копиркой для машинописи пользоваться нельзя.

Начинающим акварелистам советуем выполнить несколько несложных упражнений.

Сначала самое простое. Наклоните планшет примерно под углом 30 градусов к горизонтальной плоскости и нанесите на бумагу краску произвольными мазками. При этом следите, чтоб мазки не расплывались, а удерживались в нужных границах.

Следующее упражнение - соединение двух, а затем и нескольких мазков различных цветов. Соединять мазки надо так, чтобы они плотно соприкасались, но не растекались за пределы своих границ.

Желательно научиться наносить концом кисти линии различной толщины и длины. Это поможет в проработке деталей.

Очень важно иногда решить, как наносить мазок: сверху или снизу. Изображая ствол дерева, например лучше направлять кисть сверху вниз. В рисунке же сучьев удобней вести мазок от ствола вверх, чтобы конец линии был тонким. Заметим, что для проработки деталей не следует слишком наполненную кисть.

Одним из упражнений может быть испытание возможностей красок вашей палитры. Разведите каждую краску водой - от самого светлого тона до самого темного. Испытайте прозрачность и силу звучания красок, то постепенно наслаивая, то нанося их сразу, в полную силу. Это поможет вам сравнить возможности техник - многослойной и однослойной. Потренируйтесь в смешивании разных красок, но никогда не забывайте, что акварель от самых светлых до самых темных тонов должна быть прозрачна.



Существует много приемов письма акварелью, но наиболее распространены среди них многослойный, в один слой по сухой поверхности и в один слой по влажной поверхности. Нередко акварелисты в одной работе используют смешанную технику.

Приём последовательных наслоений незаменим при продолжительной, многосеансной работе над натюрмортом, портретом, интерьером.

Многие выдающиеся акварелисты добиваются блестящих результатов в многослойной живописи, умело сохраняя прозрачность, чистоту и звучание цвета. Для этого они ограничивают свою палитру красками, хорошо пропускающими свет, прозрачными - как говорят, красками с высокими лессировочными свойствами.

Начинающему акварелисту лучше всего писать в этой технике - она позволяет совершить наименьшее количество ошибок. Очень важно как можно точнее определить разницу по тону и цвету между тенью, полутенью, светом и с самого начала сохранить светлые места, потому что высохшая акварель почти не смывается.

Помните, что каждый, даже едва заметный, слой краски влияет на характер всего живописного произведения. Просвечивая, нижние слои создают общий колористический строй. Не увлекайтесь большим количеством наслоений, так как это вызовет помутнение цвета и вялость акварели. Слегка увлажнив бумагу при многослойном письме, вы добьётесь более мягкого соединения тонов. Однако иногда, особенно при передаче резких очертаний, бумага нужна совершенно сухая.

Первые слои краски должны быть очень тонкими. Последующие - более насыщенными. Покрывать ими поверхность нужно быстро, сверху вниз, чтобы не размывать ранее положенную краску.

Подбирать цвет можно в процессе работы с помощью оптического смешения, способом тонких прокладок. Чтобы, например, получить фиолетовый тон, вы наносите на лёгкий, уже просохший слой красной краски слой синей.

Лучше начинать с проработки тёмных мест. Это поможет вам добиться ясности и правдивости, избежать черноты и "замученности" акварели.

Проработку деталей всегда оставляйте на конец работы.

Необдуманный характер письма, небрежно подобранный цвет, уточнение тона по влажной поверхности, многократное смывание краски - всё это может привести к неудаче.

Как уже говорилось, исправлять акварель трудно. Работу можно промыть водой, но результат будет зависеть от качества бумаги и красок. Снимают краски широкой мягкой кистью или губкой. Если бумага высокого качества, можно после промывки, когда бумага подсохнет, слегка потереть мягкой резинкой.

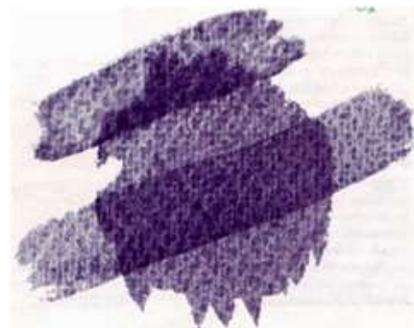
Сложнее исправлять отдельные места изображения, для этого нужна большая осторожность: нельзя допускать, чтобы загрязнённая вода растёрлась по всей поверхности, и вокруг очищенного места образовались резкие границы и потёки.

Часто художники для передачи бликов применяют выскабливание, но это допустимо на лучших сортах бумаги. Не рекомендуется прописывать акварель белилами.

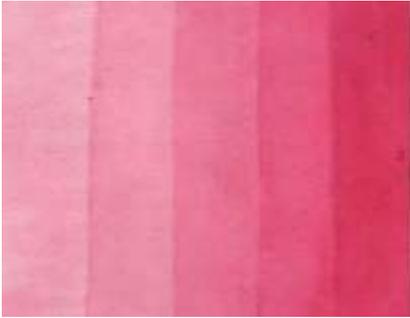
Способ отмывки

Отмывка является, пожалуй, самым простым, хотя и длительным процессом в акварельной технике. Именно в отмывке замысел, форма и цвет постройки становятся доступными любому зрителю. Существует несколько типов отмывок. Первая и самая простая — черно-белая тушь или сепия, по сути напоминающая гризайль.

Можно выполнить следующее упражнение. В блюдце или баночке разведите любую краску до необходимой насыщенности. Лист бумаги разделить на 5 прямоугольников. Бумагу смочить. Красочным раствором залить плоскость.



После того как краска на всех 5 прямоугольниках высохнет, этим же раствором покройте 1-4 прямоугольника, не трогая плоскость пятого. Затем, когда краска высохнет на этих четырех,



перекрасьте плоскость 1-3 прямоугольников еще раз, не трогая четвертый. И так далее. Таким образом, вы получите 5 прямоугольников одного цвета, но разных по светлоте и насыщенности.

Способ работы "по-сырому"



Раскрывая этюд в цвете, наносят каждый мазок рядом с предыдущим, пока тот еще не просох, захватывая немного соседний мазок. Благодаря этому образуется мягкий переход между ними. Для усиления цвета вливают кистью нужную краску в еще не просохший мазок. Работают быстро, чтобы закрыть весь лист до того, как подсохнут ранее нанесенные мазки. Чтобы замедлить их высыхание, желательнее добавлять в стакан с водой несколько капель глицерина. Если пишете на стираторе, то обратную сторону бумаги можете увлажнить или снизу прикрепить кусок влажного поролона, сукна, войлока.

Другой способ работы "по-сырому". Перед работой лист покрывают чистой водой ваткой или толстой кистью и дают подвзнуть. Пишут по еще влажному листу, благодаря чему получаются мягкие переходы оттенков.

Ослаблять цвет или смягчать края мазков можно чистой сухой кистью, которая "выпивает" краску. Ею также останавливают, когда нужно, подтеки краски. Поэтому не следует бояться текучести акварели. В этом ее прелесть и эффективность!

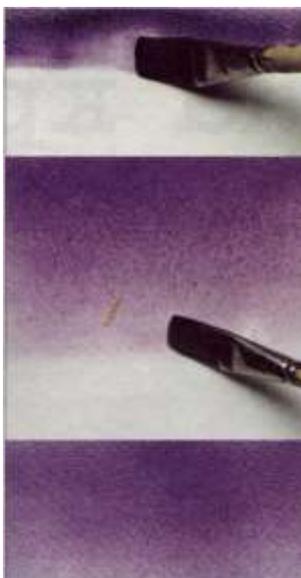


Отработка приёма заливки плоскости

Это упражнение имеет цель познакомить обучающихся с техникой ровной заливки плоскости. Основное качество акварели как материала заключается в прозрачности красочного слоя.

Приступая к выполнению упражнения, смочите кистью или тампоном из ваты натянутый на планшет лист чистой водой, таким образом, вы очистите поверхность листа от следов пальцев. Пока бумага сохнет, разведите в приготовленной небольшой баночке лёгкий раствор любого цвета. Придав планшету небольшой наклон (так, чтобы краска стекала вниз), начинаете сверху покрывать лист краской.

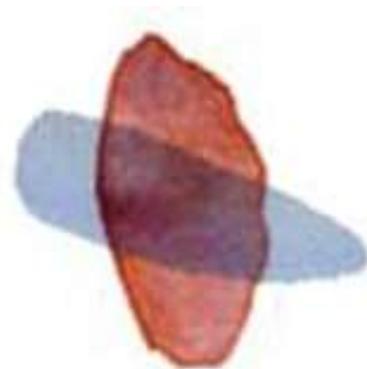
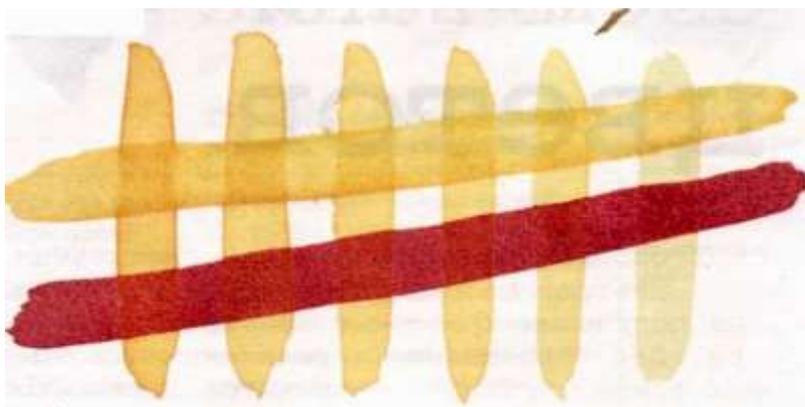
Особенность техники заливки заключается в основании приёма ровной окраски плоскости цветом. Для этого надо провести кистью первую «строчку» (1-1,5 см) в верхней части листа слева



направо так, чтобы в конце строчки оставалась небольшая капелька красочного раствора. Вторую строчку надо вести тоже слева направо, легко закрывая нижнюю часть верхней строчки (как бы накладывая нижнюю строчку без промежутка на верхнюю). При этом краска будет переходить от одной строчки к другой плавно, не оставляя заметных следов (границу). Производя заливку плоскости, не забывайте всё время помешивать приготовленный раствор кистью, добиваясь его однородности.

Лессировки.

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



Лессировки в акварельной живописи можно наносить одна на другую лишь ограниченное число раз, иначе появятся глухие, загрязненные места. Для ровного наложения лессировкой красок применяют крупные или плоские кисти.

Это практическое упражнение, не только дает возможность выработать навыки работы с акварелью, но и познакомит с закономерностями смешения красок, приемами получения цветовых оттенков.

Растяжка цвета от более насыщенного к слабонасыщенному



Это упражнение не похоже на те, которые выполнялись способом лессировок. Требуется, не прибегая к перекрытию одного слоя краски другим, сразу, без поправок, осуществить плавный, незаметный для глаза переход от насыщенной цветом верхней части листа в слабонасыщенный цвет в его нижней части.

В блюдце или баночке разведите любую краску до необходимой насыщенности. Затем сверху вниз закрашивайте плоскость, добавляя каждый раз какое-то количество воды и добиваясь, таким образом, постепенного высветления краски.

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

Мазки

Мазок - след кисти с краской, оставляемый на основе (холсте, картоне и т.д.). Техника живописи мазками очень разнообразна и зависит от индивидуальной манеры художника, от

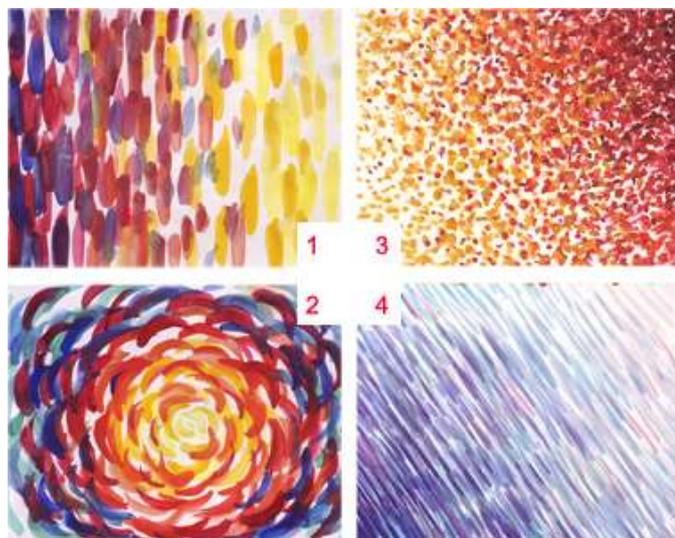


задачи, которую он перед собою поставит, от особенностей и свойств материала, в котором он работает.

Эмоциональная выразительность живописного произведения в значительной степени достигается техникой письма, заключается в характере мазка, который может быть густым, прозрачным, положенным на плоскость в различных направлениях. Под густотой мазка мы понимаем количество краски на кисти. При работе большим количеством краски мазок получается густой, пастозный, фактурный, его используют для корпусного письма.

В случае, когда краска наполняет кисть в меньшем количестве, она ложится на плоскость прозрачно. Такой мазок применяют лессировочной, послойной живописи. Возможны промежуточные варианты мазка средней густоты.

Мазки бывают различной формы: мазок - штриховка или мазок «дождик» (рис.4), мазок – кирпичик (рис.1), точка (рис.3), мазок – лодочка (рис.2).



Вливание цвета в цвет

Особенность техники вливания цвета в цвет заключается в плавном переходе одного цвета в другой.



Вспомогательные технические приёмы

а) С солью

Закроем поверхность бумаги, вливая один цвет в другой. Пока краска окончательно не высохла, сверху посыпаем солью (мелкой). Соль будет разъедать краску, придавая картине необыкновенный эффект.



б) С воском



Нанести на лист бумаги рисунок воском. Залить краской, в местах, где находится воск, будут оставаться белые пятна. Краска на них не задерживается.

в) С лезвием



Залить бумагу краской. Подождав пока краска слегка подсохнет, проскрѣбываем лезвием рисунок, который хотите получить. Если бумага влажная – линии станут темнее, т.к. краска залыется в «ложбинки». А на подсохнувшей бумаге линии становятся светлыми, т.к. уголок лезвия собрал цвет.

г) Протирание кистью



Протирание кистью используется в двух случаях: по - сырому и сухому. Если требуется показать чѣткий контур, то протирание кистью выполняется по сухой бумаге. А если нужно, например, показать блик на матовой поверхности, то протирание кистью выполняется по сырой бумаге. Протирание выполняется сухой щетинной кистью, которую нужно постоянно очищать.



д) Разбрызгивание

На выбранный участок разбрызгивается краска более насыщенного цвета - обычно с зубной щетки или с кисти с жесткой щетиной через зубья обычной расчески. При разбрызгивании краски создаются мелкие детали, позволяющие подчеркнуть текстуру картины.

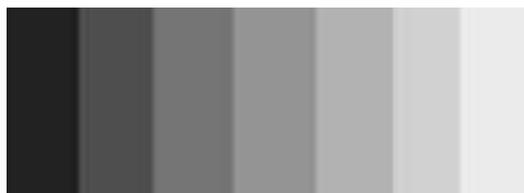
Цветоведение в живописи



Цвет — свойство любых материальных объектов излучать и отражать световые волны определенной части спектра; свойства света, проходящего через окрашенную среду, воспринимать ее окраску. Это в широком смысле слова. В узком смысле под цветом понимают цветовой тон, определяющий своеобразие и природу каждого данного цветового оттенка.

Оказывается, всему причиной является солнце, вернее, его световые лучи, которые озаряют все на своем пути. В темноте мы не видим никаких цветов. Когда в глаза попадают лучи солнечного или электрического света – световые волны, у нас возникают ощущение цвета. Обычно все зрительные ощущения света разделяют на две группы.

Одну группу составляют ахроматические цвета: черный, белый и все серые (от самого темного до самого светлого).



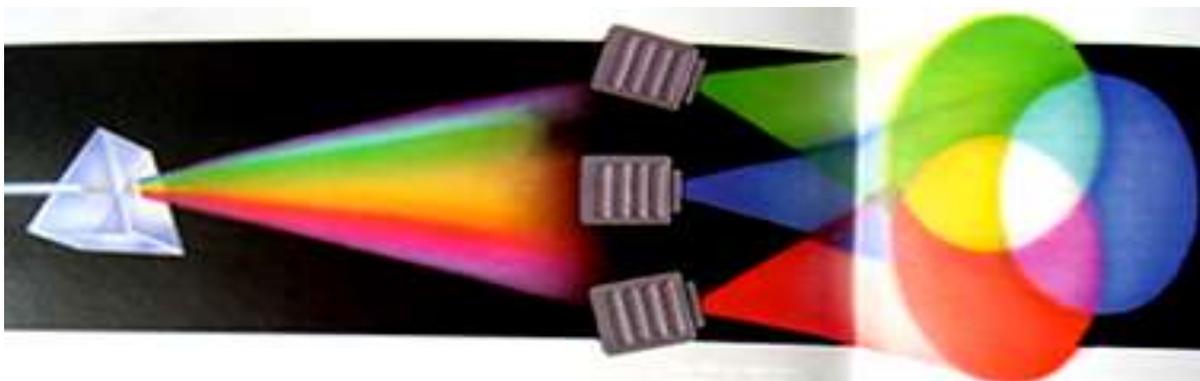
К другой группе относятся хроматические цвета - все цвета, кроме черного, белого и серых, то есть красный, желтый, синий, зеленый, розовый, голубой, малиновый, бирюзовый и т.п.



Важно отметить, что белый, черный и серые цвета, имеющие хотя бы незначительный, еле уловимый и трудно различимый цветной оттенок (розовый, желтый, зеленый и т.п.), уже будут являться хроматическими цветами.

Только чисто белый, черный и серые цвета, без всяких примесей относятся к ахроматическим цветам.

Солнечные лучи обладают удивительными свойствами. Вспомните, как появляется радуга, если солнечные лучи преломляются в каплях дождя или косою грани стекла, например трехгранной стеклянной призме. Первым это явление открыл английский физик И. Ньютон – ему удалось разложить белый цвет на цвета спектра. И Ньютон определил в спектре семь цветов.

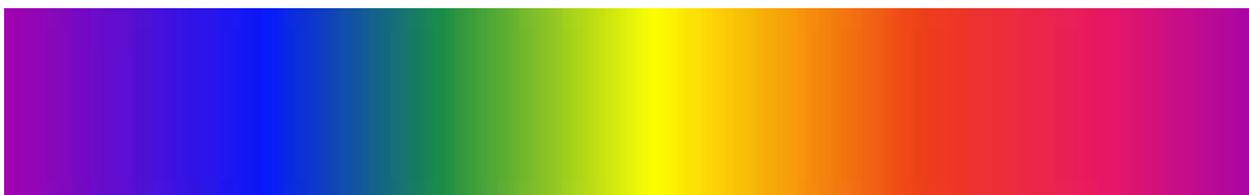


Призма разделила составляющий луч волны на группы коротких, средних и длинных. Короткие волны дают ощущение красных и желтых цветов, а более длинные волны – синих и фиолетовых цветов.

В солнечном свете содержатся все световые волны. При смешении их получается впечатление белого цвета, а при разложении луча мы видим все цвета радуги.

Волновая природа цвета – это основа восприятия цвета через органы зрения.

Красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый цвета составляют спектр. Цвета спектра всегда располагаются в такой последовательности.



Крайние цвета спектра – красный и фиолетовый – более похожи один на другой, чем крайние со средними, например красный и зеленый. Это позволило расположить спектральные цвета по кругу.

Рассмотрите внимательно все оттенки этого цветового круга. Между красным и оранжевым будет красно-оранжевый, между желтым и оранжевым – желто-оранжевый и так далее между каждой парой цветов.

Цветовой круг обычно делят на две части – теплую и холодную.



Теплые цвета:

красные, желтые, оранжевые и все цвета, в которых имеется хотя бы частичка этих цветов. Теплые цвета напоминают цвет солнца, огня, того, что в природе действительно дает тепло.

Холодные цвета:

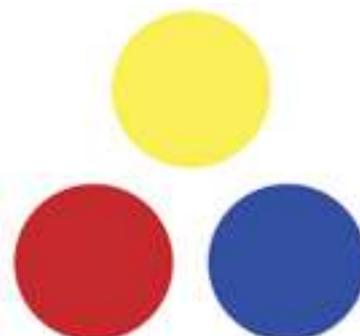
синие, голубые, зеленые, сине-фиолетовые, сине-зеленые и цвета, которые можно получить от смешения с этими цветами. Холодные цвета ассоциируются в нашем представлении с чем-то действительно холодным – льдом, снегом, водой, лунным светом и т.п.

Основные – это цвета, которые невозможно получить при помощи смешения каких-либо красок.

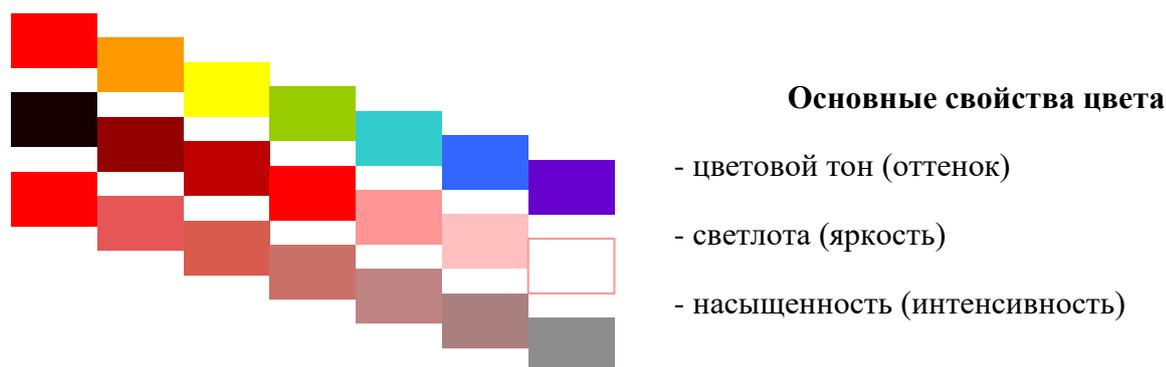
Основные: красный, желтый и синий цвета.

Цвета, которые можно получить от смешения основных красок, условно называют составными или произвольными цветами. На нашем примере они тоже находятся в треугольниках, но дальше от центра. Это: оранжевый, зеленый и фиолетовый цвета.

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



У каждого цвета есть три основных свойства: цветовой тон, насыщенность и светлота. Цветовой тон определяется названием цвета (желтый, красный, синий и т.д.) и зависит от его



места в спектре.

Насыщенность цвета представляет собой отличие хроматического цвета от равного с ним по светлоте серого цвета.

Третий признак цвета – светлота. Любые цвета и оттенки, независимо от цветового тона, можно сравнить по светлоте, то есть определить, какой из них темнее, а какой светлее. Можно изменить светлоту цвета, добавив в него белила или воду, тогда красный станет розовым, синий – голубым, зеленый – салатным и т.д.

Светлота – качество, присущее как хроматическим, так и ахроматическим цветам. Светлоте не следует путать с белизной (как качеством цвета предмета).

В природе все предметы имеют цветовую окраску. Трава – зелёная, снег – белый, лимон – жёлтый и т.д. Присущий предмету цвет является его неотъемлемым свойством. Он и называется предметным цветом (или, как его ещё часто называют, локальным).

Однако в практической работе художник пользуется не предметным цветом, а цветом, который он воспринимает в определённой среде. Локальный цвет и цвет, воспринимаемый живописцем, неодинаковы. К факторам, влияющим на изменение цвета, относятся световоздушная среда, цветовое окружение, источники освещения. Воздействуя на воспринимаемый цвет, они придают ему оттенки, иногда резко отличающиеся от предметного цвета. Цвет, воспринимаемый в среде, называется обусловленным цветом. Он более сложен и подвижен, нежели предметный.

Процесс работы над натюрмортом



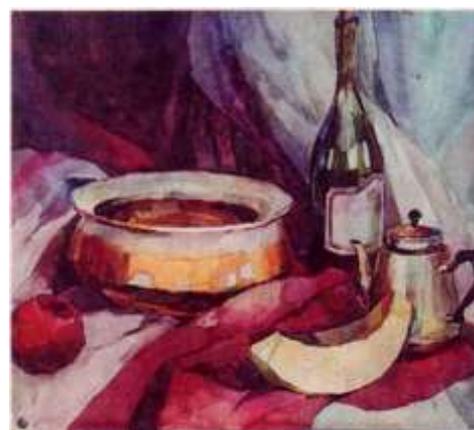
Натюрморт – жанр изобразительного искусства (главным образом, станковой живописи), которой посвящен изображению окружающих человека вещей, размещенных, как правило, в реальной бытовой среде и композиционно организованных в единую группу. Кроме неодушевленных предметов, в натюрморте могут изображаться объекты живой природы, изолированные от естественных связей и тем самым обращенные в вещь (рыба на столе, цветы в вазе и т.д.).

Натюрморт - одно из самостоятельных жанров живописи. Своеобразие жанра заключается в его больших изобразительных возможностях. Через материальную сущность конкретных предметов истинный художник может в образной форме отразить существенные стороны жизни, вкусы и нравы, социальное положение людей, важные исторические события, а иногда и целую эпоху. Через целенаправленный отбор объектов изображения и их трактовку он выражает свое отношение к действительности, раскрывает свои мысли и чувства.

Натюрморт является особенно ценным объектом изображения для усвоения основ живописной грамоты. Уметь правдиво изобразить с натуры форму и краски предметов - это значит передать с помощью конструкции, перспективы, цветовых отношений пропорции, объем, материальность, пространственное положение предметов и их характер в целостном живописном этюде. Эти качества грамотного реалистического изображения предметов направлены на выявление их эстетических свойств и красоты.

Рисунок и живопись в натюрморте тесно связаны. Поэтому издавна натюрморт считается лучшей школой реалистической живописи, где начинающий художник постигает законы цветовой гармонии и пластику форм, учится мастерству владения техническими приемами и творческому отношению к натуре.

В отличие от творческого натюрморта учебное задание имеет часто методические, конкретные задачи, которые допускают известную долю условности в подборе и



группировке предметов, в постановке света и использовании драпировок. “Натюрморт- та почва, на которой крепко должна стоять художественная школа”, - говорил известный художник В. С. Кеменов.

Работая над хорошим натюрмортом, вы получите удовольствие, ощутите эмоциональный подъем, внимание долгое время будет целиком захвачено изобразительным процессом, и наконец, вы переживете глубокое удовольствие, если удастся передать свои ощущения от природы.

Особенное внимание уделите лепке формы, мазок должен ложиться, подчеркивая объем предмета.

Вначале работа может быть немного мозаичной, так как мазки акварели успевают высохнуть, пока вы ищете на палитре нужный оттенок. Это не страшно, с опытом будете писать быстрее и мозаичность уйдет. Хорошая привычка работать мазком по форме пригодится и в масляной живописи.

В каждой работе необходимо применять самые разнообразные технические приемы акварельной живописи, не ограничиваясь одним. Как в масле, так и в акварели имеет большое значение мазок, его масштаб, направление, а также ритм мазков, способ их кладки. Мазок способен передать фактуру материала: гладкую, блестящую поверхность стекла, металла, матовую поверхность дерева, глины, мех, оперение птицы и сочную мякоть арбуза.

Масштаб мазка также влияет на построение пространства на плоскости листа. Первоплановые предметы пишутся подробно, с детальной проработкой, по мере удаления мазок становится шире, обобщеннее, и, наконец, фон пишется широко, мягко, цельно.



Длительный живописный этюд натюрморта.

Последовательность работы над натюрмортом

Первый этап - построение. Сначала делается грубый набросок, потом рисуются контуры карандашом, без теней. На этом этапе также определяются места, которые остаются белыми.



Второй этап - нахождение цветовых и тональных отношений. Лучшим способом ведения этюда акварелью можно считать постепенный переход от более светлых слоев краски к темным. Так легче добиться тональной цельности изображения.



Все предметы покрывают сначала слабыми тонами, оставляя с большой осторожностью светлые части (блики) предметов не закрашенными. Акварельные краски по высыхании высветляются, а потому их можно сразу брать интенсивнее и темнее.

Вначале пишут теневые и плотные цветные поверхности предметов. Первую прокладку краски делают очень легко, слабее и прозрачнее, чем это должно быть в окончательном виде. Цветовое звучание усиливают постепенно, доводя отношение тонов до необходимой выразительности. Каждый новый слой при этом наносят на просохшие предыдущие слои.

Третий этап - детальная проработка. Переходя к проработке объемной формы предметов, надо оценивать их цветовое состояние по наличию в окраске поверхностей теплых и холодных цветов. Чтобы его почувствовать, надо постоянно переводить взгляд с одного предмета на другой, а затем на всю группу предметов в целом. Цвет каждого предмета необходимо сравнивать с другими и все вместе с фоном. Каждое пятно краски, каждый мазок необходимо класть по рисунку согласно поверхностям, которые ограничивают предмет.



Четвертый этап - обобщение. На всю группу предметов надо смотреть в целом, выявляя главное. Внимание должно быть обращено также на явление воздушной перспективы.



Передача объема предметов

Важное средство передачи объема на плоскости - это градация его светотени: блик, свет, полутень, рефлекс, тени собственная и падающая, изображению объемной формы способствует также сама техника работы: характер мазка, движение их по направлению формы.

Правила перспективного и конструктивного построения объемных предметов в живописи уделяют внимание только лишь законам светотени - важному средству изображения объема на плоскости.

Каждый объемный предмет определенного цвета ограничивается кривыми или плоскими поверхностями, которые при освещении попадают в разные и цветовые условия. Лучи света, попадая на различные поверхности предметов, освещают их неравномерно, отчего поверхности выглядят различными по тону и по цвету. Одни части поверхности получают больше света, другие - меньше. Степень освещенности поверхности зависит от угла падения лучей света на поверхность.

Наиболее сильно освещена та поверхность, на которую лучи падают под прямым углом, то есть перпендикулярно. Чем больше наклон лучей света к поверхности, тем меньше лучей падает на нее и тем слабее она освещена.

Светлота предмета зависит также от фактуры и цвета самой поверхности: гладкая, полированная поверхность будет больше отражать свет, чем шероховатая и матовая. Поверхности темного цвета поглощают световых лучей, а отражают меньше.

Поскольку рельеф формы и светотеневые градации становятся хорошо заметными в простейших условиях освещения, когда изображаемый предмет освещается одним основным источником света и, кроме того, отраженным светом, то для наглядной демонстрации характера распределения светотени на геометрических телах лучше освещать их сильным боковым светом, с подсвечиванием теневых сторон, отраженными цветами лучами.

На предметах, объемная форма которых имеет детали в виде сложного рельефа или орнамента, наиболее ясно детали читаются в полутени. В тени их четкость понижена.

Характер светотени, тщательно переданный по цвету, блики и рефлексy имеют большое значение в передаче материальности предметов, подчеркивают их объемность. Освещенные гипсовые фигуры куба и пирамиды дают представление о размещении светотени на предметах с плоскими поверхностями.

Поверхность объемной формы предмета представляет не только светотеневые, но и цветовые изменения. Предметный цвет изменяется по всей поверхности объемной формы. Градации светотени - свет, полутень, тень собственная, рефлексy - имеют разные оттенки цвета.

Освещенная часть предмета, получая наибольшее количество световых лучей, приобретает характерный для данного источника освещения оттенок. В комнате, в условиях света, падающего из окна, освещенные части имеют холодный оттенок. Искусственное освещение и солнечный свет сообщают освещенным частям теплый оттенок. Теневые участки поверхности предмета при холодном освещении в силу контраста будут иметь теплый оттенок. На тени оказывают влияние также теплые рефлексy, исходящие от ближайших предметов. Цветовое окружение определяет



характер цвета как собственных, так и падающих теней, оно заменяет предметный цвет и создает другие оттенки.

При солнечном освещении можно наблюдать четко выраженную холодность собственных и падающих теней, окрашенных отраженным цветом неба. Однако и в них непременно обнаруживаются теплые рефлексы от окружающих предметов.

Собственные и падающие тени подвержены цветным рефлексам от соседних предметов. Верно переданные рефлексы помогают передать объемную форму, ее закругления в тени, показать цветовую взаимосвязь между предметами. При этом надо помнить, что разные «черные» краски имеют теплые и холодные оттенки.

Как известно, замысел художника в живописи выражается с помощью различных изображаемых средств - объемных, материальных пространственных.

Изображение трехмерного пространства на плоскости осуществляется правильным перспективным и конструктивным построением предмета.

Передача материальности предметов



Материальность изображаемых предметов передается на изобразительной плоскости, прежде всего характером светотени. Предметы, состоящие из разных материалов, имеют свои особенности светотени. Матовый гипсовый предмет цилиндрической формы характеризуют плавные переходы от света через полутень, тень и рефлекс. Стекланный цилиндрический сосуд не имеет явно выраженных градаций светотени. Его форму подчеркивают только блики и рефлексы. То же самое относится к металлическим предметам. Если передать на живописном этюде эту специфику светотени, предметы будут выглядеть материальными

^a (гипсовыми, стеклянными, металлическими).

Другое, еще более важное условие, от которого зависит изображение материальных качеств предметов – это выдержанность на живописном этюде пропорциональных тональных и цветовых различий. Тоновые и цветовые различия на этюде должны быть подобны этим различиям в природе. При восприятии материальных качеств предметов окружающей действительности наше сознание опирается не только на характерный для них цвет и характер светотени, но и на тональные и цветовые отношения (различия), которые наблюдаются между цветами предметов. Если характер светотени, тональные и цветовые отношения соответствуют зрительному образу природы, мы получаем правильную передачу материальных качеств предметов. Профессор живописи А.С.Королев об этой задаче говорит следующим образом: «Живопись изображения, крепость формы, объемность, материальность, воздушность – все, что мы ценим, и в настоящем



произведении искусства является результатом правильно взятых цветовых и тональных отношений, разумеется, при хорошем рисунке».

Начинающему художнику необходимо с самого начала понять, что суть профессиональной грамоты заключается в умении работать отношениями. Этому способствует метод сравнения при цельности видения, условия постоянного восприятия натуры и этюда в целом. В натюрморте вам могут встретиться самые разнообразные предметы, например такие, как корзинка, меховая шапка, щетка, портфель из грубой кожи, копченая рыба, кусок сырого мяса, ломоть хлеба, разрезанная тыква или арбуз и другие предметы с неровной поверхностью. Правильный прием для изображения любого подобного предмета состоит в следующем: сначала надо найти общую его форму, определив цвет освещенных и затемненных его частей; после этого можно перейти к разработке поверхности предмета, найти на ней отдельные наиболее заметные впадины и возвышения, выявляемые светом и имеющие определенную форму и свой оттенок цвета.

В работе имеет большое значение характер мазка. Когда характерная форма поверхности найдена в цвете, в некоторых ее местах можно наметить мелкие детали, например поры хлеба или завитки шерсти, но опять-таки надо найти их форму и передать ее цветом, а не просто вырисовывать кистью, делать это следует осторожно, чтобы не нарушить общего цвета и общей формы предмета.

Поговорим еще о том, как предавать материал посуды, с которой часто приходится иметь дело в постановках.

В зависимости от материала поверхность посуды бывает матовой или блестящей. Жестяная, медная, никелированная посуда (например, самовар, медная ступка, жестяная кружка) отличается яркостью бликов и рефлексов. Несмотря на это, мы ясно воспринимаем цвет самого металла - медная ступка выглядит в целом желтой, а никелированная кастрюля имеет холодный серовато-синий цвет.

Чтобы передать красками материал такой посуды, следует сначала найти ее общий цвет, а затем проследить цвет и форму отдельных бликов, рефлексов. В этих поисках вы должны сохранить крепкую объемную форму всего предмета, не дать ей рассыпаться на отдельные кусочки. Для этого надо выдерживать основные отношения света и тени.

Особую трудность для живописца представляет изображение стеклянной, хрустальной, пластмассовой - одним словом, прозрачной посуды. Решение цветом ее объемной формы усложнено тем, что мы видим одновременно и переднюю, и заднюю, и боковые стенки сосуда, и его содержимое. Обычно стекло стакана, графина, банки почти бесцветно (может быть слегка синеватым или зеленоватым). Цвет его будет зависеть или от цвета жидкости, которая налита в сосуд, или от цвета тех предметов, которые стоят позади него. Передав форму и цвет отдельных просвечиваний, отражений, рефлексов, вы добьетесь впечатления стекла. При этом все время имейте в виду общую объемную форму сосуда, проследите ее цвет вдоль освещенного и затемненного краев, найдите местоположение и форму световых бликов, очень характерных для стекла: обычно яркий блик лежит на поверхности, обращенной к свету, и слабые блики - на задней поверхности; они просвечивают сквозь налитую в сосуд жидкость.



Закономерности воздушной перспективы



Чтобы начинающим художникам развить чувство перспективы, надо больше наблюдать, сравнивать, сопоставлять перспективные изменения форм. Законы перспективы позволяют изобразить наш трехмерный окружающий мир в двухмерной плоскости бумаги или холста.

Воздушная перспектива — изменение цвета, очертания и степени освещенности предметов, возникающие по мере

удаления световоздушной прослойки между наблюдаемым и предметом.

К основным важным терминам перспективы относится: линия горизонта — воображаемая прямая, условно находящаяся в пространстве на уровне глаз наблюдателя; точка зрения — место, на котором находятся глаза рисующего; центральная точка схода, расположенная на линии горизонта прямо против глаз наблюдателя; угол зрения.

Воздушная перспектива в пейзаже

Пейзаж — вид, изображения какой-либо местности, в живописи графике жанр и отдельное произведение, в котором основной предмет изображения — природа. Часто изображаются виды городов и архитектурных комплексов.

В пейзаже воздушная перспектива лучше заметна, чем в натюрморте. Все обширное пространство начинается от горизонта и покрыто легкой голубой дымкой. Настоящую окраску природы мы видим только вблизи нас. Красочность изображаемого мира ослабевает по мере их удаления от нас, предметы изменяются в окраске. Причиной этого является присутствие воздушных масс, пыли, пары, находящиеся между наблюдателем и наблюдаемым объектом. Предметы пейзажа находящиеся вдали от нас приобретают голубовато-серый оттенок.



Воздушная перспектива в натюрморте



При воздушной перспективе в натюрморте все ближние предметы воспринимаются четко, со многими деталями и фактурой, а удаленные — обобщенно, без подробностей. Контуры ближних предметов выглядят резко, а удаленные мягко. На большом расстоянии светлые предметы кажутся темнее, а темно- светлее. Все близкие предметы к наблюдателю обладают контрастной светотенью и кажутся объемными, все дальние слабо выраженной светотенью и кажутся плоскими. Цвета всех удаленных предметов из-за воздушной дымки становятся менее насыщенными и приобретают цвет этой дымки — голубой, молочно бледной или фиолетовой. Все ближние предметы кажутся многоцветными, а удаленные — одноцветными.

Художник учитывает все эти изменения для передачи пространства и состояния освещенности важных качеств предметов натюрморта и пейзажа.

Натюрморт в технике гризайль

Гризайль (фр. grisaille, от gris - серый) однотонная, монохромная живопись. Применяется в учебных целях, для имитации скульптурного рельефа, для декоративных работ.

Гризайлью называется однотонная живопись не только серого, но и любого другого цветового оттенка (коричневого, синего и т.п.). В станковой живописи гризайль может применяться для подмалевков и эскизов. Особенно незаменима техника гризайли в процессе создания декоративных росписей или панно, в которых живописными средствами достигается впечатление объемной рельефной лепки. Орнаменты и фигурки амуров, выполненные этими средствами, украшают интерьеры многих дворцов эпохи классицизма. А в эпоху *Возрождения* в Лиможе во Франции в технике гризайли выполнялись расписные эмали. Прекрасные гризайльные росписи можно встретить в интерьерах многих зданий классицизма. В основе гризайли «под скульптуру» лежит такая светотеневая моделировка изображаемых форм, которая соответствовала бы освещению подлинной скульптуры, установленной на том же месте того же помещения, конкретными существующими источниками света (окна или люстры).



Чем точнее в гризайли переданы свет, полутона, тень, рефлексы - тем сильнее иллюзия подлинной скульптуры, тем более, что размещается гризайль либо под потолком, либо на потолке (фриз или плафон), а потому рассматривать ее приходится на некотором расстоянии. Но в гризайли и не стремятся к полной иллюзии. Хорошо выполненная гризайль, имитируя скульптуру, в то же время не позволяет забыть, что на самом деле это все-таки не скульптура, а

живопись, орнаментальная роспись. Архитектурная гризайль обычно делается всего лишь несколькими заранее заготовленными тонами (колерами), каждый из которых соответствует определенной световой градации: свет, полутон, тень, падающая тень, рефлекс. На число взятых тонов будут влиять и такие условия, как имитируемый материал - мрамор, гипс, бронза, сложность и разработанность изображаемой формы, значение барельефа в общей архитектурной композиции и , наконец, расстояние, с которого его будут рассматривать. Но конечно всегда стремятся обойтись минимально возможным количеством тонов. Эти тона берут обычно не серыми, а в зависимости от их назначения (например, собственная тень или падающая), подмешивают в них некоторое количество теплых или холодных цветов.

Начинать передавать тональные отношения лучше всего с самого темного предмета или глубокой тени. Силу тона каждого другого предмета, других теней, нужно сравнивать с этим исходным тоном, причем сравнивать надо не только тени с тенями, полутона с полутонами, но и светлые места предметов между собой.

Первая стадия работы - нахождение основных отношений. Определяются светотеневые отношения основных объектов природы: светлота фона к светлоте поверхности предметов и их самих друг к другу.

В живописи техникой гризайль покрывать тени, полутени, рефлексы лучше всего сразу мазками краски, соответствующей нужному тону, а направление мазков должно идти по движению формы.

Изображая с натуры, мы должны следить за отношениями предметов не только по силе тона, но и по четкости, контрастности границ поверхностей предметов.

Кроме передачи правильных тоновых отношений между основными предметами и их поверхностями, надо тщательно вылепить светотенью объемную форму каждого предмета. При решении тонального изображения необходимо учитывать удалённость предметов от рисующего. Если поставим ряд одинаковых предметов на разном расстоянии от рисующего, то убедимся, что ближайšie предметы, заметность их деталей и фактуры материала будут восприниматься более четко. По мере удаления эти качества становятся менее заметными. Объекты на дальних планах смотрятся более плоско и силуэтно. Контрасты света и тени на переднем плане читаются четче, сильнее, чем вдали. Все это надо учитывать при рисовании многоплановых натюрмортов и интерьера, когда надо решать глубокие пространственные планы.

Следующая стадия - детализировка. Без деталей каждый предмет выглядит схематичным и мертвым. На этой стадии проводится лепка объемной формы каждого предмета путем передачи световых градаций на поверхности предмета (свет, полутени, тени, рефлексы). В процессе работы надо тщательно определять светлоту каждого предмета во всех его частях по отношению к светлоте других предметов. Для этого необходимо постоянно сравнивать все предметы между собой. Пишем тень одного предмета, смотрим на темный тон, например, кувшина и на тени других предметов. В разных теневых местах натюрморта не должны быть тона одинаковой силы. То же самое повторяем и с освещенной поверхностью. Пишем освещенную часть каждого предмета, сравниваем ее по тону с другими светлыми предметами, определяем, что из них светлее, что темнее, во сколько раз темнее и светлее. Сравнивать надо не только тени с тенями, полутона с полутонами, но свет, тень и полутон между собой.



Этюды овощей и фруктов

Рисование отдельных овощей и фруктов, а также образованных из них групп (два – три предмета) очень полезно, поскольку каждый из них имеет свою форму, размер, цвет и фактуру.

Цель этюда - упражнение в передаче формы, выявлении тональных отношений окраски и освещения отдельных овощей, фруктов и цветов, изображаемых без фона.



Приступая к выполнению задания, необходимо увидеть натуру целиком, почувствовать ее характерные особенности и, прежде всего большую форму. Рисовальщик, недостаточно подготовленный к конструктивному анализу, воспринимает не основные признаки, формы, предметы (его объем и пропорции), положение в его пространстве, а пытается срисовать предмет по частям, начиная с второстепенных деталей. В таких случаях, как правило, не удается

собрать детали в единое целое.

Рисунок овощей и фруктов - прекрасное упражнение, помогающее научиться выражать объем интересных и разнообразных предметов и их тональное и материальное отличие. Вначале в качестве моделей лучше использовать достаточно крупные предметы с характерными признаками (репу, кабачки, баклажаны, огурцы, помидор и



так далее). После того как появился опыт, можно приступить к рисованию и более сложных предметов, таких как горсть винограда, связки репчатого лука, чеснока и других.

В известной нам последовательности выполняем на рабочем листе композиционное размещение изображаемых

предметов и подготовительный рисунок.

Изображаемые предметы надо расположить на предметной плоскости, которая находится ниже горизонта, и хорошо осветить верхним боковым светом. Контрастный свет лучше выявит форму предметов.

В зависимости от задания - несколько одиночных предметов на одном листе или группа объединенных вместе предметов, разных по форме и размерам, подбирают формат листа бумаги и определяют его положение на мольберте (по горизонтали или по вертикали). Теперь надо



композиционно разместить изображаемые предметы на основном листе бумаги. Легкими штрихами намечают композиционно и общую форму предметов (несколько предметов объединяют по крайним точкам в единую группу). Компоновка и последовательность работы обычные.

Сложные по форме предметы надо представить себе как простую геометрическую форму (например, тело груши состоит из шарообразной широкой, мясистой части и конусообразной, сужающейся). Такой





подход, в основе которого лежит сознательное упрощение формы и подведение ее к простейшей геометрической, помогает увидеть большую форму в сложных предметах, однако он не должен приводить к схематизации натуры. Пересечение плоскостей поможет верно определить границы света и тени, полутонов, найти место блика и рефлексов.

Приступая к работе красками на основном формате листа, мы

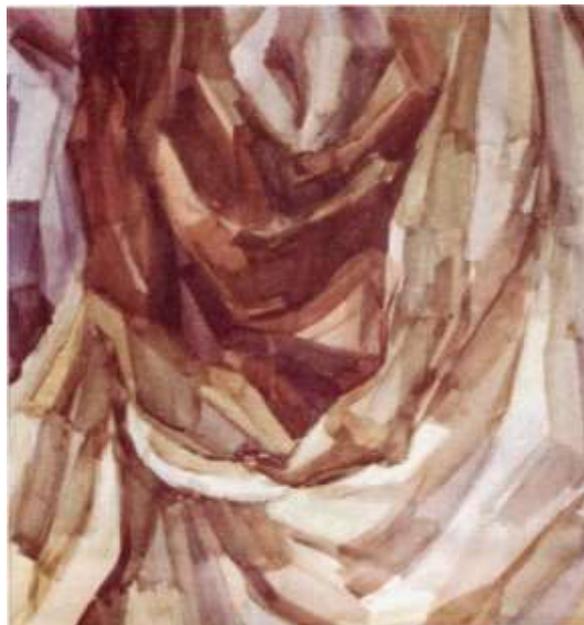
вынуждены обращаться к локальному (натуральному, предметному) цвету модели. А так как окраска никогда не будет одинаковой в тоне и цвете на различных поверхностях формы, поскольку она неравномерно освещена, следует внимательно проследить за движением света и цвета на переходах от теплых к холодным цветам. Следовательно, необходимо увидеть и передать градацию световых и цветовых отношений, возникших на поверхности формы (свет, облик, полутона, собственную тень, рефлекс) в пределах наружных границ модели.



В рисунке овощей и фруктов следует строить не только собственные, но и падающие тени, которые помогут подчеркнуть положение предмета в пространстве.

С приобретением опыта быстрые зарисовки овощей и фруктов можно делать сразу кистью, без предварительного наброска карандашом. Умение рисовать кистью - один из важнейших навыков, необходимых начинающему живописцу.

Выполнение драпировки акварелью



Для изучения строения драпировок можно ставить отдельные задания, положив различного цвета и материала ткани на стол или повесив их на спинку стула. Такие специальные упражнения делали многие художники. Примером могут служить работа А. Иванова «Драпировки» (этюд к картине «Явление Христа народу») и акварельный этюд М. Врубеля «Драпировки на стуле». В обоих случаях мы отчетливо видим стремление художников внимательно разобраться в особенностях строения форм и объемов складок.

Главная особенность драпировок состоит в том, что составляющие их складки целиком подчиняются форме того предмета, на котором они лежат. Складки подчеркивают предмет, который они драпируют. Будучи положенной на стол, драпировка может образовать случайные, но обязательно горизонтальные складки; повешенная на стул, она образует ряд ниспадающих складок. Задрапированная фигура создает систему разнонаправленных складок, передающих ее строение. Поэтому при работе над этюдом драпировки, прежде всего надо уяснить характер рисунка складок. Мягкая, тонкая ткань образует мелкие и прихотливо изогнутые складки, тяжелая бархатная или толстая ткань ложится крупными объемными складками. Кроме рисунка складок, ткани отличаются друг от друга фактурой материала, что имеет важное значение в выборе технических приемов живописи. Легкой шелковой ткани соответствует тонкое лессировочное письмо, толстая шерстяная или ворсовая ткань потребует плотного пастозного мазка. Все эти особенности надо внимательно изучить, с тем, чтобы грамотно передавать материал драпировок в натюрморте.



Следует учитывать и особенности строения формы складок: каждая из них имеет объем, а, следовательно, освещенные и теневые части, полутон и рефлекс. На темных драпировках эта градация света менее заметна, особенно трудно увидеть рефлекс внутри складки. На светлой ткани эта часть прослеживается довольно легко, порой в ней ткань просвечивает, что придает ей прозрачность. Тонкая, прозрачная ткань, лежащая на форму, плотно облегает ее и позволяет делать красивые прозрачные прописи.



Под воздействием освещения одноцветная ткань воспринимается в различных частях в виде разноцветных оттенков. Здесь действуют те же законы, что и в проработке других объемных форм. Даже ровная, без складок ткань не может быть выкрашена одной краской; в разных своих частях она имеет различные цветовые колебания.

Значительную сложность представляет работа над тканью, имеющей орнаментальный, декоративный рисунок. В этом случае легко увлечься его проработкой и утратить цельность этюда. Надо помнить о том, что как бы был прихотлив и затейлив узор, он подчинен складке и вместе с изгибами складками следует ее форме и меняет направление. Поэтому, прежде чем наносить декоративный элемент, надо хорошо проработать форму складки, а затем наносить рисунок орнамента.

В живописи изображение 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. С помощью мазка можно передать тон, фактуру, объем, движение, формы складок.

Для рисования складок драпировки надо определить их пластику, зная основы формобразования. Складки бывают: вертикальные, диагональные. Радиальные, дугообразные.

Структура складок на плотной и тонкой ткани неодинакова. Плотная жесткая ткань дает более рельефные складки. Тонкая ткань легко драпируется мелкими складками.

Полезно выполнять штриховые и тоновые рисунки. Эти упражнения помогают почувствовать декоративные возможности. Заключенные в пластике складок.

Необходимо помнить о том, что градации светотени при передаче любых объемных форм складок такие же, как и при передаче любых других округлых форм: блик, свет, полутон, тени, рефлекс. Важно не запутаться в этих отношениях: тени не должны быть слишком темными, а рефлекс – слишком светлыми.

Натюрморт из разных по светлоте предметов

Любые цвета и оттенки, независимо от цветового тона, можно сравнить по светлоте, то есть определить, какой из них темнее, а какой светлее. Можно изменить светлоту цвета, добавив в него воду, тогда красный станет розовым, синий станет голубым и т.д.

Светлота - это качество, присущее как хроматическим, так и ахроматическим цветам. Светлоту не следует путать с белизной (как качеством цвета предмета).

У художников принято светлотные отношения называть тональными, поэтому не следует путать светлотный и цветовой тон, светотеневой и цветовой строй произведения. Если говорят, что картина написана в светлых тонах, то прежде всего имеют в виду светлотные отношения.

Сравнивать по светлоте можно любые цвета и оттенки: бледно-зеленый с темно - зелёным, розовый с синим, красный с фиолетовым и т.д.



Интересно заметить, что красный, розовый, зелёный, коричневый и другие цвета могут быть и светлыми, и тёмными цветами.

Благодаря тому, что мы помним цвета окружающих нас предметов, мы представляем себе их светлоту. Например, желтый лимон светлее синей скатерти, и мы помним, что жёлтый цвет светлее синего.

Светлота и цвет предметов и связанная с ними материальность также воспринимаются нашим сознанием правдоподобно в том случае, если тональные различия предметов переданы на изобразительной плоскости

пропорционально натурным (белые предметы будут выглядеть белыми, серые - серыми, чёрные -чёрными). Приведём пример. Если установить в нейтральном окружении три диска: белый, серый и чёрный, и направлять на них сильный или слабый свет, мы будем видеть разницу этих ахроматических цветов без изменений. Но попробуем осветить более сильным светом только серый диск, и его невозможно отличить от белого. Это происходит потому, что предметные цвета вместе с их светлотой узнаются независимо от изменившегося освещения, если только увеличение или уменьшение силы света было одинаковым одновременно для всех обозреваемых предметов. другими словами, можно увеличивать или уменьшать силу

освещенности поверхностей и восприятие их не изменится, если при этом будут сохранены их пропорциональные тоновые отношения. Таким образом, наши зрительные впечатления определяются отношениями яркостей. Если отношения яркостей в натюрморте сохранены, картина в действительности будет выглядеть неизменной и правдивой. Будут переданы и материальность предметов и пространственное их удаление.

Эта закономерность зрительного восприятия чрезвычайно важна для выполнения тонального или живописного изображения. Правдивость тоновой и цветовой характеристики предметов сохраняется и на изобразительной плоскости, если их тоновые различия изображены в пропорциональных видимой натуре отношениях.

Говоря о передаче тоновых отношений, К.А. Коровин советовал: «При составлении цвета следует смотреть, что светлее, что темнее. Когда цвет не похож, и в случае желания сделать его похожим, надо смотреть, насколько он темнее или светлее по отношению к другим цветам в картине».

Изображение реальной действительности сохраняется, если только сохранены в изображении пропорциональные различия предметов по светлоте.



Натюрморт из предметов быта, простых по форме

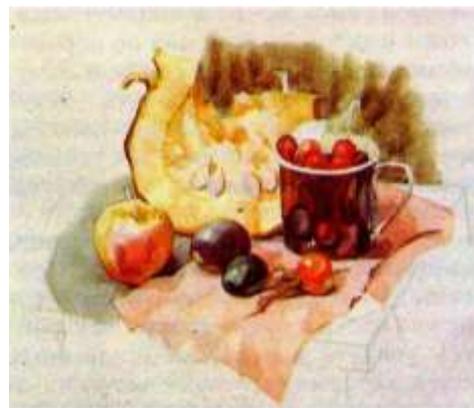


Живопись начнем с первого плана, с самого яркого пятна — красно-оранжевого шиповника. Раздельным мазком вылепим форму. Цвет светло-розовой драпировки рядом с ярким шиповником кажется холодноватым; широким прозрачным мазком, боком кисти положим несколько мазков, обозначающих цвет драпировки.

Гладкая поверхность коричневой эмалированной кружки хорошо принимает рефлексы окружающих предметов. Сравните по цвету и тону сами вещи и отражения. Последние темнее и сложнее по цвету, не разрушают общую тональность и форму предмета, в котором отражаются. довольно темная кружка с темным по цвету плодом шиповника образует хороший тональный и цветовой контраст. Возьмите его в полную силу, сразу, а постепенно перекрывая один слой краски другим.

На яблоке под влиянием розовой драпировки усиливается звучание холодного розового цвета. Такое явление наблюдается довольно часто, когда рядом лежат родственные цвета, например два тонально близких красных, желтых, зеленых. Подобное усиление цвета происходит в складках драпировки или внутри какой-либо одноцветной сложной формы. В данном случае внутри тыквы впадины от семечек окрашены определенным тепло-оранжевым цветом именно за счет внутренних рефлексов.

Работая над формой предметов, обращайтесь внимание на ее касания с окружением. Если проследить тональную разницу по контуру яблока, то можно увидеть, что в свету, на фоне тыквы, яблоко почти сливается с ней в тоне, разница только в цвете, а полутон образует плотное пятно. Собственная тень яблока оживляется сильным рефлексом от розовой драпировки. Здесь важно заметить, как мягко, без тонального контраста встречаются собственная и падающая тени.



Далее уясним, как свет падает на серовато-голубую драпировку и дает холодный рефлекс на ту часть яблока, которая обращена к горизонтальной плоскости. Затем форма яблока, закругляясь, уходит вверх, и на нее уже не действует холодный отраженный свет драпировки. Если сравним эту часть яблока с выпуклой, ближайшей к нам, то заметим, что она не так активно, как полутон, положенный у блика, хотя лежат обе в области полутона.

Мы знаем, что цвет в полутонах близок к локальному, так как на него не воздействуют прямые световые лучи, а следовательно, и не отражаются. Это результат рефлексных связей. Оттенок изменяется в зависимости от угла падающих на натуру лучей света и рефлексов от ближайших предметов.



Таким образом, мы организовали первый план посредством цветового и тонального контраста, зная, что теплые, яркие цвета и контрасты кажутся нам ближе. Второй план натюрморта пишется путем сравнения, через первый план. На втором плане уже не будет таких сильных цветовых и тональных контрастов, он изображается обобщеннее, широко и мягко. Светлый желто-оранжевый ломоть тыквы рисуем, сравнивая с красно-оранжевым шиповником, и тыква уже не кажется интенсивной по цвету, как при отдельном восприятии независимо от первоплановых предметов.

Особенное внимание уделите лепке формы, мазок должен ложиться, подчеркивая объем предмета.

Натюрморт из предметов, близких по цвету

Все бесконечное разнообразие красочной палитры природы составляют цвета спектра, их смеси и оттенки. Оценка и восприятие (распознавание) цвета более доступно неискушенному зрителю, когда перед ними контрастные пары: красный и зеленый, синий и желтый, темный и светлый.

Значительно сложнее дело обстоит с восприятием двух или нескольких цветов, близких по своему цветовому тону (допустим, оранжевый и желтый, синий и голубой). Здесь мы не говорим о том, что сложнее для воспроизведения в живописи. Очевидно, сгармонизировать два контрастных цвета значительно сложнее, так как по своей природе они противоположны. В настоящий момент нас интересует вопрос развития способности восприятия цвета и его оттенков, то есть умения находить отличие одного цвета от



другого в ряду одной группы цветов — теплой или холодной. Большое значение в работе имеет



соблюдение методической последовательности. Нельзя допускать спешки, делать в начале то, что положено делать в конце. Живопись надо вести планомерно добиваясь решения поставленной задачи. Порой может случиться так, что живопись в каких-то частях не получится, появляется желание прекратить работу и взяться за новый лист. Этого делать не следует. Неудавшиеся места надо исправлять, а если они упорно не удаются, то следует написать этюд наиболее трудно решаемой части натюрморта и вновь вернуться к основной работе. Только упорный, настойчивый труд и строгий порядок могут обеспечить успех дела. Необходимо привыкать к профессиональному использованию материалов и методов построения изображения. Вначале следует определить общее состояние постановки, уяснить по натуре и раскрыть на

плоскости основные отношения. Делать это надо легко и свободно, не забывая изобразительной поверхности. Уже на начальной стадии следует приучаться прописывать большие плоскости большими кистями, используя кроющие и лессировочные свойства краски — корпусную кладку, жидкая пропись, работу впротир. Проработку мелких частей делают кистями меньшего размера. Составлять цвет, и класть его на бумагу следует, не размазывая, а сочными и энергичными мазками, помогающими своим направлением, размером и движением передавать изображаемую форму. Нельзя допускать, чтобы два соседних мазка, лепящих одну поверхность, резко контрастировали между собой. Плавная поверхность требует плавного перехода от одного мазка к другому или должна составлять оптическую смесь, создающую единое цветовое пятно. Хорошо сгармонизованная по цвету и по кладке мазка живопись должна передавать не только цвет и форму предмета, но и его материал, освещение, то есть создавать целостный образ натуры.

Натюрморт с насыщенными по цвету предметами

Набежало облако, и всё резко изменилось – резкие контрастные света и тени исчезли, в природе всё стало ровно, спокойно. Цвета стали более определёнными, насыщенными.

Характер цветовой поверхности предметов определяется и таким свойством цвета, как насыщенность. В зависимости от силы источника света один и тот же цвет может быть ярким или тусклым – насыщенным или высветленным.

При слабом освещении цвет становится малонасыщенным: тускнеет, сереет. Объекты, освещенные лунным светом, настолько утрачивают свою цветовую определенность, что предстают перед нами как одноцветные, имеющие холодный серо-синеватый или зеленоватый оттенок.

Смешение ахроматических цветов с цветными красками позволяет добиваться нужной насыщенности или светлоты краски.

Каждый из встречающихся в природе цветов, как и цвета красок, обладает тремя основными свойствами: цветовым тоном, светлотой, насыщенностью.

Цветовой тон – это признак цветности, по которому отличают один цвет от другого: красный, синий, зелёный и т.д. Светлота – отличие одного цвета от другого по светлоте. Насыщенность определяется



степенью выраженности того или иного цветового тона. Если мы к ультрамарину будем добавлять белила, он будет светлеть и становиться менее насыщенным.

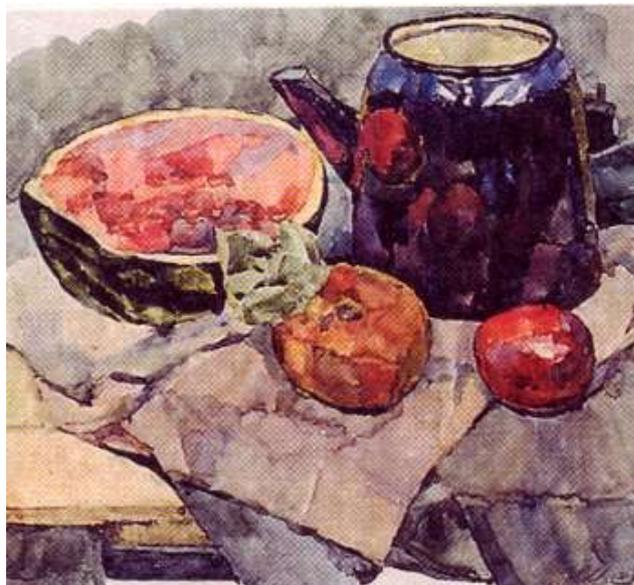
Изменение цвета в природе, связано с воздействием на него внешней среды, происходит, как правило, по всем трём признакам, поэтому подбирать тот или иной мазок надо и по светлоте, и по цветовому тону и по насыщенности. Неверно найденный один из этих трёх признаков влечёт за собой нарушение цветовой характеристики натуры.

Что бы составить ту или иную смесь, надо знать, как поведёт себя каждая из составляющих эту смесь красок. Как правило, смешиваемые друг с другом краски теряют яркость, поэтому, составляя нужный оттенок, не следует смешивать много красок. Смесь из четырёх и более красок дают мутную грязную краску. Чёрная краска, умело использованная, даёт нужную густоту цвета, позволяет получать очень красивые, насыщенные смеси с другими красками

Живописцу приходится учитывать светосилу тона, то есть степень насыщенности цвета светом. Сильный свет, как мы уже говорили ранее, высветляет цвет, слабый – понижает его насыщенность.

На первых порах, когда трудно взять правильный цвет и в тоне, и в светлоте, и в насыщенности сразу, лучший способ работы – это последовательная и внимательная проработка натюрморта от слабо насыщенных цветов постепенному насыщению изображения сочными, цветовыми отношениями.

Преступая к выполнению задания, надо прежде всего разобраться в общем цветовом строе постановки, например, сравнивая жёлтую драпировку и жёлтые яблоки, можно установить не только то, что яблоки светлее драпировки, но и то, что последняя более насыщена, более цветная. Так же находятся цветовые характеристики других предметов.



Этюды натюрморта при различном освещении

Цель - изучить влияние освещения на форму и цвет предмета в пространстве при верхнем, переднем, боковом и расположенном сзади источнике света.

Чтобы наглядно убедиться в значении освещения в живописи для выявления объема, цвета, материальности и фактуры предметов, полезно выполнить несколько коротких этюдов с небольшого натюрморта (глиняный горшок, крупные овощи или фрукты и кастрюля на фоне нейтральной драпировки).

Натюрморт при солнечном освещении имеет яркие цветовые характеристики. Рядом с освещёнными частями соседствуют глубокие холодные цвет, придающие особое напряжение мотиву.

Свет, как и цвет, - важный выразительный элемент композиции в живописи. Известно, что обычно в полную силу пишут те предметы, которые составляют смысловую основу композиции. Как правило, композиционный центр в постановке высветляется, оставляя второстепенные планы и детали затененные, как бы поглощенные тенью. На этом принципе строятся контрасты в трактовке главного и соподчиненных элементов композиции.

В истории натюрморта как самостоятельного жанра художники, начиная с 17 века, стремились не только составить натюрморт красиво, подобрать к нему интересные предметы и драпировки, но и найти такое освещение, при котором наиболее полно раскрывалась бы идея. Во все времена живописцы уделяли свету большое внимание, рассматривая освещенность

предметов как образное начало в постановке, способное вызвать у зрителей определенное настроение.



Голландские живописцы избирали для своих натюрмортов ровный, падающий с боку дневной свет, создававший такие световые условия, при которых на нейтральном фоне изыскано, читалось разнообразие фактуры стекла, металла, поливной керамики, овощей, фруктов, богатых тканей.

Начиная с середины 19 века на развитие живописи, в том числе натюрморта, начал оказывать влияние французский импрессионизм. Художники стали проявлять больше интереса к среде, в которой находится предмет, т.е. к передаче света, воздуха, игры цветовых и световых пятен на поверхности предмета. За счет обогащения световыми эффектами значительно расширились живописные возможности палитры художников.

Непривычно освещение, так называемое «контражур», выражающееся в контрасте, когда на светлом фоне окна темные пятна синей воды в хрустальной вазе и желтых бутонов хризантем читаются почти силуэтами с ореолом света, расположенным по контуру предметов.

На полотнах, написанных на воздухе, цвет становится более трепетным, подвижным, обогащается тончайшими холодными оттенками от голубого неба и рефlekсами от солнечных лучей.

Свет создает множество цветовых оттенков и дает ощущение богатства окружающей среды. Недаром великий Леонардо да Винчи говорил: «Если ты, поэт, сумеешь рассказать и описать явление форм, то живописец сделает это так, что они покажутся ожившими благодаря светотени».

Переходя на рабочий формат листа, желательна кистью быстро, в лаконичной форме зафиксировать основные тональные и цветовые отношения при данном освещении. В этюдах полезно идти от пятна, силуэта предметов, чтобы в дальнейшем раскрыть распределение света и цвета на плоскостях объёма формы предмета.



Далее работа строится на определении больших цветов и тональных отношений в соответствии с пространственным положением предметов, на передаче цвета на освещённых поверхностях, на определении положения падающих теней по отношению к источнику света.

Если в предыдущих учебных постановках в лепке цветом предметов мы уделяли главное внимание построению собственных теней, то в данной постановке большое значение приобретает также направление падающих теней, так как с их помощью необходимо выразить характер освещения. По мере смещения источника света от прямого к боковому падению, тени изменяют направление и идут по диагонали от предметов в глубь горизонтальной плоскости. Когда предметы подсвечены сзади, падающие тени идут на нас из глубины натюрморта в направлении переднего плана.

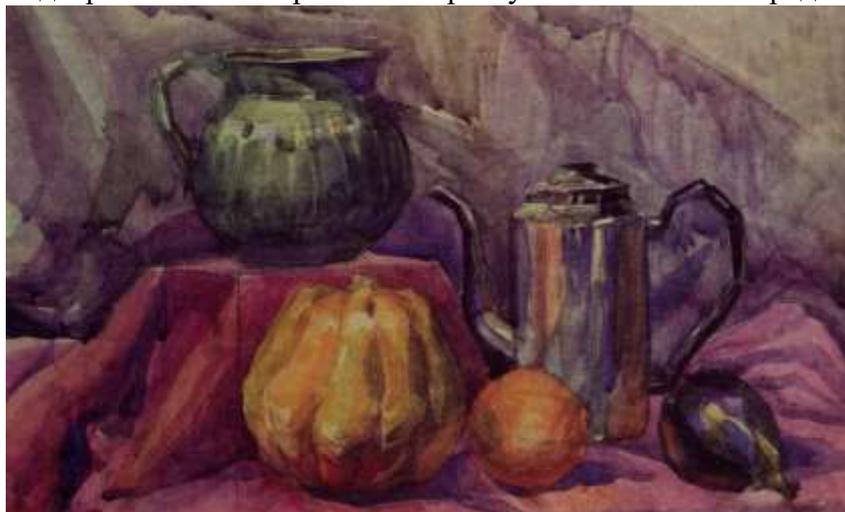
Привыкая к рисунку кистью (лепке формы мазком), мы приобретаем способности идти от центра изображения формы как бы изнутри, а не от контура. Способность видеть силуэт формы, смотреть в середину массы, а не упираться глазом в её абрис даёт возможность овладеть цельным восприятием цветоформы, её перспективно-пространственными планами.

Короткие этюды с задачей на выявление освещенности предметов, их светлотных масс формирует живописно-пластическое восприятие натуры, дают возможность более уверенно строить формы цвета.

Натюрморт из контрастных по цвету предметов

Цвет предмета постоянно меняется в зависимости от условий, в которых он находится. Огромную роль в этом играет освещение. Можно увидеть, как неузнаваемо изменяется один и тот же предмет: если свет на предмете холодный, его тень кажется теплой и наоборот. Это явление основано на таком понятии в живописи, как контраст. Чтобы написать натюрморт из контрастных по цвету предметов, необходимо выяснить, какие бывают контрасты.

Контраст - это резко противоположные по каким-либо свойствам предметы или явления, которые вместе вызывают у нас новые ощущения. Контраст в живописи делят на два вида: светлотные и цветовые. Контраст света и цвета наиболее четко и ясно воспринимается на «переломе» формы, то есть на месте поворота формы предметов, а так же на границах соприкосновения с контрастным фоном. Контраст по светлоте применяют художники, подчеркивая в изображении разную тональность предметов. Располагая светлые объекты



рядом с темными, они усиливают контрастность и звучность цветов, достигают выразительности формы.

Цвет предметов мы воспринимаем в зависимости от окружающего фона. Белая скатерть покажется голубой, если на нее положить оранжевые апельсины, и розовой, если на ней окажутся зеленые яблоки. Это происходит потому, что цвет фона приобретает оттенок дополнительного цвета по

отношению к цвету предметов. Серый фон рядом с красным предметом кажется холодным, а рядом с синим и зеленым - теплым.

Явление цветового контраста заключается в том, что цвет изменяется под влиянием других, окружающих его цветов или под влиянием цветов, предварительно наблюдавшихся. Пример цветового контраста: дополнительные цвета в соседстве друг с другом становятся ярче и насыщеннее. Это же происходит и с основными цветами. Например, красный помидор будет выглядеть еще краснее рядом с зеленью петрушки, а фиолетовый баклажан рядом с желтой репой.

Контраст синих и красных - прообраз контраста холодных и теплых. Он лежит в основе колорита многих произведений европейской живописи и создает драматическое напряжение в картинах Рубенса, Иванова, Тициана, Пуссена.

В окружающей нас действительности воздействия цвета на другой более сложны, чем в рассмотренных примерах, но знание основных контрастов - по светлоте и цвету - помогает рисующему лучше увидеть эти взаимоотношения цветов в действительности и использовать полученные знания в практической работе.

Кроме самого цветового контраста имеет значение последовательный контраст.

Он возникает при длительном восприятии какого-либо яркого цвета. Например, если долго смотреть на красное пятно, а затем не моргая глазами перевести взгляд на белую поверхность, то на нем будет видно светло-зеленое пятно такой же формы. Это явление основано на оптическом раздражении сетчатки глаза.

Также существует, как подвид светлотного и цветового, пограничный контраст или краевой. Он возникает на границе касания расположенных друг около друга контрастирующих цветов. Пограничный контраст создает эффект рельефности, так как та часть светлого участка, которая находится ближе к темному будет светлее чем дальняя. Для исчезновения этого контраста надо соприкасающиеся цвета разграничить.

Применение светлотного и цветового контрастов повышает возможности изобразительных средств.

Натюрморт из темных предметов



Натюрморт составляется из темных предметов различной окраски с характерными силуэтами. Предметы располагаются таким образом, чтобы хорошо читалась форма каждого из них и создавалась цельная группа, хорошо и ритмично построенная по силуэту. Все элементы имеют различную фактуру, но они близки по цветовой насыщенности. Своеобразие построения формы состоит в том, чтобы найти верные цветовые характеристики в освещенных и теневых частях. Здесь нет открытых и хорошо просматриваемых рефлексов: темная поверхность дает чрезвычайно слабые отражения. Для построения светотени приходится учитывать особенности освещения и общего светового состояния. Холодное освещение придаст всему изображению холодный оттенок, лишь в тенях по контрасту будут присутствовать теплые тона.



Для достижения общей задачи цельности изображения следует выдержать всю постановку в определенной цветовой гамме.

Разобраться в обилии рефлексов, выделить и создать на их основе доминирующий цвет можно, только подчиняя все их многообразие общему цветовому состоянию изображения, где все цвета-мазки имеют прочную тоновую связь друг с другом, достаточно нарушить эту связь, взять неверный тон в свету или в тени, как всё изображение «развалится», станет пестрым.

В этом случае важно найти разницу между ними, выявить материал, из которого они сделаны. Каждый из них будет иметь свой тон, свою поверхность, а, следовательно, и различную цветовую характеристику. Восприятие цвета — процесс сложный и не всегда легко усваиваемый. Порой проходит очень много времени, прежде чем студент научится разбираться в рефлексных связях. рефлексная связь наблюдается и на поверхности ковша, поскольку фактура его более глянцевая и сам цвет его более черный, то и рефлексны будут более заметными. В изображении важен не сам предмет, а его связь с окружением, когда сила и

красота цветового пятна целиком зависят от среды, в которой он находится. Отсюда можно сделать основополагающий для методики работы над живописью вывод: чтобы верно и живо взять какой-либо цвет, надо написать его окружение.

Натюрморт с белым предметом



Написание белой ткани, гипсового орнамента, белой фарфоровой вазы представляет довольно трудную задачу. Поверхность белого предмета особенно чувствительна к влиянию источника света, она изобилует массой цветовых оттенков. Присмотритесь к белому предмету. Вы увидите массу рефлексов, которые, искрясь и сплетаясь, создают необычайно живую и правдивую картину. Белый цвет можно рассматривать как оптическое смешение всех цветов спектра, как результат почти полного отражения им всех частей спектра; чёрный цвет – как результат почти полного

поглощения поверхностью тела всех частей спектра. Практически белый и чёрный цвета имеют множество цветовых оттенков.

Разобраться в обилии рефлексов, выделить и создать на их основе доминирующий цвет можно, только подчиняя все их многообразие общему цветовому состоянию изображения, где все цвета-мазки имеют прочную тоновую связь друг с другом. Достаточно нарушить эту связь, взять неверный тон в свету или в тени, как всё изображение «развалится», станет пестрым.

Работы начинающих, как правило, отличаются неуверенностью. Белый предмет пишется белилами или оставляется нетронутой поверхностью бумаги. Изображение моделируется лишь в теневых частях темной краской, в лучшем случае подкрашивается в цвет рядом находящегося предмета. Другая крайность — излишняя цветистость натюрмортов. В условиях закрытого помещения, где не так ярко излучение источника освещения, тоновые отношения значительно сближены, и каждый цвет, каждый тон проявляет себя умеренно.



Кому не знакомо слепящее воздействие освещенного ярким солнцем снега! Это действие обусловлено большой отражательной способностью белой поверхности. Однако в условиях мастерской источник освещения во много раз слабее, поэтому все отношения значительно сближены. В этом можно легко убедиться, рассматривая такие работы, как «Персики и груши» Сезанна или «Неприбранный стол» И. Грабаря, где «белое» написано в гармонических отношениях с темными предметами.

Приведенные примеры показывают, что в работе над живописью не следует делать резких контрастов, а надо искать и передавать в изображении тонкие, гармоничные отношения. В процессе живописного решения белых предметов следует наполнять изображение цветом, придавая ему тот или иной оттенок, но делать это надо с учетом общего тона постановки, подчиняя ему каждый отдельный цвет.

Ввод в постановку белых предметов имеет и другое важное значение: они создают четкие тоновые контрасты, благодаря чему живопись приобретает большую тоновую определенность. Соседство с белым выгодно подчеркивает тон и цвет предметов, даже те из них, которые по своему цветовому оттенку воспринимаются как нейтральные, становятся звучными, насыщенными. Ничем не примечательная поверхность старого выцветшего деревянного стола от присутствия на нем белого полотенца загорается красивым серебристым цветом. В этом случае белое пятно воспринимается как камертон, вносящий ясность и красоту живописного тона в колористический строй постановки.

В учебную постановку могут быть включены не одно, а два или более белых предметов. В этом случае важно найти разницу между ними, выявить материал, из которого они сделаны. Каждый из них будет иметь свой тон, свою поверхность, а, следовательно, и различную цветовую характеристику. Белая бумага будет значительно отличаться от материала гипса. В свою очередь, тепловатый материал гипса не похож на блестящую поверхность фаянсовой поливной вазы. Усложненным вариантом натюрморта с белыми предметами является постановка с гипсовой розеткой или головой.

Тематические натюрморты



Комарова. «Натюрморт с восточным кувшином»

Среди работ А. Никича мы встречаем натюрморт «Торжественный», звучащий как вдохновенный гимн подвижническому труду художника.

Каждая вещь имеет свой неповторимый индивидуальный облик. Одни привлекают наше внимание красотой формы, другие будят воспоминания, навевают мысли о чём-то дорогом или, наоборот, напоминают о событиях, которые составили глубочайший след в жизни целого поколения людей. С глубоким поэтическим чувством написан П. Кончаловским натюрморт «Окно поэта», навеянный мыслями о жизни и творчестве русских поэтов. Суровое время первых послереволюционных лет, наполненных тяжёлыми лишениями, голодом и разрухой, воскрешает в нашей памяти натюрморт К. Петрова-Водкина «Селёдка».

Тема войны раскрывалась посредством изображения личных вещей воинов, предметов



фронтальной и тыловой обстановки. Как эхо того далёкого времени и сегодня звучат натюрморты, написанные на тему войны современными художниками. Одним из ярких примеров может служить натюрморт А. Кириллова «Говорит Москва». Воспоминания о героических событиях гражданской войны воскрешает полотно Р. Осипова «Натюрморт с буденовкой».

Радостное чувство восхищения красотой жизни рождает в нас натюрморты из цветов, фруктов, овощей. Вспомним великолепные натюрморты из цветов и фруктов на фоне морских далей, пронизанных

щедрыми лучами южного солнца, исполненные на даче - в саду, на фоне зелени или на веранде. Эти и многие другие натюрморты русских и советских мастеров позволяют представить себе, какой неисчерпаемой темой для выражения мыслей и чувств художника является русская природа, щедрой рукой вознаграждающая людей за их творческий труд и талант.

Понятие «темы» в натюрморте не ограничивается только сюжетно - литературным рассказом. Художника привлекает не только повествовательная сторона дела, но и решение чисто профессиональных задач. Вместе с тем живописец стремится раскрыть и поведать зрителям о внутренних эстетических связях, в которых находятся материальные вещи. Эти связи красноречиво говорят о жизни и непосредственно участвуя в этих отношениях.

Среди предлагаемых тем - разработка натюрморта на тему «Профессия человека». Эта тема даёт широкий простор для творческой фантазии в выборе сюжета и композиции.

В творческом натюрморте на первое место выдвигается тематическая разработка композиции, следовательно, и сам подбор предметов, их связи, обстановка - всё должно быть направлено на образное решение темы.

Возможный путь формирования художественного образа - оттолкнуться от конкретного человека определённой профессии. От конкретных представлений можно идти к обобщениям, к формированию замысла, который определит и конкретную сюжетную завязку, композиционное решение.

Здесь следует разобраться в том, какие предметы будут характеризовать профессию. Это может внести в композицию черты неожиданности, непосредственности, расширить наши представления о человеке, они могут найти своё место в изображении, дополняя, но не заслоняя главного в раскрытии темы.

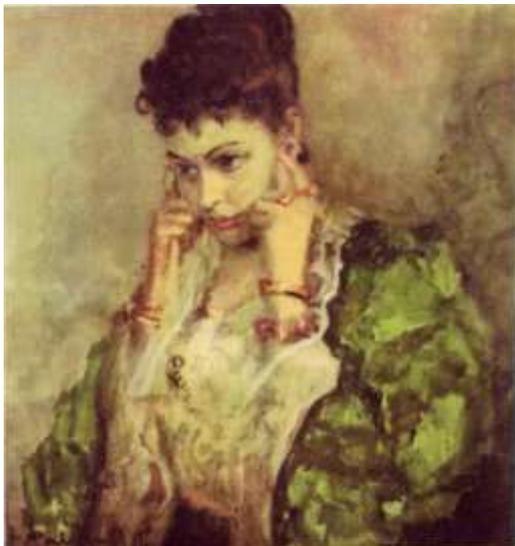
Итак, работа над выполнением тематического натюрморта должна вестись в строгой методической последовательности:

1. Поиски сюжета, наиболее полно и ярко выражающего тему.
2. Изучение натурального материала, связанного с темой.
3. Разработка на его основе эскизов в чёрно-белом и цветном выражении.
4. Выполнение эскиза-оригинала в материале.

Методически важным является последовательная разработка темы. В композиции, также как и в любом другом серьёзном деле, необходим строгий порядок, система: не наметив главного расположения масс, не следует переходить к цвету, не решив задачи в малом размере, нельзя выполнить эскиз в большом размере. Эта сторона дела неразрывно связана со

способностью активно, творчески воспринимать окружающую жизнь, и развитие этой способности не должно стоять в стороне от общих задач композиции.

Последовательность выполнения этюда фигуры человека



А. Фонвизин. Портрет Л.П. Орданской

Человек в изобразительном искусстве всегда занимал центральное место независимо от видов и жанров.

Прекрасные рисунки фигуры человека были созданы такими художниками, как П.И.Соколов, А.И.Иванов, В.И.Суриков, Е.Репин, А.Серов и другие.

Живопись фигуры человека - длительный процесс приобретения теоретических знаний и практических навыков. Задачи и процесс живописного изображения фигуры человека: лепка формы цветом передача объема и материальных качеств, пространственного положения. Необходимо цельное восприятие цветовых отношений натуры, тщательно проработка деталей при сохранении целостности большой формы. Необходимо выбрать верное расположение фигуры натурщика, постараться и для себя найти наиболее точное место, с которого хорошо видна модель и одновременно поверхность холста.

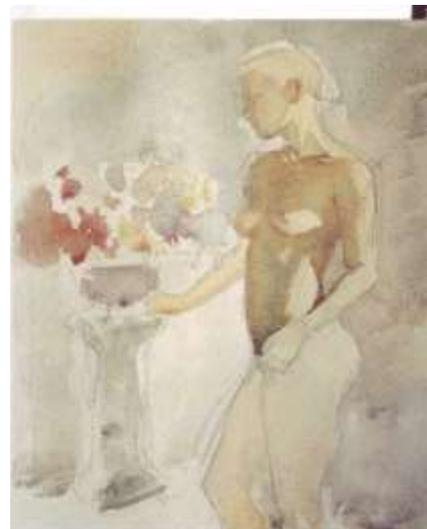
Последовательность



Выполнить рисунок. Наметить общую форму фигуры человека, общее движение пропорции и положение в пространстве. Прорисовать голову, шею, торс, руки, ноги без лишних деталей. Определить, как велика будет фигура по отношению ко всему полю листа. Слишком большое окружающее пространство делает композицию вялой, а фигура оказывается незначительной. Наоборот, фигура смотрится «втиснутой» в картину, если свободное поле слишком маленькое.

Нанести основной цвет тела, волос, фона, передать верные тональные и цветовые отношения. Пройти выделенную контуром форму отливкой средним тоном, оставив пробелы для бликов. Слегка углубить тон в самых темных местах.

Проработать элементы заднего плана. Прорисуйте детали, обобщая и завершая работу, передайте характер и образ модели. Следует



обратить внимание на материальные и фактурные характеристики лица, волос, одежды. Лицо и руки всегда прорабатывают более тщательно, чем аксессуары и фон. Важно вовремя завершить работу, избежать дробности, излишней проработанности деталей и эскизной незавершенности.

Прежде чем приступать к живописи фигуры человека, надо быть хорошо подготовленным в тоновом рисунке, уметь изображать форму конструктивных, учитывая общий объем и целостность большой формы, на которой располагаются более мелкие объемные детали.

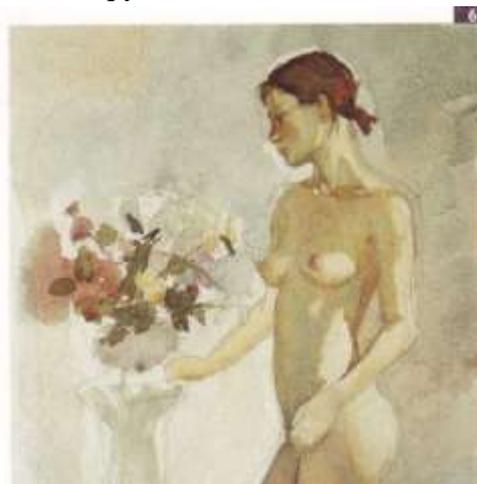


При первоначальных прокладках красок, и при последующем их наложении все делать нужно с таким расчетом, чтобы в конечном результате цветовой строй этюда по цвету точно передавал контраст светотеневых характеристик объемной формы. Характер каждой цветовой поверхности фигуры человека и ее отличия от других определяется и таким свойством цвета, как насыщенность. В зависимости от условий освещения цвет может быть ярким и тусклым, насыщенным и высветленным.

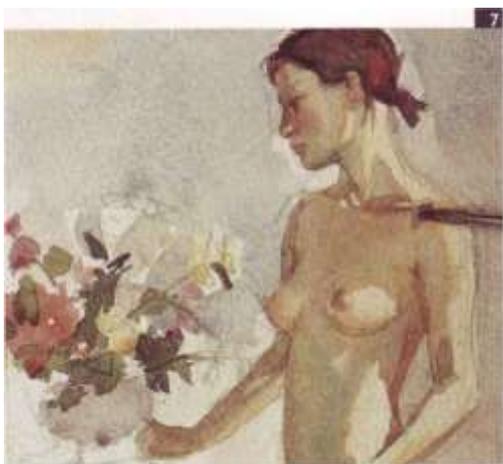
Последовательно, осознав условия освещения, прокладываем светотень (вначале собственные, а затем и падающие тени). В области головы усиливается светотеневой контраст, если она находится ближе к источнику света, от головы на шею и частично на плечевой пояс падает тень.

Тело человека в пределах своего основного цвета имеет массу нежных, едва уловимых глазом теплых и холодных, светлых и темных оттенков. Лицо, руки, шея обычно темнее

закрытых частей тела. Тонкое цветовое разнообразие зависит также от множества рефлексов. На цвет верхней части фигуры влияет цвет потолка и стен, отраженный от пола свет способствует появлению теплых оттенков на ногах. Падающая тень от фигуры на



горизонтальную поверхность и фон подчеркивают положение фигуры в пространстве.



В силу контраста влияние на цвет тела оказывает также фон или одежда. Одежда (или драпировка) меняет облик человека, его внешний вид, добавляет к массам тела новые массы ткани, а это дает дополнительные средства выражения, характеризующие модель. При неподвижном положении человека складки драпировок спокойно спадают, раскачиваются при стремительном, резком движении, порыве. Таким образом, направление и характер складок одежды может усилить или ослабить впечатление от состояния тела человека. Изучая характер драпировок на одетой фигуре, следует определить места, где ткань облегает тело, где формы тела проступают сквозь нее.

Цвет лица, одежды всегда принимает оттенок,

дополнительный к цвету фона. Изображая человека, обязательно надо находить цветовые отношения в связи с окружающими предметами. Второстепенные предметы не должны прорабатываться также внимательно, как основной объект изображения.



Надо осторожно оперировать множеством тонких цветовых оттенков, не преувеличивать степень их насыщенности.

Заключительная часть работы – обобщение, подчинение деталей целому. На этой стадии важно замечать тоновые отношения больших масс, главных планов. Все, новые отношения больших масс, главных планов. Все, что в изображении нарушает единство целого, вырывается и пестрит, надо обобщить. Особенно важно погасить те детали, которые бросаются в глаза при целом взгляде на натуру. Если этого не сделать, вырывающиеся детали будут отвлекать внимание зрителя от основных объемов, разбивать форму. Необходимо внимательно относиться к силуэту фигуры, заметности ее контура, касаниям фона. Одна и та же драпировка рядом с освещенной частью натуры будет казаться несколько темнее, а в соседстве с ее темными местами – несколько светлее.

Детали должны быть тонкими и изящными, чтобы не нарушить целостности всей формы.

Этюд головы, выполненный акварелью



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.



в

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.

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.

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

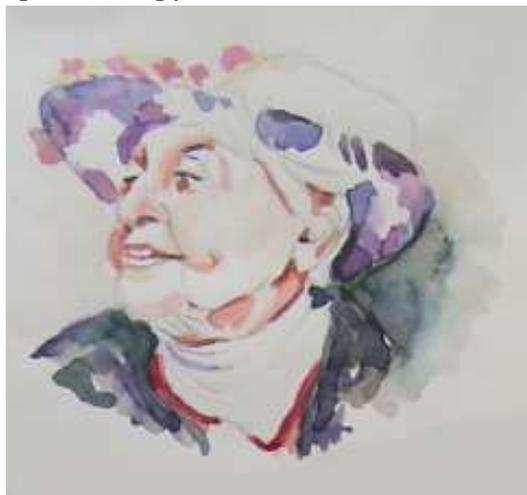
тому, чтобы между всеми цветами предметов на этюде была такая же связь, такие же отношения, как и в натуре.

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 придется 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, передан тон и цвет каждой плоскости.



Необходимо весь процесс работы распределить условно на три этапа, которые тесно связаны между собой и органично переходят один в другой, развивая и дополняя друг друга.

Первый этап - решение композиции листа (форэскиза), выполнение подготовительного рисунка головы натурщика в головном уборе, определение цветом самого светлого и самого темного.



Второй этап - изучение деталей головы натурщика в головном уборе с максимальной характеристикой их форм и цветовых особенностей.

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

В учебных этюдах голову обычно помещают на листе бумаги выше середины. Если голова повернута в профиль или на то со стороны затылка поле оставляют меньше, чем со стороны лица. Такое смещение концентрирует внимание зрителя на лицевой части головы. Размер головы в учебном этюде должен быть меньше натурального размера.

Пишем пейзаж

Начинаем с того, что смачиваем бумагу. Тем самым удаляются жирные следы, исключается возможность «разрывов» и отражение бумагой слишком жирных отмывок.

Ждем, пока бумага высохнет, и карандашом набрасываем общие контуры сюжета. По памяти рисуем на повороте дороги человека и животное.

В пейзаже могут быть горы, деревья, дома и т. д., составляющие разные по цвету и освещению планы. Совершенно очевидно, что эти формы пишутся поэтапно, путем последовательного наложения лессировочных слоев и сопоставление цветовых планов. Небу же не свойственно разнообразие форм и красок, единое целое. Даже если по небу плывут белые или серые облака, оно все равно остается однообразным по цвету. Это - необъятное пространство, где доминирует голубой цвет. Его невозможно передать в акварели - при помощи отдельных мазков или наложением отдельных красочных слоев.

Предать необъятность неба – задача не из легких, требующая определенных навыков.

Первый этап



Смешиваем на палитре ультрамарин, кобальт синий и каплю сиены и получаем нейтральный, чуть сероватый синий тон. Затем готовим из ультрамарина и сиены одну серую краску и другую, добавив в смесь каплю кармина. Теперь можно писать. Бумага абсолютно сухая. Смачиваем кисть в воде, набираем синюю краску и пишем верхнюю левую часть картины. Синий тон довольно светлый, воды мало. Закончив эту работу, накладываем ниже серый тон. Затем вытираем тряпкой кисть и убираем краску в нижней части серого пятна,

высветляя его. Одновременно намечаем контуры крыш.

Берем кисть, набираем ею воду и несколько более темнее синюю краску и накладываем новый слой. Краска растекается по влажной поверхности большим пятном.

Второй этап

Внимательно рассмотрите иллюстрацию №2. На ней отчетливо прослеживается закономерность, общая для натуральных пейзажей (написав небо, художник приступает к работе над наиболее темными у самыми насыщенными тонами, оставляя средние светлые на потом).



Сначала намечаем объемы, затем уточняем их и дорабатываем, всегда имея возможность вернуться к уже сделанному, усилить тональность там, где это необходимо, путем нанесения ещё одного слоя. Использование этой технике позволяет создать - и вы в этом убедитесь - яркую, контрастную картину, обладающие огромной силой воздействия. Тщательно зарезервируем белые участки для белых и светлых тонов! Например, маленькая фигурка на заднем плане, дымовые трубы...

Замети что, каждую крышу окрашиваем в только ей свойственный, неповторимый цвет. Не работаем серийно, пользуясь единственной краской для всех крыш без исключения. Рисунок черепицы передаем при помощи светлых линий или штрихов.

Третий, последний этап



Закончив работу над крышами, приступаем к последнему этапу - цветовой отмывке наиболее освещенных больших поверхностей: светлая лента дороги, кремовые стены домов в ярких солнечных лучах. Кладем широкие, свободные мазки, не заботясь о возможных потеках.

Следует отметить, что в работе и над светлыми пятнами и над общим колоритом надо всегда стремиться к разнообразию оттенков.

Свободно положенные мазки оживляют картину,

усиливая её художественные достоинства.

Вы уже знаете, что промежуточные тона накладываются на ещё не просохшие слои. Именно этим и занимаемся, набрасывая по сырому деревью слева на переднем плане: сначала кладем светло-зелёную краску, затем, пока ещё не высохло, более темный слой там, где лежат тени. Теперь пишем в общих чертах человеческие фигуры, двери и окна, а так же горизонтальные тени переднего плана.

Ручкой кисти или просто ногтем процарапываем красочный слой, чтобы получить белые пятнышки различной формы. Например, работая над травой на переднем плане, используем

ручку кисти, когда же дело доходит до широких желтых полос правой стороны дороги, прибегаем к помощи ногтя.

Первый этап: смочить бумагу, чтобы работать по сырому

Увлажнение не должно быть чрезмерным.



Если смотреть на бумагу под углом, совпадающим с направлением света, вода не должна «бликовать».

Резервируем белые участки стволов деревьев, а так же всю нижнюю часть картины, то есть первый и второй планы, и начинаем писать. Работаем над верхней лево частью неба, накладываем по сырому светло-серый тон, растягиваем пятно в право, разбавляя его по мере приближения к вершинам деревьев. Эту часть закрашиваем, ослабляя тон по направлению к центру. Закончив проделываем тоже самое ещё раз,

продвигаясь теперь вниз и работая в том же светло-сером тоне. дойдя до линии горизонта, добавляем к серому тону немного кармина.

Теперь к верхней левой части, накладывается слой чуть розоватого серого, но все еще светлого тона. Благодаря влажности, краска медленно и равномерно растекается по поверхности. Смешиваем ультрамарин, сиену и кармин и пишем холм, на котором вдали возвышается замок. Затем убираем немного краски с верхней его части и добавляем коричневый тон, чуть отдающий в кармин.

Смешиваем для охристого тона деревьев охра и сиену с небольшим количеством зеленой. В зависимости от того, нужна ли розовая охра или охра с оттенком хаки, нейтрализуем смесь: в первом случае красном или карбином, а во втором - ультрамарином. В этой же гамме выдерживаем и деревья на заднем плане слева, у самой линии горизонта.

Второй этап

Снова начинаем с того, что смачиваем бумагу чистой водой, оставив нетронутыми участки, где будут написаны ферма, ручей и деревья. Пока бумага влажная, можно



подправлять, убирать, добавлять...

Третий, последний этап

Чтобы добиться эффекта глубины, покрываем стволы самых отдельных деревьев грязновато желто - кремовой краской, а затем придаем им округлость мазками выжжено-серого тона.

Для наиболее светлых участков двух самых близких к

нам стволов используем белизну бумаги.

Форму сперва пишем по сухому, затем моделируем объем более темными тонами, которые накладываются на предыдущий, еще влажный слой. Заканчиваем картину по сухому: сначала пишем малые формы, то есть деревья, траву, Линии или полосы, отделяющие лужайки друг от друга, и т. д. Возможно, что в самом конце где-то придется уравнивать цвет, усилить или ослабить. Надо будет процарапать те участки, где должен просматриваться белый цвет бумаги.

Этюды животных

Цель этюда животных - тренировка навыков быстрой передачи характера пластики и окраски различных животных в кратковременных акварельных этюдах; выявление движения, пропорций крупной формы, тональных особенностей окраски с передачей фактуры волосяного покрова. Фон нейтральный.

Краткосрочные этюды животных развивают наблюдательность, умение выразить главное в анатомическом строении тела, понимание особенностей движения, чувство пропорций и остроту восприятия характерных цветовых и тональных отношений в окраске.



Приступая к работе, надо выбрать такую точку наблюдения, с которой силуэт животного будет читаться наиболее выразительно (в трёхчетвертном повороте или в профиль). Даже в быстрых зарисовках не должно быть грубых искажений формы и окраски животного, а для этого следует хорошо изучить конструктивное строение его формы и цветовую характеристику.

Выполняя краткосрочные зарисовки животных, не следует ставить перед собой в качестве первоочередной задачи достижение особой художественной выразительности решения этюда. Добиться сразу

высокохудожественного образа в передаче анималистических зарисовок начинающему живописцу вряд ли удастся. Зарисовывая животных, нельзя терять чувство меры и хороший вкус.

Зарисовки с натуры имеют целью не только учебные задачи, но и сбор материала для использования при работе с композициями.

Зарисовки анималистического характера предоставляют широкую возможность для применения различных технических приемов и материалов (акварель, цветные карандаши, гуашь, темпера). Интересные изобразительные возможности дает смешанная техника, сочетающая широкие заливки акварельными красками с последующей орнаментальной прорисовкой главных деталей кистью цветными карандашами, пером и цветной тушью, пастелью и другими материалами.



Необходимо соблюдать правильную последовательность работы над этюдами животных в цвете. Вначале в соответствии с композиционным замыслом наметим границы будущего изображения, карандашом (или кистью одним цветом), сделаем набросок общей формы. Начиная от таза, наметим линию позвоночного столба, определяющего пластику спины,



конструкцию и движение всего тела. Найдем соединение задних и передних конечностей, грудной клетки, шеи и головы. В силуэте внешних покровов тела необходимо увидеть скрытые волосяным покровом группы мышц.

Чтобы убедительно передать образ животного в этюде, важно подметить и остро передать индивидуальную характеристику данного животного (лисы, белки, зайца и других небольших животных), форму и цвет не только всего тела, но и головы, ушей, лап, хвоста.

В первоначальном эскизе-наброске животного достаточно выявить силуэт и общее цветовое состояние натуры, отметив лишь основные контрастные отношения. Переходя на рабочий лист бумаги, соблюдая цветовую композицию, найденную в эскизе-наброске, в более крупном размере передадим в подготовительном рисунке крупную форму тела животного. Уточним соотношения туловища, пропорций конечностей, головы, шеи, хвоста по отношению к величине всего тела.

Когда обобщенный рисунок закончен, можно переходить к работе красками. Вначале «по сырому» зальем прозрачным слоем красочной смеси основные цветовые пятна, обратив особое внимание на окраску таких частей тела, как спина, подбрюшье, грудь, голова, конечности, хвост.

Дальнейшие повторные прописки дадут возможность уточнить характерную форму тела и цвет окраски волосяного покрова животного. Разработку фактуры волосяного покрова желательно выполнить, не подчеркивая все детали, а отбирая только наиболее характерные, и передавать их в орнаментально-декоративной манере, стилизуя пряди растительности в определенном ритме.

Этюды птиц



Цель этюда – передать в цвете окраску и форму птиц, выявив ее анатомическое строение в целом, фактуру оперения, а также зарисовать отдельно строение и окраску, например головы и лап.

В качестве анималистической модели вначале нужно избирать малоподвижную.

Найдите точку восприятия модели, с которой птица будет читаться наиболее выразительным силуэтом (в профиль или в трёхчетвертном повороте). Прежде чем перейти на основной формат листа, сделайте предварительный эскиз-набросок в цвете, который даст ясное представление о силуэте птицы и особенностях ее окраски. Для этого постарайтесь найти в общем цветовом состоянии оперения самые светлые и самые темные, самые «холодные» и самые «теплые» участки поверхностей формы.

Компоновать силуэт птицы на основном формате листа надо с учетом расположения на этом листе взятых отдельно крупных деталей – головы и лап.

Под акварель требуется выполнить подробный линейно-конструктивный рисунок тела птицы и ее отдельных деталей.

В рисунке птицы следует обратить внимание на точность построения формы, внимательно прорисовать детали.

Когда подготовительный рисунок будет закончен, композиция и построение неоднократно проверены, а лист бумаги промыт водой можно приступать к работе красками.

На палитре следует найти красочную смесь, которая бы отвечала общему цветовому состоянию модели. Легким прозрачным красочным слоем, вливая цвет в цвет «по сырому», закрасьте весь силуэт птицы с расчетом на последующие прописки и многослойную живопись.



Уточняющие поиски холодных и теплых цветов начнем с освещенных частей формы. Установим контрастные тональные и цветовые отношения через прописку теней, начиная от линии светораздела. Переход от света в тень, через полутон желательно выполнять методом вливания цвет в цвет способом «по сырому». Предварительный подмалевок должен учитывать не только цветовые, но и тональные отношения, подготовить основные живописные пятна для прописки деталей.

Когда основные живописные задачи решены, отношения конкретизированы соотношения теплых и холодных цветов найдены, переходите к прописке фактуры оперения птицы.

Ведя работу по всей массе изображаемой формы или прорабатывая конкретные детали, надо помнить, что наша задача не создать зарисовку для зоологического атласа, а передать образ птицы, все тело которой приспособлено для полета и свойственного пернатым образа жизни. В ней все – от общей пластики и окраски оперения до деталей головы и клюва, лап и когтей – результат многовекового эволюционного развития, приспособленности к окружающей среде.

Чтобы научиться создавать убедительные образы птиц, животных, хищников и травоядных представителей животного мира с яркой или покровительственной окраской оперения или волосяного покрова, в движении или состоянии покоя, нужно прежде всего проникнуться чувством любви к этим удивительным созданиям природы, восхищения ими.



Перечень контрольных вопросов

1. Дайте определение живописи.
2. В чем особенность акварельной живописи?
3. Перечислите материалы в акварельной живописи.
4. Опишите технологию и технические приёмы акварельной живописи.
5. Опишите дополнительные приемы акварельной живописи.
6. Что надо понимать под цветом предметным и обусловленным?
7. Какие цвета теплые и холодные? Как они изменяются под воздействием окружающей среды?
8. Какими качествами обладают ахроматические и хроматические цвета?
9. Какие цвета входят в цветовой круг и в какой последовательности?
10. Назовите основные свойства цвета и дайте их определение.
11. Как передаются на предметной плоскости объёмные качества предметов?
12. Как передаются на предметной плоскости пространственные качества предмета?
13. Как передаются на предметной плоскости материальные качества предмета?
14. В чём заключаются явления светлотного и хроматического контрастов?
15. В чём заключаются явления пограничного, краевого контрастов в живописи?
16. Перечислите закономерности воздушной перспективы.
17. Расскажите о процессе изображения натюрморта акварельными красками.
18. В чем особенность изображения натюрморта в технике гризайль?
19. Расскажите об особенностях освещения в живописи натюрморта.
20. В чем особенность выполнения белых и черных предметов?
21. Какова последовательность работы над живописью головы и фигуры человека?
22. Раскройте последовательность выполнения этюда пейзажа.
23. В чем проявляется специфика работы над этюдами птиц и животных?

Краткий словарь специальных терминов

А

Акварельные краски — водно-клеевые из тонко растертых пигментов, смешанных с камедью, декстрином, глицерином, иногда с медом или сахарным сиропом; выпускаются сухие, полусырые или полужидкие. Акварелью можно писать по сухой и по сырой бумаге. Нередко акварелью пользуются в сочетании с гуашью, темперой, углем.

Алла прима — художественный прием в живописи, состоящий в том, что картина пишется без предварительных прописок и подмалевка.

Ахроматические цвета — белый, серый, черный; различаются только по светлоте и лишены цветового тона.

Б

Блик — элемент светотени. Наиболее светлое место на освещенной (блестящей) поверхности предмета. С переменной точки зрения блик меняет свое местоположение на форме предмета.

В

Валер — понятие, связанное в живописи со светосилой цвета. Этим термином обычно обозначают тончайшие переходы светотени, которые определяются конкретными условиями освещения и воздушной средой.

Видение живописное – видение и понимание цветовых отношений природы с учетом влияния среды и общего состояния освещенности, которое характерно для природы в момент ее изображения.

Видение художественное — умение дать необходимую эстетическую оценку качеств, заложенных в природе. Перед изображением природы художник в основных чертах уже видит ее образное живописное решение с учетом определенного материала.

Воздушная перспектива — изменение цвета, очертания и степени освещенности предметов, возникающее по мере удаления природы от глаз наблюдателя, вследствие увеличения световоздушной прослойки между наблюдателем и предметом.

Г

Гамма цветовая — цвета, преобладающие в данном произведении и определяющие характер его живописного решения.

Гармония — связь, стройность, единство, соразмерность. В изобразительном искусстве — сочетание форм, взаимосвязь частей или цветов. В живописи — соответствие деталей целому, цветовое единство. Гармония благоприятно влияет на зрительное восприятие.

Д

Детализация — тщательная проработка деталей изображения. В зависимости от задачи, которую ставит перед собой художник, и его творческой манеры степень детализации может быть различной.

Дополнительные цвета — два цвета, дающие белый при оптическом смешении (красный с голубовато-зеленым, оранжевый с голубым, желтый с синим, фиолетовый с зеленовато-желтым, зеленый с пурпурным). При механическом смешении этих пар дополнительных цветов получаются оттенки с пониженной насыщенностью. Дополнительные цвета нередко называют контрастными.

Ж

Жанр — понятие, объединяющее произведения по признакам сходства тематики. В изобразительном искусстве различают жанр натюрморта, интерьера, пейзажа, портрета, сюжетной картины. Жанр бывает бытовой, исторический, батальный.

Живопись — один из главных видов изобразительного искусства, передающий разнообразное многоцветие окружающего мира. По технике исполнения живопись подразделяется на масляную, темперную, фресковую, восковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную. По жанрам различают живопись станковую, монументальную, декоративную, театральную-декоративную, миниатюрную.

Живопись по сырому — технический прием масляной и акварельной живописи. При работе маслом необходимо закончить работу до подсыхания красок и исключить такие этапы, как подмалевок, лессировки и повторные прописки. В акварели перед началом работы по сырому бумагу равномерно смачивают водой. Когда вода впитается в бумагу и немного просохнет, начинают писать. Мазки краски, ложась на влажную поверхность, расплываются, сливаются друг с другом, создают плавные переходы. Так можно добиться мягкости в передаче очертаний предметов, воздушности и пространственного изображения.

Жухлость — изменения в красочном слое, вследствие которых часть поверхности картины или этюда делается матовой, теряет блеск и звучность красок. Жухлость возникает от недостатка в краске связующего вещества — масла, впитавшегося в грунт, или от чрезмерного разведения красок растворителем, а также от нанесения красок на не вполне просохший красочный слой.

К

Кисти — основной инструмент для нанесения красящих веществ на холст, бумагу и другую основу в живописи и графике, а также в каллиграфии; изготавливаются из обезжиренных и прокаленных волос или шерсти различных животных. Кисти бывают щетинные, беличьи, барсучьи, песчанковые, колонковые.

Колорит — особенность цветового и тонального строя произведения. В колорите находят отражение цветовые свойства реального мира, но при этом отбирают только те из них, которые отвечают определенному художественному образу. Колорит в произведении представляет собой обычно сочетание цветов, обладающее известным единством. В более узком смысле под колоритом понимают гармонию и красоту цветовых сочетаний, а также богатство цветовых оттенков. В зависимости от преобладающей в нем цветной гаммы он может быть холодным, теплым, светлым, красноватым, зеленоватым и т.д. Колорит воздействует на чувства зрителя, создает настроение в картине и служит важным средством образной и психологической характеристики.

Композиция — структура произведения, согласованность его частей, отвечающая его содержанию; поиски путей и средств создания художественного образа, поиски наилучшего воплощения замысла художника. Работа над композицией идет от первоначального замысла, общей его «завязки» в пластически зримых формах, до завершения произведения. При этом на основе избранной темы художник ведет разработку сюжета.

Константность цвета — тенденция воспринимать предметный цвет (его локальную окраску) независимо от изменяющихся условий освещения, его силы и спектрального состава (дневное, вечернее, искусственное).

Контраст — распространенный художественный прием, представляющий собой сопоставление каких-либо противоположных качеств, способствующий их усилению. Наибольшее значение имеют цветовой и тональный контрасты. Цветовой контраст обычно состоит в сопоставлении дополнительных цветов или цветов, отличающихся друг от друга по светлоте. Тональный контраст — сопоставление светлого и темного. В композиционном построении контраст служит приемом, благодаря которому сильнее выделяется главное и достигаются большая выразительность и острота характеристики образов.

Корпусная живопись — живопись, выполненная плотными, густыми мазками; ее красочные слои непрозрачны и часто имеют рельефную фактуру.

Л

Лессировка — художественный прием в живописи, в котором используется прозрачность красок. Лессировки применяют в живописи для придания цвету новых цветовых оттенков, иногда для создания нового(производного) цвета, а также для усиления или приглушения интенсивности цвета. Лессировка имеет большое распространение в акварельной живописи. В масляной живописи лессировка широко применялась старыми мастерами.

Локальный цвет —

1) цвет, характерный для окраски данного предмета; постоянно изменяется под воздействием освещения, воздушной среды, окружающих цветов и т.д.;

2) в живописи — взятый в основных больших отношениях к соседним цветам, без детального выявления цветовых оттенков.

М

Мазок — след кисти с краской, оставляемый на основе (холсте, картоне и т.д.). Техника живописи мазками очень разнообразна и зависит от индивидуальной манеры художника, от задачи, которую он перед собой ставит, от особенностей и свойств материала, в котором он работает.

Материальность — передача материальных качеств предмета его тональными и цветовыми отношениями, характером светотени, бликами и рефlekсами.

Многослойная живопись — важнейшая техническая разновидность масляной живописи, требующая расчленения работы на ряд последовательных этапов (подмалевки, прописки, лессировка), разделенных перерывами для полного просыхания краски. При исполнении крупной тематической композиции, а также при длительной работе вообще многослойная живопись является единственной полноценной техникой масляной живописи.

Мольберт — подставка, обычно деревянная, на которой художник помещает во время работы картину, рисунок и т.д.

Н

Натюрморт — жанр изобразительного искусства (главным образом, станковой живописи), который посвящен изображению окружающих человека вещей, размещенных, как правило, в реальной бытовой среде и композиционно организованных в единую группу. Кроме неодушевленных предметов, в натюрморте могут изображаться объекты живой природы, изолированные от естественных связей и тем самым обращенные в вещь (рыба на столе, цветы в вазе и т.д.).

Нюанс — очень тонкий оттенок или очень легкий переход от света к тени и т.п. См. Оттенок.

О

Объем — изображение трехмерности формы на плоскости. Осуществляется правильным конструктивным и перспективным построением предмета. Другими важными средствами передачи объема на плоскости являются градации светотени, выраженные цветом: блик, свет, полутень, тень собственная и падающая, рефлекс.

Основа — в живописи и рисунке — материал, поверхность, по которой пишут красками или рисуют. Основой может служить холст, деревянная доска, картон, бумага, поверхность стены, стекло, фарфор и т.д. Основа должна быть специально подготовлена, по-разному для различных видов живописи и рисунка: акварели, масла, темперы, фрески и др.

Отмывка —

- 1) акварельная техника с использованием очень жидкой краски или туши;
- 2) прием осветления краски или удаление ее с бумаги при помощи кисточки, смоченной в чистой воде, и сбор отмоченной краски промокательной бумагой.

Оттенок —

- 1) изменение цвета природы под воздействием окружающей среды;
- 2) небольшое различие в красках по светосиле, насыщенности, цветовому тону;
- 3) различие в каком-либо цвете при его переходе от холодного к теплему и наоборот.

П

Палитра —

- 1) доска, чаще всего деревянная, на которой художник раскладывает и смешивает краски;
- 2) характер цветовых сочетаний, типичных для данной картины, для произведений данного художника или художественной школы. Говорят: «богатая палитра», «блеклая палитра», «однообразная палитра».

Пейзаж — вид, изображение какой-либо местности; в живописи, в графике жанр и отдельное произведение, в котором основной предмет изображения — природа.

Перспектива —

- 1) кажущееся изменение форм и размеров предметов и их окраски на расстоянии;
- 2) наука, исследующая особенности и закономерности восприятия человеческим глазом форм, находящихся в пространстве, и устанавливающая законы изображения этих форм на плоскости. Использование законов перспективы помогает изображать предметы такими, какими мы их видим в реальном пространстве. Перспектива линейная определяет оптические искажения форм предметов, их размеров и пропорций, вызываемые их перспективным сокращением. В художественной практике распространена так называемая перспективная наблюдательность, то есть изображение «на глаз» всевозможных форм предметов. Перспектива воздушная определяет изменение цвета, очертания и степени освещенности предметов, возникающее по мере удаления натуры от глаз наблюдателя, вследствие увеличения световоздушной прослойки между наблюдателем и предметом.

Планы пространственные —

- 1) при наблюдении натуры условно разделенные участки пространства, находящиеся на разном расстоянии от наблюдателя;
- 2) части картины, различные по степени удаленности в глубину изображаемого в ней пространства. Обычно различают несколько планов: первый, второй, третий или передний, средний, дальний. Их количество может быть различным и зависит от объекта, который изображают, и от творческого замысла.

Пленэр — работа на открытом воздухе в естественных условиях, а не в стенах мастерской. Термин пленэр обычно употребляется в применении к пейзажу, а также для обозначения произведений любого рода живописи, отличающихся многообразием и сложностью цветовых и тональных отношений и хорошо передающих световоздушную среду.

Подмалевок — одна из первоначальных стадий работы над картиной, главным образом в масляной многослойной живописи. Но предварительные подмалевки могут делаться и при работе в других видах живописной техники.

Подмалевок — первая прокладка красочного слоя, в которой художник находит обобщенное цветовое решение картины или дает моделировку форм предметов светотенью. При этом в зависимости от поставленной задачи подмалевок может быть цветным или монохромным, однотонным, а также написанным тонким красочным слоем (в протирку) или сравнительно пастозным.

Полутень — один из элементов светотени. Полутень как в природе, так и в произведениях искусства — это градация светотени на поверхности предмета, промежуточная между светом и глубокой тенью.

Полутон — тон переходный между двумя соседними малоконтрастными тонами в освещенной части предмета. В произведениях искусства — средство выразительности художественного образа. Использование полутона способствует большей тонкости моделировки форм, большей мягкости переходов тона в тон.

Портрет — жанр изобразительного искусства, а также произведение, посвященное изображению определенного человека или нескольких людей (парный, групповой портрет и т.д.).

Р

Рефлекс —

1) в живописи оттенок цвета более сильно освещенного предмета на поверхности, соседней с ним. Цветовые рефлексы возникают в результате отражения лучей света от окружающих предметов;

2) в рисунке — отражение света от поверхности одного предмета в затененной части другого.

С

Свет — в изобразительном искусстве элемент светотени. Как в природе, так и в произведениях искусства термин служит для обозначения наиболее освещенных частей поверхности.

Светлота — сравнительная степень отличия от темного: чем дальше от темного, тем большую светлоту имеет цвет.

Светотень — градации светлого и темного, соотношение света и тени на форме. Светотень является одним из средств композиционного построения и выражения замысла произведения. Благодаря светотени воспринимаются зрительно и передаются в произведении пластические особенности природы. В природе характер светотени зависит от особенностей формы и материала предмета. В произведениях искусства светотень подчиняется общему тональному решению. Градации светотени: свет, тень, полутень, рефлекс, блик.

Связующее вещество — вяжущее вещество (клей, масло, гашеная известь, желток куриного яйца), с помощью которого частицы пигмента соединяются между собой и закрепляются на поверхности грунта, образуя красочный слой. Виды живописи — фреска, масляная живопись, темпера — различаются именно составом связующего вещества, хотя пигмент, как правило, один и тот же.

Символ — образ, иносказательно выражающий какое-либо широкое понятие или отвлеченную идею.

Станковое искусство — название происходит от станка, на котором создаются произведения (станок у скульптора, мольберт у живописца). Произведения станкового искусства всегда имеют самостоятельное значение. Их идейно-художественные особенности не зависят от окружения, в котором они находятся. В отличие от произведений монументального и декоративно-прикладного искусства, они не предназначены для определенного места в помещении, в пространстве или для декоративных целей. В связи с этим при их создании используются несколько иные художественные средства. Например, дается более тонкая и обстоятельная передача цветовых и тональных отношений, более сложная и подробнее разработанная психологическая характеристика персонажей.

Т

Тень — элемент светотени, наиболее слабо освещенные участки в природе и в изображении. Различают тени собственные и падающие. Собственными называют тени, принадлежащие

самому предмету. Размещение этих теней на его поверхности обусловлено формой данного предмета и направлением источника света. Падающие — это тени, отбрасываемые телом на окружающие предметы.

Теплый цвет — см. Цвет.

Техника — в искусстве совокупность специальных навыков и приемов, посредством которых выполняется художественное произведение. Умение пользоваться художественными возможностями материала и инструментами, которые используются для передачи вещественности предметов, объемной формы. Технические средства искусства не остаются нейтральными по отношению к содержанию, а подчинены идейно-художественному замыслу произведения.

Техника живописи — см. масляная живопись, акварель, гуашь, темпера, клеевая живопись, пастель, энкаустика, фреска, мозаика.

Тональность — определенное соотношение цветов или тонов, характерное для данного произведения, одна из его художественных особенностей. В графике тональность определяется степенью контраста темных и светлых тонов. В живописи понятие тонов имеет то же значение, что и цветовая гамма, так как определяет особенности цветового строя произведения наряду с цветовыми нюансами.

Тональный и цветовой масштаб изображения — передача пропорциональных натуре тоновых и цветовых отношений между предметами. Может осуществляться в разных диапазонах светлоты и насыщенности красок палитры. Это зависит от обоютого состояния силы освещенности натуры и от удаления ее от рисующего.

Тоновое изображение — изображение с различными тоновыми переходами от света к тени, то есть с участками, имеющими разную силу тона. Типичным примером тонового изображения является масляный или акварельный рисунок одним цветом (гризайль), а также рисунок карандашом, выполненный приемом тушевки.

Тоновые отношения — градация светотени на объемной форме и передача пропорциональных натуре тональных отношений между окраской предметов. Обеспечивает правдивую объемную моделировку формы, материальность, пространственную глубину и состояние освещенности изображаемых предметов.

Ф

Формат — форма плоскости, на которой выполняется изображение (прямоугольная, овальная, круглая — рондо и т.д.). Она обусловлена ее общими очертаниями и отношением высоты к ширине. Выбор формы зависит от содержания и от настроения, выраженного в произведении. Формат картины всегда должен соответствовать композиции изображения. Он имеет существенное значение для образного строя произведения.

Х

Холодный цвет — см. Цвет.

Художественные средства — все изобразительные элементы и художественные приемы, которые использует художник для выражения содержания произведения. К ним относятся: композиция, перспектива, пропорции, светотень, цвет, штрих, фактура и т.д.

Хроматические средства — цвета, обладающие особым качеством (цветовым тоном), отличающим их один от другого. Хроматические цвета — цвета солнечного спектра, создающиеся при преломлении солнечного луча. Условно цвета спектра располагаются по «цветовому кругу». Эта шкала цветов содержит большое количество переходов от холодных к теплым цветам. Ахроматические цвета — белый, серый, черный. Они лишены цветового тона и различаются только по светосиле (светлоте).

Ц

Цвет — одно из основных художественных средств в живописи. Изображение предметного мира, разнообразных свойств и особенностей природы в живописи передается посредством отношений цвета и цветовых оттенков. К основным качествам цвета относятся: цветовой тон — особенность цвета отличаться от других цветов спектра (красный, синий, желтый и др.); светосила (светлые и более темные цвета); насыщенность (интенсивность цвета). Насыщенность цвета в красках может изменяться в результате разбавления ее в акварели — водой, в темперной, гуашевой и масляной живописи — белилами. Цвет в живописи находится во взаимодействии с другими цветами, в основе которого лежат отношения теплых и холодных цветов и их оттенков. Представление о холодном цвете в природе и в живописи связывается с впечатлением от льда, снега, а о теплом цвете — с огнем, солнечным светом и т.д. Большое значение в живописи имеют и отношения дополнительных цветов и оттенков. Находящиеся рядом дополнительные цвета усиливают друг друга. Эти же цвета являются и контрастными. В произведениях живописи цвет образует целостную систему (колорит), а цветовая композиция — колористическое решение. Цвет усиливает эмоциональность изображения, обуславливает вместе с рисунком изобразительные, выразительные и декоративные возможности живописи. Цвет является существенной частью не только изобразительного, но и декоративно-прикладного искусства, его художественной структурой, воздействуя на восприятие зрителя, так как способен вызвать различные ассоциации.

Цветовые отношения — различия цветов природы по цветовому тону (оттенку), светлоте и насыщенности. В природе цвет всегда воспринимается в отношениях с окружающими его цветами, с которыми он находится в строгом взаимодействии и зависимости. Поэтому цветовые отношения этюда должны передаваться пропорционально цветовым отношениям природы. В этом заключается закон колористического переложения красок видимой природы на диапазон красок палитры, обуславливается он психофизиологией нашего зрительного восприятия и мышления.

Целостность — необходимое важнейшее качество произведения искусства, способствующее его большей художественной и образной выразительности. Целостность изображения заключается в соответствии разных его частей друг другу, в подчинении частного общему, второстепенного главному, частей (деталей) — целому, а также в единстве приемов исполнения.

Целостность изображения — результат работы с природой методом отношений (сравнений) при цельном видении природы, в результате чего художник избавляется от таких недостатков рисунка или этюда, как дробность и пестрота.

Цельность восприятия — умение художника видеть предметы натурной постановки одновременно, все сразу. Только в результате цельного зрительного восприятия можно правильно определить пропорции предметов, тоновые и цветовые отношения и добиться целостности изображения натурной постановки. В цельности восприятия заключается профессиональное умение видеть и «постановка глаза» художника.

Э

Этюд — работа, выполненная с натуры. Нередко этюд имеет самостоятельное значение. Иногда он является упражнением, в котором художник совершенствует свои профессиональные навыки и овладевает более глубоким и правдивым изображением натуры. Этюды могут служить вспомогательным и подготовительным материалом при создании произведений. С помощью этюда художник конкретизирует смысл произведения, первоначально более обобщенно переданный, прорабатывает детали и т.д.

Список использованной литературы

Основные источники:

1. Шашков Ю.П. Живопись и ее средства: учебное пособие / Ю.П. Шашков – М.: Академический проект, 2010. – 128 с.: ил.

Дополнительные источники:

1. Абишева С.И. Цветоведение: учебное пособие / С.И. Абишева – Павлодар: изд-во ПГУ, 2009. – 116 с.: ил.

2. Алпатова Е.В. Живопись: учебное пособие для студентов вузов / Е.В. Алпатова - Владивосток: изд-во ВГУЭС, 2011. – 136 с.:ил

3. Барышников В.П. Живопись: учебник для вузов / В.П. Барышников – М.: Архитектура-С, 2010. – 128 с.

4. Бесчастнов Н.П. Живопись: учебное пособие / Н.П. Бесчастнов – М.: ВЛАДОС, 2010. – 256 с.

5. Бялик В.М. Живопись: учебное пособие / В.М. Бялик – М.: Мир энциклопедий, 2011. – 144 с.

6. Панксенов Г.И. Живопись: форма, цвет, изображение: учебное пособие / Г.И. Панксенов – М.: Академия, 2008. – 144 с.

7. Пауэль У.Ф. Цвет и как его использовать: узнайте, что такое цвет.../ Уильям Ф.Пауэл; пер. с англ. У.Сапциной – М.: Астрель: АСТ, 2010. – 63 с.: ил.

8. Прокофьев Н.И. Техника живописи и технология живописного материала: учебное пособие / Н.И. Прокофьев – М.: ВЛАДОС, 2010. – 192 с.

9. Прохоров С.А. Живопись для архитекторов и дизайнеров: учебное пособие / С.А. Прохоров, А.В. Шадури; Алт. гос. техн. ун-т им. И.И.Ползунова. – изд. 2-е, перераб. и доп. – Барнаул: изд-во АлтГТУ, 2010. – 222 с.: ил.

10. Стародуб К.И. Рисунок и живопись: от реалистичного изображения к условно-стилизованному: учебное пособие / К.И. Стародуб, Н.А. Евдокимова. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 190 с.: ил.

11. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе: учеб. пособие для студ. пед. вузов / Н. М. Сокольникова. – М.: Издательский центр «Академия», 2010. – 368с.: 12 л. ил.

12. Шапранова О.А. Живопись: практикум (для студентов 5 курса, обуч. по специальности «Дизайн») / О.А. Шапранова, М.Л. Овчинникова – Владивосток: изд-во ВГУЭС, 2011. – 52 с.:ил

13. Штаничева Н.С. Живопись: учебное пособие / Н.С. Штаничева, В.И. Денисенко и др. – М.: Академический проект, 2009. – 271 с.

14. Фомин Е.Т. Живопись: учебное пособие (для студентов вузов, обуч. по специальности «Дизайн») / Е.Т. Фомин – Владивосток: изд-во ВГУЭС, 2011. – 140 с.:ил

Электронные ресурсы:

1. <http://jivopis.ru/> Живопись. ру. Интернет-энциклопедия живописи

2. slovari.yandex.ru/~книги/ Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства

3. www.eurek-art.com/garmoniya_cvetov.php Основные аспекты живописи. Гармония цветов натуры

4. Абишева С.И. Цветоведение: учебное пособие / С.И. Абишева – Павлодар: изд-во ПГУ, 2009. – 116 с.: ил.

5. Буймистру Т.А. Колористика: цвет – ключ к красоте и гармонии / Т.А. Буймистру – М.: Ниола-Пресс, 2010.- 236 с.

6. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись: учебное пособие / Ю.М. Кирцер – 6-е изд., стер. – М.: Высш. Шк., 2007. – 272 с.: ил.

7. Матюшин М.В. Справочник по цвету: закономерность изменчивости цветовых сочетаний / М.В. Матюшин - М.: Издатель Д.Аронов, 2007. – 72 с.