

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Учреждение образования
«Витебский государственный технологический университет»

ЖИВОПИСЬ
Этюд натюрморта. Акварель

Методические указания по выполнению практических работ
для студентов специальности 1-19 01-01 «Дизайн»

Витебск
2022

УДК 75.023.2-035.676.332.2

Составители:

Г. С. Васильева, П. С. Крепочина

Рекомендовано к опубликованию редакционно-издательским советом УО «ВГТУ» протокол № 4 от 29.12.2021.

Живопись. Этюд натюрморта. Акварель: методические указания по выполнению практических работ / сост. Г. С. Васильева, П. С. Крепочина. – Витебск: УО «ВГТУ», 2022. – 34 с.

В методических указаниях изложены вопросы изучения студентами-дизайнерами теории и практики акварельной живописи. Особое внимание уделяется последовательности ведения работы над учебным этюдом натюрморта, композиции в живописи, решению цветотональных отношений. На примерах студенческих работ объясняется принцип ведения этюда натюрморта от простого к сложному.

УДК 75.023.2-035.676.332.2

© УО «ВГТУ», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1 ОСНОВЫ РАБОТЫ НАД ЖИВОПИСНЫМ ЭТЮДОМ.....	6
1.1 Композиция натюрморта.....	6
1.2 Подготовительный рисунок для живописи.....	7
1.3 Передача перспективы.....	8
1.4 Процесс изображения от общего к деталям.....	9
1.5 Тоновой и цветовой масштаб.....	9
1.6 Одновременное сравнение.....	10
1.7 Обобщение.....	10
2 ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЖИВОПИСНОЙ ГРАМОТЫ.....	10
2.1 Качество цвета.....	10
2.2 Смещение цветов.....	11
2.3 Колорит изображения.....	12
2.4 Свет.....	12
2.5 Прозрачность красок.....	14
3 МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ НАД УЧЕБНЫМ ЭТЮДОМ.....	14
3.1 Форэскиз.....	14
3.2 Работа над живописным этюдом.....	16
4 ОДНОСЕАНСНЫЙ ЭТЮД.....	21
5 МНОГОСЕАНСНЫЙ ЭТЮД.....	22
6 НАТЮРМОРТ КАК УЧЕБНОЕ ЗАДАНИЕ.....	23
ЛИТЕРАТУРА.....	33

ВВЕДЕНИЕ

Живопись в плане познания художником материальной формы имеет для искусства такое же значение, как рисунок, поскольку мир мы воспринимаем не только в виде формы, но и в определенном цвете. Безусловно, что фундаментальной дисциплиной для обучения дизайнеров является живопись. Только она может отразить на плоскости листа все богатство цветовых и световых отношений в их многообразии. Живопись, как и рисунок, – фундаментальная дисциплина, отвечающая на вопросы общехудожественного развития, так и на специальные вопросы художественного проектирования. Первый и второй год обучения направлен на развитие общехудожественных тенденций, третий и пятый курс должен быть направлен на развитие специальных проблем цветного изображения. Так на первом году обучения в университете преподается академическая живопись в технике акварели, на втором году обучение направлено на изучение темперной живописи. На занятиях по живописи цвет изучается в неразрывной связи с реальной формой на конкретных натуральных объектах и постановках. Задачи дисциплины учебно-образовательные, в основном происходит познание известных истин, накопленных предыдущими поколениями художников. Освоение этих начальных истин настолько принципиально, что учебный процесс в вузе невозможен без живописи. Но главное в живописи не только познание основ живописи, но и формирование проектного мышления. Вырабатывается понятие того, что природа не хаотичное смешение предметов и явлений, что ее развитие подчинено строгим законам. В основе художественного проектирования лежат правила и законы изображения. Целью всех постановок в живописи является овладение системой построения художественной формы. «Принцип от общего к частному и от частного к общему» в каждом задании, а также соблюдение последовательности стадий обучения в академическом курсе стали классическими. Специфика изобразительного искусства заключается в том, что на плоскости листа создается подобие реальной действительности. Важно не только целостно воспринимать натуру, но и изображать живописными средствами. Существует целый ряд заданий на изучение композиции листа, изучение изображения объемной формы в цвете, выражение пространства на изобразительной плоскости, целого комплекса объемов в пространстве.

Занятия по живописи дают возможность осмысливать новые цветовые ощущения и представления, периодически художник должен становиться прележным учеником природы, а живописные навыки, полученные во время учебы, будут служить ему всю творческую жизнь. Обучение живописи, кроме работы с натуры в аудиторных условиях, может включать: 1 – работу над живописными набросками, 2 – работу над живописными этюдами, по воображению, по памяти и представлению, 3 – изучение наследия и опыта мастеров живописи. 4 – самостоятельную работу с литературой.

Освоение практических основ живописи осуществляется на базе знания теории живописи. В учебных работах происходит последовательное овладение знаниями, умением и творческими навыками, изучение закономерностей пере-

дачи окружающего мира на плоскости листа, овладение культурой и цельностью зрительного восприятия, технологией и техникой живописи. Художник-профессионал решает те же проблемы, но на более высоком уровне, подчиняя технические проблемы изображения творческо-образным проблемам, поиску наиболее точных творческому замыслу средств выражения. Основной вид учебных работ по живописи – этюд с натуры. Слово «этюд» происходит от французского «etude», что означает изучение. Этюд с натуры по исполнению может быть кратковременным, выполненным за один учебный час или меньшее время, односеансным, выполненным за 4 часа, или многосеансным, выполненным за несколько занятий. Практические навыки овладения живописным мастерством усваиваются постепенно, начиная с простых элементарных занятий через постепенное усложнение от задания к заданию. Художник-дизайнер для освоения своего мастерства должен учиться постоянно, целенаправленно формируя задачи изучения бесконечного многообразия окружающего нас мира, народного искусства, которое является источником вдохновения для творческой деятельности.

1 ОСНОВЫ РАБОТЫ НАД ЖИВОПИСНЫМ ЭТЮДОМ

Натюрморт как жанр живописи можно назвать творческой лабораторией живописи. В нем максимально раскрываются пластические и колористические возможности живописца, выявляются особенности его мышления. Живопись, так же как рисунок и композиция, базируется на строго определенных законах и правилах.

1.1 Композиция натюрморта

Постановка по живописи создается так, что она имеет не одну, а несколько возможных для работы точек зрения, иногда существенно отличающихся друг от друга освещенностью, расположением отдельных элементов и ракурсами предметов. Особенности каждого предмета могут выявляться с одной точки зрения лучше, с другой – хуже. Чтобы узнать, какая же точка зрения выгоднее, надо зайти слева или справа, приблизиться или отойти дальше от постановки.

После выбора точки зрения нужно решить проблему выбора уровня зрения. Натюрмортная постановка должна помещаться значительно ниже линии горизонта, чтобы нижние части предметов (их основания), расположенные на столе, были видны. Если основания предметов сольются в одну линию, горизонтальная плоскость стола не будет видна – это затруднит пространственное решение натюрморта. Вся группа предметов не должна скучиваться в одной стороне. Крупные предметы могут быть частично перекрыты другими. Осевые линии и края предметов постановки, находящиеся на разном удалении, не должны совпадать, т.е. находиться на одной вертикальной линии. Предметы должны располагаться так, чтобы не мешать восприятию друг друга.

Удачное решение натюрмортной композиции во многом зависит от избранной зрительной позиции. От уровня зрения сильно зависит степень видимости горизонтальной плоскости. Более открытая горизонтальная плоскость увеличивает протяжённость пространства, позволяет яснее увидеть планировку предметов в пространстве, почувствовать ритм в сочетании элементов, составляющих натюрморт.

Вся композиционная работа сосредотачивается на вопросах размещения натюрморта в пределах картинной плоскости. В зависимости от характера натюрмортной группы – её высоты и ширины, глубины пространства, степени контрастности предметов по величине и цвету – рисующий определяет формат и размер плоскости, положение композиционного центра. При расположении изображения постановки на выбранном формате важно определить соотношение масштаба изображения элементов постановки с масштабом выбранного формата. Иногда берут слишком большой масштаб листа, и изображение практически не связано с таким большим масштабом плоскости изображения, или наоборот, берут слишком маленький масштаб листа, где предметам и элементам изображения «слишком тесно». При распределении на изобразительной плоскости выбранного формата одной из главных композиционных центра

изображения, а также нахождение конструктивных пластических связей, соединяющих композиционный центр и второстепенные части и детали изображения в единое целое. Сюжетный центр выбирается с таким расчётом, чтобы он, притягивая к себе всё остальное, выполнял функцию своего рода камертона для предметов, находящихся вне композиционного центра. Он может выделяться, заявлять о себе по законам контраста форм, тона, цвета и т.д., но не вырываться из целостности изображения натюрморта как совокупности взаимосвязанных предметов.

При определении формата работы и её конструктивно-пластической структуры важны размышления над колористической, тональной организацией живописной среды. Необходимо проанализировать живописную тему постановки. В плане организации колорита живописной работы важно проследить, как в постановке развиваются отдельные колористические «темы», например, «тема красного цвета», «тема серого цвета». Итак, проанализировав все вышеизложенное, можно выделить следующие правила композиции:

- выбор точки зрения;
- выбор формата изображения;
- неделимости или цельности композиции;
- выразительности композиции;
- выявление композиционного центра.

1.2 Подготовительный рисунок для живописи

Подготовительный рисунок составляет основу живописного изображения. В начале работы надо правильно расположить рисунок на листе и определить размер картинной плоскости. Надо помнить, что слишком крупное изображение будет перегружать картинную плоскость, слишком мелкое – «потеряется» на листе. Должна быть найдена мера как в общем размере рисунка, так и в его расположении на плоскости. Хорошо найденная композиция делает изображение легко воспринимаемым. Удачная композиция получается в том случае, когда не возникает желания раздвинуть или, напротив, сблизить края картинной плоскости, изменить её масштабность.

Группу предметов натюрморта нельзя начинать рисовать с отдельного предмета, постепенно прорисовывая другие. Неизбежно будут нарушены взаимные размеры, а вся группа не уложится в листе или окажется значительно меньше, чем требует формат. Натюрморт надо представить целиком, как бы уже лежащим на плоскости листа. Легкими беглыми линиями необходимо установить пропорции предметов, правильные перспективные сокращения, расположение предметов на горизонтальной плоскости стола и т.д.

Рисунок выполняется карандашами средней мягкости без большого нажима на бумагу. Следует стараться не прибегать к резинке. Линии должны быть как можно более точными. При определенном опыте рисунок можно делать кистью каким-нибудь нейтральным цветом – умброй натуральной, сиеной или другими слабонасыщенными цветами. Чем вернее и подробнее выполнен

подготовительный рисунок, тем увереннее будет идти работа в цвете. Тоновая проработка не допускается, так как необходимо сохранить поверхность бумаги чистой.

Выполняя подготовительный рисунок для живописи, изображая форму отдельных предметов, их пропорции, студенты не всегда грамотно решают эти задачи. Их внимание направлено не на силуэт массы предмета, а на контур. Они считают, что если срисовать контур предмета, то будет правильно передана и форма. На самом деле этого как раз и не получается. Обрисовывая контур, можно совершенно упустить из виду характер пропорций предмета. Контур на рисунке должен получиться в результате понимания конструкции предмета и зрительного ощущения характера массы предмета, в результате того, какая масса заключена в контуре. Рисовать, конечно, можно и контуром, но мыслить надо формой.

1.3 Передача перспективы

Передача перспективы представляет собой одну из существенных задач живописной техники. Линейная перспектива основана на видимом изменении величины различно удаленных предметов. По ее правилам вблизи предметы изображаются большими, вдали – малыми. Линейная перспектива выполняется посредством линий контура, очертаний.

Воздушная перспектива заключается в том, что по мере удаления предмета и погружения его в воздушную среду изменяются его внешние черты. Так, очертания предметов под влиянием воздушной перспективы теряют четкость, ясность, приобретают мягкий, расплывчатый характер. Цвет предметов по мере погружения в воздушную среду изменяется так же. Все цвета на расстоянии меркнут, приобретают холодный оттенок. Цветовое различие смягчается. Раньше всех теряются из виду синие, зеленые оттенки. Позже – желтые, оранжевые и, наконец, красные. Светотеневые контрасты, резкие на переднем плане, постепенно смягчаются и на большем расстоянии сливаются в один общий тон. Чем контрастнее светотень в изображении, тем более предмет выходит на передний план, чем мягче контраст, тем изображение больше уходит вдаль. Благодаря тому, что светотень предметов стирается, светотеневой контраст растворяется в воздухе, предметы на расстоянии теряют объемность, рельефность, приобретают силуэтные, плоскостные черты. Фактура и мелкие детали поглощаются, скрадываются воздушным слоем. Предмет на расстоянии приобретает более обобщенный характер. Фактура материала, осязательная предметность формы, ее видимая массивность по законам воздушной перспективы уступают место обобщенному и плоскостному силуэту.

Итак, правильная характеристика изменения окраски светотеневого контраста и очертания предметов в воздушной среде есть средство изображения воздушной перспективы.

1.4 Процесс изображения от общего к деталям

Если начать изображать постановку с отдельных деталей, то этюд будет дробным. Поэтому рекомендуется идти от общего к частному, от общего построения основной формы к последовательному насыщению ее деталями. Книгу, например, следует рисовать сначала как простой прямоугольный брусок, не обращая внимания на форму корешка, обрез страниц. Приступая к моделированию светотенью объемной формы, следует сначала выдержать отношения между бликом, светом, полутенью и тенью. При нахождении светотеневых и цветовых отношений вначале необходимо проложить тоновые различия между основными предметами.

1.5 Тоновой и цветовой масштаб

В основе живописного изображения лежит закон светотеневых и цветовых отношений, который требует пропорциональной передачи взаимных отношений по тону и цвету. Практически определение тоновых и цветовых отношений начинается с нахождения наиболее, интенсивных и темных цветовых пятен. Все другие в процессе работы сравниваются с ними. Многие неопытные художники забывают об этом и используют в полную силу тоновые и цветовые возможности палитры, не установив, каким будут на этом этюде самые светлые и самые насыщенные цвета, в какой гамме следует строить отношения и каковы пределы насыщенности цвета.

Исходные тона далеко не всегда следует брать очень светлыми и насыщенными. Открытые цвета в природе встречаются редко. Пристальное внимание к нахождению цветовых отношений больших масс или плоскостей не должно вести к обеднению разнообразных цветовых оттенков, наблюдаемых в природе. Необходимо улавливать и передавать всё многообразие оттенков.

После определения тоновых отношений крупных планов следует переходить к моделировке светотенью, выявлять цветом объемную форму каждого предмета путём нахождения светотеневых и цветовых градаций между бликом, светом, полутенью и тенью. Здесь надо помнить о том, что цвет каждого участка поверхности предмета и по цветовому оттенку, и по светлоте, и по насыщенности изменяется от расстояний, угла наклона падающих лучей света, рефлексов. Цвет предмета не может быть одинаковым даже на соседних двух участках. Нельзя писать весь предмет раз найденной на палитре краской, добавляя в нее только светлую или темную. Надо подбирать все новые смеси для каждого участка поверхности предмета. Локальный цвет, как правило, более заметен только в полутени, где меньше оказывается влияние основного и отраженного источников света.

Чтобы лучше разобраться в красочном разнообразии объемной формы и натурной постановки в целом, надо помнить, что в силу смежного контраста рядом с теплыми оттенками глаз человека видит холодные, один цвет вызывает ощущение другого, дополнительного к нему цвета. В результате этого холод-

ным тонам в природе всегда сопутствуют теплые. Если мы не видим на поверхности предмета оранжевый оттенок, рядом обязательно найдем голубоватый. Сочетание теплых и холодных тонов в изображении повышает звучание каждого из них.

1.6 Одновременное сравнение

В ходе работы необходимо постоянно сравнивать характеристику одного предмета с характеристикой другого предмета, таким образом, сравнивать величинные и цветовые отношения. Изображая, например, светлую часть предмета, нужно определить, в какой точке свет и цвет ее наиболее интенсивны, где они выражены меньше, а затем все остальные цвета брать, сравнивая с уже найденными тонами. Определяя цветовые отношения, сравнивать предметы надо по трём свойствам цвета: светлоте, цветовому оттенку и насыщенности. Выяснение сходства или различия в цвете облегчается, если, например, голубой предмет сравнивать с другим предметом тоже голубого цвета, но несколько иного оттенка. Такое сопоставление обостряет восприятие и позволит более точно определить оттенок каждого из них. В момент сравнения предметов по тону и цвету необходимо смотреть на них в целом, видеть все сразу.

1.7 Обобщение

Реалистическое изображение не является зеркальным отражением природы. Живописец передает не абсолютную силу цвета и тона природы, лишь их относительные отношения. При этом в поле зрения находится не бесконечное разнообразие подробностей и деталей, а лишь то, что является наиболее типичным для постановки. Студент часто невольно сосредоточится на проработке деталей. Поэтому-то некоторые места натюрморта по тону и цвету «вырываются» из общей цветовой гаммы. Освещенные части могут «вылезать» из картинной плоскости, теневые – выглядеть дробными. Чтобы избежать подобного, не спешите считать работу законченной. Посмотрите на природу обобщенно, вновь постарайтесь определить, что, прежде всего, бросается в глаза, а что растворяется в тени или на заднем плане. Так сверяется натура и её изображение, и вместе с тем появляется необходимость кое-что ослабить или усилить.

2 ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЖИВОПИСНОЙ ГРАМОТЫ

2.1 Качество цвета

Качества цвета. Известны три основных качества цвета: цветовой тон, светлота и насыщенность.

Цветовой тон – это качество цвета, в отношении которого этот цвет можно приравнять к одному из цветов спектральных: красный, синий, жёлтый и т.д.

Все цвета, обладающие цветовым тоном, называются хроматическими в отличие от ахроматических (нейтральных) цветов – белого, серого и черного.

Хроматические – это цвета, обладающие цветовым оттенком (все цвета, кроме белых, серых и чёрных).

Ахроматические – это цвета, не имеющие цветового тона и отличающиеся друг от друга только по светлоте (белые, серые, чёрные). Хотя сами по себе они нейтральны, в практической работе художника ахроматические цвета играют важную роль. Благодаря им, мы можем повышать или понижать звучность других красок. Смешение их с цветными красками позволяет добиваться нужной насыщенности или светлоты краски. Кроме того, соединение чёрной с другими красками, например с жёлтыми, даёт возможность получить новую цветную краску (зелёную). В противоположность ахроматическим цветам, которые не имеют цветового тона, хроматические цвета различаются степенью цветности. У одних спектральных цветов цветовой тон выражен очень резко, у других – едва заметно.

Светлота – степень отличия данного цвета от чёрного или белого.

Насыщенность – степень отличия хроматического цвета от равного по светлоте ахроматического. Насыщенностью краски называют степень ее наполнения определенным цветом. Если сравнить киноварь и красную охру, то они соответствуют одному месту в спектре, но киноварь значительно интенсивнее и светлее, т.е. ярче, а красная охра менее насыщена и темнее.

Изменение цвета в природе, связанное с воздействием на него внешней среды, происходит, как правило, по всем трём признакам, поэтому подбирать тот или иной цвет надо и по светлоте, и по цветовому тону, и по насыщенности. Неверно, найденный один из этих трёх признаков влечёт за собой нарушение цветовой характеристики природы. Чтобы составить ту или иную смесь, надо знать, как поведет себя каждая из составляющих эту смесь красок. Смеси надо производить из двух-трёх красок. Если к хроматическому цвету примешать ахроматический цвет разной светлоты (белый, серый, чёрный), то изменятся одновременно и насыщенность хроматического цвета, и его светлота. Наиболее удобной системой для анализа цветовых сочетаний можно считать спектральный круг, в котором цвета спектра располагаются последовательно, кольцом. В цветовом круге можно выделить три цвета, в которых нет примесей других цветов. Эти цвета – желтый, красный, синий – называются основными. Цвета, которые можно получить при смешении основных, называются составными или производными. Оптическое смешение трёх основных цветов даёт белый цвет, а смешение двух из них даёт смеси цветов (например, жёлтый и синий – зелёный).

2.2 Смешение цветов

Живопись пользовалась, пользуется и будет пользоваться оптическим смешением цветов. Смешение цветов – одна из самых главных проблем теории

и практики начального этапа обучения живописи. Есть три основных закона оптического смешения цветов.

Первый закон: главной особенностью любого цветового круга является соотношение противоположащих (относительно центра круга) цветов, которое при их смешении даёт ахроматический цвет. Такие цвета называются дополнительными. Взаимодополнительные цвета строго определены: к красному – зелёный, к жёлтому – синий и т.д.

Второй закон имеет практическое значение и говорит о том, что смешение цветов, лежащих по цветовому кругу близко друг от друга, даёт ощущение нового цвета, лежащего между смешиваемыми цветами. Так, например, смесь красного с жёлтым даёт оранжевый, жёлтого с синим – зелёный. Таким образом, путём смешения трёх основных цветов (красного, жёлтого и синего) в разных пропорциях можно получить любой цветовой тон – «слагательный» оптический эффект.

Третий закон: одинаковые цвета дают одинаковые смеси. Имеются в виду также и те случаи, когда смешиваются цвета, одинаковые по цветовому тону, но разные по насыщенности, а также хроматические цвета с ахроматическими – «вычитательный» оптический эффект. Примером такого оптического смешения цвета могут служить мазки чистого красного и синего цветов, которые издали кажутся фиолетовыми.

2.3 Колорит изображения

Колорит в живописи – это «характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, его цветовой строй». Основу колорита составляют цветовые и тональные соотношения, валеры, тон, полутон, тональность, оттенки и т.д. Колорит часто характеризуется словами: тёплый, холодный, серебристый, имея в виду цветовую гамму.

Анализируя различные способы колористических решений в живописи, остаются лишь три самых общих закона – закон виденности цвета, закон подчинения содержательной задаче образа и закон единства (цельности).

2.4 Свет

Свет собственный и отраженный. Для правильной передачи колорита необходимо обратить внимание на прямой свет наиболее значительного источника; затем – на среду отраженного света. Выделить наиболее существенные и характерные черты световой обстановки, отбросить малозначительное и случайное для данного освещения и затем сознательно приступить к передаче освещения.

Обращенные к свету части предметов получают наибольшее количество световых лучей, поэтому они выразительнее, и вместе с тем приобретают характерный для данного источника оттенок. В условиях дневного рассеянного света в аудитории они будут иметь холодный оттенок. Теневые участки по-

верхности при холодном освещении в силу контраста будут иметь теплый оттенок.

К факторам, влияющим на изменение цвета, относятся световоздушная среда, цветовое окружение, источники освещения. Воздействуя на воспринимаемый цвет, они придают ему оттенки, отличающиеся от предметного цвета. Цвет, воспринимаемый в среде, называется обусловленным цветом. Он более сложен и подвижен, нежели предметный. Изменение среды неизбежно влечёт за собой изменение наблюдаемого нами цвета.

Обусловленный цвет предмета. В практике устанавливается определенное представление о цветах предметов и их наименованиях. Так, существует определенный цвет «неба», «апельсина», «вишневый цвет» и т.д.

Постоянный цвет, присущий данному предмету, называется собственным, или локальным. Казалось бы, что для правдивого изображения следует приготовить краски, передающие собственные цвета всех предметов, по мере надобности брать готовые краски и наносить на картинную плоскость. Однако такой палитры красок не существует. Собственный цвет, сохраняя относительное постоянство, приобретает оттенки, отражающие условия освещения, превращаясь в цвет обусловленный.

Поэтому нельзя передавать цвет предмета одной краской. Для этого нужно к собственной окраске предмета приложить столько красок, сколь их имеется в окружающей среде. Изображение, которое воспроизводит только собственные цвета, будет плоским, отвлеченным, оно не отобразит естественных условий освещения, не передаст живой связи предмета с окружающей средой.

Как на собственный цвет предмета влияет воздушная среда? Собственный цвет предмета наиболее различим в непосредственной близости. С удалением цвет, видимый в определенной воздушной и световой среде, изменяется и приобретает иной характер. Поэтому в изображении передних планов важную роль играют собственные, вернее, почти собственные цвета, в дальних планах – обусловленные. Если в процессе работы возникает необходимость изображаемое подвинуть вперед, то цвету следует придать локальные оттенки. Если его нужно углубить, то следует ему придать более обусловленные цвета, присущие той обстановке, к которой он должен приблизиться. Вместе с тем та часть поверхности предмета, которая получает натуральный цвет, кажется обращенной к зрителю, а та, которая приобретает оттенки окружающего фона, поворачивается к фону и воспринимается круглой, объемной, трехмерной.

Предметы, написанные без рефлексов по краям формы, воспринимаются плоскими, приклеенными к фону, лишенными объема. На этом принципе обусловленности цвета основаны все приемы передачи перспективных планов и светотени. Заметное влияние на цвет тени оказывает окрашенность поверхности, на которой стоят предметы. Все нижние части предметов окрашиваются этим отраженным цветом. Приходится учитывать также падающие тени, которые вносят свои исправления в рефлексную часть теневых частей. Цветовые тональности их значительно сближены, благодаря чему контуры оснований предметов мягко списываются с горизонтальной плоскостью. Кроме того, па-

дающая тень неоднородна по цветовой окраске и своему напряжению – чем ближе к предмету, тем она резче; резкость сохраняется и на переднем плане, внутри же она прозрачна, то есть наполнена рефлектирующими оттенками цветов окружения.

2.5 Прозрачность красок

Основным живописно-техническим требованием является прозрачность красочного слоя даже в самых темных местах. По относительной прозрачности и тонкости красящего вещества краски разделяются на две группы. К первой группе относятся малопрозрачные краски, называемые кроющими, или корпусными красками, ко второй – хорошо просвечивающие, лессировочные краски. Корпусные краски больше отражают свет, хорошо перекрывают лежащую под ними краску и имеют зернистую фактуру. К корпусным краскам относятся белила, охра, хром разных сортов, зеленые хромы, зеленый кобальт, голубой кобальт, ультрамарин; из красных красок – свинцовый сурик, свинцовая оранжевая и др. Лессировочные краски хорошо пропускают свет на большую глубину красочного слоя в прямом и обратном направлениях, имеют тонкую фактуру и дают на просвет яркие, насыщенные цвета. Лежащие под ними краски хорошо видны. К лессировочным краскам относятся желтый, изумрудная зелень, лазурь, краплак и др. Корпусные краски благодаря своей способности сильно отражать свет и создавать пластичную фактуру красочного слоя – зернистую фактуру в акварельной живописи, применяются преимущественно для изображения освещенных мест, бликов и рельефно выступающих деталей, где наиболее заметен характер фактуры предмета. Лессировочные краски благодаря своей прозрачности и тонкости применяются для создания градаций путем нанесения тонкого слоя краски по всей поверхности картины либо по отдельному месту ее; для изображения теневых мест, где необходима бывает глубокая насыщенность красок; для передачи воздушной перспективы на далеких планах с мягкими очертаниями предметов и нежными переходами цвета. Прозрачность красок – ядро живописной техники. Понять это – значит многое понять в технике живописи.

3 МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ НАД УЧЕБНЫМ ЭТЮДОМ

3.1 Форэскиз

Поиск композиционного и цветового решения живописной работы осуществляется посредством форэскиза – предварительные эскизы небольшого размера (1/8 или 1/16 листа). Задачей работы над форэскизами является поиск композиционной, колористической, тональной организации элементов изображения. Вначале выбирается точка зрения на учебную постановку, т.е. место работы, с которого будет осуществляться изображение. Для этого рекомендуют

сделать несколько форэскизов. Затем выбирается уровень зрения на постановку. Выбрав точку зрения, необходимо выбрать формат работы, который обусловлен характером постановки. Это может быть горизонтальная, вертикальная или квадратная композиция. Немаловажно нахождение пропорционального соотношения сторон горизонтальных или вертикальных прямоугольных форматов.

Одной из главных композиционных задач является расположение композиционного центра изображения, нахождение конструктивных пластических связей, соединяющих композиционный центр и второстепенные части, а также детали изображения в единое целое. При работе с цветом нужно проанализировать тип колористической гармонии, определить основные цветовые и тональные контрасты. Обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. При этом мы говорим о серо-зеленом колорите, серо-голубом или бежево-коричневом, другие же цвета занимают по масштабу меньше площади, но они необходимы для оттенения и обогащения колористической постановки.

Важнейшая проблема в работе над форэскизами – организация изображения по тону. В начале работы необходимо определить, что является самым темным в постановке, что самым светлым, а также несколько градаций элементов изображения среднего тона, но различной тональности. Четкое деление по тону придает форэскизу ясность, хорошую «читаемость», облегчает восприятие живописного произведения, «собирает» композицию изображения. При работе над форэскизами нет необходимости детальной проработки форм элементов изображения, но принципиальное деление на освещенные и затемненные участки допускается.

Работа над форэскизом развивает «режиссерское мышление» – умение акцентировать главное, существенное в учебной постановке и подчинять ему второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции учебной живописной работы (рис. 1).



Рисунок 1 – Пример форэскиза

3.2 Работа над живописным этюдом

После выполнения серии форэскизов, определения формата будущей живописной работы, композиционного и колористического решения, а также тонального отношения, необходимо выполнить подготовительный рисунок для живописи. Цель подготовительного рисунка – определение пропорций элементов изображения натурной постановки, характерных объемных форм, размещение в пространстве. Рисунок для живописи выполняется линейно, без светотеневой моделировки форм элементов изображения. Возможен лишь намек на границы светотеневых градаций тона на предметах. Рисунок целесообразно делать очень легким, практически не пользуясь резинкой для сохранения фактуры и поверхностного слоя бумаги, которая является основой для живописи акварелью.

Практика живописи выработала несколько методов начала работы красками на изобразительной плоскости, которые часто зависят от характера натуральных постановок, композиционного замысла, техники живописи и темперамента художника, стилистики его творческой манеры. Перед работой красками лицевую сторону бумаги смачивают водой, так как оставшиеся жирные следы от прикосновения рук или резинки мешают ровному покрытию листа краской. Если их не удалить, краска будет сползать. Некоторые мастера живописи рекомендуют начинать писать с композиционного центра, постепенно заполняя всю

изобразительную плоскость, как они говорят «записывать углы», или с первого или последнего плана. Правомерно начинать писать также с цвета или сочетания цветов, которые преобладают в постановке, тем самым с самого начала находя и акцентируя колористическое решение живописного изображения. Некоторые художники рекомендуют начинать прописывать «свет» и «тени» элементов изображения, или начинать «писать» самые яркие, насыщенные цвета постановки, или самые темные, что является как бы «настройкой» звучания цвета, камертоном в живописи. Так называемая «настройка палитры» – нахождение на палитре основных цветовых и тональных отношений того участка природы, с которого начинается изображение, – необходимый этап профессионального мастерства в живописи, которым нужно овладеть. Типичной ошибкой работ студентов является заполнение различных форм изображения «по очереди», т.е. сначала рисуется цветом один предмет, потом второй, третий и т.д. Вначале каждый предмет необходимо писать во взаимосвязи с окружением, т.е. писать одновременно 2–3 пограничных цвета, искать цветовые и тональные отношения 2–3 цветов одновременно так, чтобы искомый в изображении цвет «звучал» в полную силу.

Первый этап в методической последовательности работы над живописным этюдом заключается в определении на изображении основных цветов и тональных отношений между элементами изображения и фоном при использовании метода одновременного сравнения при цельном видении природы. Начав живопись с определенного участка изображения, найдя цветовые и тональные отношения 2–3 цветов одновременно, не следует слишком долго задерживаться на этом участке. Проложив свет и тень на одном участке работы, необходимо проложить свет и тень на втором, третьем участке, сравнивая при этом их между собой. Каждое пятно краски, каждый мазок необходимо класть по рисунку, согласно поверхностям, которые ограничивают предмет. Цвет в изображении может иметь смысл только в том случае, если он не воспринимается как краска, а перевоплощается в материал, который лепит объем и создает иллюзию пространства.

Фон, являясь важной составной частью постановки, должен быть все время в поле зрения. Прописка его должна осуществляться одновременно и равномерно в связи с проработкой частей натюрморта. Надо иметь в виду то, что, представляя собой однородную с точки зрения локального цвета большую поверхность, он также подвержен влиянию освещения как основного источника освещения, так и отраженного. Разные участки фона освещены по-разному: ближний к источнику света край освещен больше, чем противоположный. Это оживляет цветовую и тональную характеристику фона.

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

Второй этап в методической последовательности работы над живописным этюдом заключается в конкретизации форм предметов, выявлении пространства, т.е. работе над планами. Конкретизация форм предметов, проработка деталей натурной постановки – ответственный этап изучения свойств природы в живописи. Напомним, что каждый цвет предмета натурной постановки имеет присущий ему локальный цвет, который изменяется в зависимости от освещения, степени удалённости предмета в пространстве, под влиянием находящихся рядом цветов, под действием световоздушной среды, поэтому в живописи передаётся не локальный цвет, а обусловленный, видимый. При изображении объёмных форм деталей постановок локальный цвет предмета виден, как правило, в полутени, так как полутень находится посередине между основным источником света и отражением рефлексов в тенях.

Задача состоит в выявлении объёмной формы элементов натурной постановки цветом путём нахождения правильных цветовых и тональных градаций между освещённой частью предметов, полутенью, тенью, бликами и рефлексами. Не забывайте о самых светлых участках. Они могут быть белыми, но это непрофессионально. Настоящие блики и освещённые места с собственным белым цветом в акварели должны быть тонированными (в общий тон). Это даёт более сильное впечатление по сравнению с просто белой бумагой, потому что белая бумага кажется имеющей оттенок дополнительного цвета (розового для зелёной акварели, например).

Работая над формой одного предмета, необходимо постоянно сравнивать цветотональные отношения этого предмета на свету, в полутени и в тени с другими предметами, а также большими цветовыми и тональными отношениями постановки в целом.

Сложность поиска цветовых и тональных отношений при моделировке формы каждого предмета заключается в том, что цвет освещённой части предмета, полутени и тени состоит из огромного количества оттенков, которые меняются с изменением освещения. Задачей является поиск таких оттенков локального цвета в освещённой части, полутени и тени, чтобы они в совокупности были тонально подчинены светотеневым градациям цвета и зрительно не «разрушали» форм предметов, т.е. необходимо найти систему оттенков света, полутени и тени каждого элемента натурной постановки. Для передачи оттенков цвета при моделировке форм предметов существенное значение имеет правильное нахождение равновесия между тёплыми и холодными цветами в натурной постановке. В силу пограничного и одновременного контрастов, которые проявляются, как правило, вместе, глаз человека рядом с тёплыми оттенками цвета видит холодные. Один цвет вызывает ощущение дополнительного, контрастного цвета. Сочетание тёплых и холодных цветов на плоскости изображения повышает звучание каждого из них. Художники часто отмечают, что если освещённые участки натуральных постановок имеют тёплый оттенок, то тень – холодный оттенок и, наоборот.

Следовательно, при выполнении работы необходимо определить, какие цвета тёплые или холодные, – преобладают в колористической гамме натурной

постановки в целом, и найти их точное соотношение в изображении. Передавая цветом объемные формы элементов изображения, нужно стремиться мазки цвета класть по форме, «лепить цветом» форму предметов. Форма, направления, величина мазка в живописи определяются формой предмета и характером его поверхности. Например, в натюрморте плотным мазком изображается глиняный сосуд, а широким мазком, почти заливкой, изображаются ткани. Тип ткани – льняную, хлопчатобумажную, бархат, шёлк или парчу – изображают в живописи различными по характеру кладки цвета мазками.

Мазки цвета, положенные пастозно, густо, иллюзорно приближают изображение, а мазки, положенные тонко, прозрачно, отдаляют изображение. Этим приемом художники часто пользуются, передавая различные планы в изображении. Мазок в живописи у различных мастеров очень индивидуален, как почерк человека, зависит от цветовосприятия, темперамента и характера художника. Поэтому подражание известным мастерам живописи в манере кладки мазка является бессмысленным занятием. Необходимо развивать собственную манеру нанесения цвета на плоскость изображения в соответствии с личным видением и мироощущением.

Важной задачей является также передача планов в живописи. На изображении необходимо передать глубину пространства и найти каждому элементу зрительно определенное место относительно других элементов. Предметы и элементы натурной постановки располагаются в пространстве на различных расстояниях друг от друга, между ними имеется определенное пространство – слой воздуха, который смягчает и обобщает цвет предметов, находящихся на задних планах, по сравнению с предметами на переднем плане. Цвет и очертание ближайших предметов и элементов натурной постановки смотрятся ярче, определённое, отчетливее. Контуры дальних предметов видны менее отчетливо, они как бы сливаются с фоном.

Важное значение для передачи планов, световоздушной среды и пространства имеет работа над «касаниями» в живописи. Границы предметов натуральных постановок не во всех местах видны и во всех местах выделяются одинаково отчетливо: в одном месте натурной постановки силуэт предмета виден четко, а в другом – сливается с фоном. Необходимо в натуре проследить и на изображении показать места четких, контрастных касаний формы каждого предмета с фоном или другими предметами, места мягкого сочетания контура предмета с фоном, а также места погружения некоторых частей элементов изображения в общую тень. Границы падающих теней в различных частях натурной постановки воспринимаются также не везде одинаково четко. При определении четкости очертаний – «касаний» – необходимо сопоставлять предметы первого плана с очертаниями предметов второго и третьего планов.

Работа над конкретизацией форм предметов, проработкой деталей, планов, работа над «касаниями», очертаниями предметов не означают пересчета всех деталей натуральных постановок.

Необходимо творчески относиться к натуре: уметь выбирать основное, главное и опускать второстепенное, акцентировать наиболее интересные эле-

менты постановки. Какие детали постановки в каждом отдельном случае считать главными – вопрос вкуса, такта, творческой индивидуальности.

В процессе работы нередко появляется необходимость смыть то или иное неудачное место. Для этого можно применять губку. Сильно «забитые» места можно высветлить щетинной кистью. При этом надо быть осторожным, чтобы не повредить поверхность бумаги.

Третий этап в методической последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в обобщении, возвращении к первоначальному впечатлению от натуры, приведению изображения в соответствии с композиционным и тональным замыслом. При обобщении необходимо смотреть на натурную постановку и ее изображение цельно, стараться все элементы изображения видеть сразу, одновременно, тогда можно установить, где допущена ошибка.

При завершении работы обобщаются все второстепенные детали постановки для акцентирования главного композиционного центра живописного изображения.

Акцентированию композиционного центра живописного произведения способствует свойство человеческого зрения не воспринимать одинаково отчетливо все элементы натурной постановки одновременно. Если взгляд направлен на композиционный центр натуры и изображения, то художник видит его отчетливо, а все остальные детали менее четко, так как они зрительно подчинены композиционному центру. Такого же впечатления необходимо добиваться и в изображении. В результате завершающего работу обобщения необходимо стараться максимально воплотить первоначальный творческий замысел, акцентировать композиционный центр, найти конструктивно-пластические связи всех частей изображения, колористическую гармонию и четкую тональную и пространственную организацию изображения.

Работу над живописным этюдом необходимо вести от общего к частному, от больших цветотональных отношений к малым – к проработке деталей форм, решению планов, и к завершению работы необходимо обобщение – возвращение к большим цветотональным отношениям при акцентировании композиционного центра. Стадии изображения существуют не для того, чтобы им педантично следовать, а для того, чтобы ими сознательно пользоваться в практике (рис. 2).



Рисунок 2 – Живописный этюд натюрморта

4 ОДНОСЕАНСНЫЙ ЭТЮД

Выполнение живописных этюдов с натуры обогащает художников-дизайнеров познанием живописных, пластических, колористических свойств окружающего мира. Цель выполнения односеансных этюдов – в экспрессивной, темпераментной форме запечатлеть на плоскости изображения впечатления от натурной постановки. В различных живописных техниках (акварель, темпера, акрил) односеансный этюд выполняется методом «а la prima». Этот метод в живописи означает выполнение живописного этюда в один сеанс без предварительного подмалевка, когда нужный цвет набирается сразу в полную силу. Живописную работу, написанную методом «а la prima», отличают свежесть и глубина цвета, отсутствие «замученных», «затертых» мест, разнообразие фактурной кладки мазка, энергичная манера мазка. Начинать работу целесообразно с самых ярких, насыщенных цветов, что должно служить камертоном в колористическом и тональном построении этюда. Если необходимо внести в цвет или тон корректировку, то поправки вносятся сразу по еще не просохшему красочному слою. Форма предметов лепится обобщенно, без излишней детализации. Несколько растекаясь и сплавляясь с другими мазками, мягкие оттенки моделируют форму предметов, составляя малые цветовые и тональные отношения, подчиненные большим цветовым и тональным отношениям натуры.

Завершение работы над живописным этюдом «а la prima» заключается в приведении изображения к цветовой и тональной гармонии (рис. 3).



Рисунок 3 – Односеансный этюд

5 МНОГОСЕАНСНЫЙ ЭТЮД

Продолжительность работы над учебным живописным этюдом зависит от сложности и характера изображаемой природы. Не каждое учебное задание можно написать методом «а la prima» за один сеанс. Выполняя сложные натурные постановки, в которых требуется углубленное изучение природы, используется многосеансный этюд. Во время работы над живописным этюдом происходит углубленное изучение характерных свойств и качеств природы. Он выполняется в основном в два, три, максимум четыре сеанса, по четыре часа. Многосеансный метод позволяет художнику-дизайнеру развивать профессиональное мастерство, творческое мышление, умение работать продуманно по заранее составленному плану. Такой этюд развивает на практике знание технологии и техники работы акварелью. В акварельной живописи при многосеансном методе работы необходимого цвета и тона добиваются путем наложения одного цветового слоя на другой методом лессировок. Этот метод основан на использовании прозрачности краски, ее свойстве изменять цвет при нанесении одного прозрачного слоя на другой. Чтобы нижний слой не размывался, необходимо дать ему хорошо высохнуть. В отличие от механического смешения цвета, при методе лессировок используется закон оптического сложения цветов. Методическая работа над изображением ведется от слабонасыщенных, светлых тонов к постоянному насыщению цвета и тона при постоянном уточнении деталей

формы. Для избежания замутнения красок в красочную смесь не следует вводить более 2–3 красок. На начальной стадии обучения рекомендуется прописывать легким прозрачным цветом освещенные части элементов изображения. Световые части должны быть прописаны максимально точно по цвету. При проработке формы предметов необходимо свет, полутень, тень каждого предмета соотносить со светом, тенью и полутенью других предметов и в целом со всей постановкой. Теневые участки также прописываются прозрачными красками. Особое внимание следует уделять живописи рефлексов и падающих теней. Падающая тень не должна иметь по тону резких разграничений с собственной тенью предметов. Проработка формы предметов сопровождается работой над касаниями (определение мест четких и резких касаний элементов изображения с фоном или другими элементами). Завершение работы акварелью заключается в нахождении структурно-пластической, колористической и тональной взаимосвязи всех элементов изображения (рис. 4).

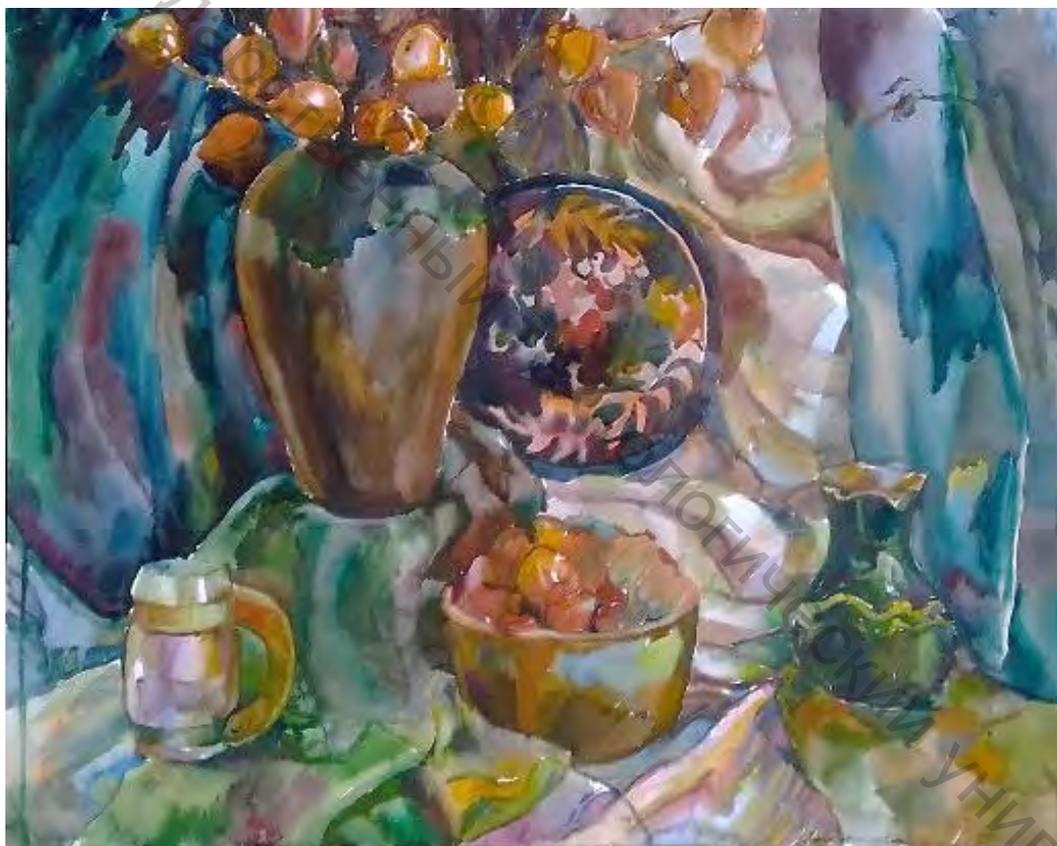


Рисунок 4 – Многоцветный этюд

6 НАТЮРМОРТ КАК УЧЕБНОЕ ЗАДАНИЕ

Этюды натюрморта – одна из наиболее важных тем в учебной живописи художников-дизайнеров. С этюдов натюрморта начинается обучение живописи. Все мастера изобразительного и прикладного искусства прошли через освоение законов живописи на этюдах натюрморта. Натюрморт является главной творче-

ской лабораторией для художественных экспериментов в области цвета. Особенностью живописи натюрморта являются относительно небольшие размеры изображаемых предметов. Можно делать композицию близкую по масштабу к натуре, выявляя фактурные и цветовые особенности. Хотя натюрморт и неподвижная «мертвая» натура, он состоит из предметов, составляющих часть живой, окружающей нас действительности. Не зря англичане называют жанр натюрморта «тихой жизнью», где неподвижность внешнее проявление духовной жизни. Сочетание простых предметов может выражать самые сложные и возвышенные чувства человека, далеко уходящие от материальной сути предметов. Начинающему художнику трудно сразу освоить весь комплекс проблем, встающих перед ним в работе над живописным изображением. Поэтому изучение натюрморта целесообразно проводить поэтапно от простых постановок с одним или двумя предметами к более сложным – с несколькими предметами. Вначале это могут быть такие постановки:

- белый предмет на черном и сером фоне;
- белый предмет на цветном фоне;
- цветной предмет на контрастном цветном фоне;
- цветные предметы на родственном цветном фоне;
- два разных по цвету и форме предмета на разных по цвету драпировках.

Одним из важных этапов изучения природы является работа с тоном – выполнение натюрморта в технике «гризайль». Гризайль подразумевает работу над этюдом в одном цвете – черной или коричневой краской. Корни этого слова уходят во французский язык. Буквально оно означает – серый. Таким образом, гризайль – это стиль живописи, где на первый план выходит тон, а не цвет. Существует два основных вида тоновой живописи:

1. Чёрно-белая. Без применения цвета, когда всё изображение передаётся в чёрно-белых и серых тонах (рис. 5).

2. Цветная. В этом варианте применяется один-два цвета. Чаще всего это сепия или охра. Однако некоторые художники не боятся экспериментировать и с другими цветами. Важную роль гризайль играет в преподавании живописи на начальном этапе обучения, с целью развития у студентов умения анализировать форму предметов. Форма – одно из основных средств изобразительного искусства. Студенты в учебных работах должны грамотно передать цветовые отношения и при этом не забывать о форме и объеме предметов. Эта задача не из простых. Типичная ошибка будущих дизайнеров – увлечение цветом в ущерб передаче объема тоном. Они забывают, что тон является неотъемлемой частью живописи. Получается, что за живописностью мазков теряется объем, глубина, пространство, т.е. все то, что необходимо для передачи правдивого изображения предметов. Первый закон живописи – точное соотношение сил света в освещенной части предмета, в полутени и тени, соотношение между цветом и формой. В процессе освоения техники «гризайль» развивается умение лепить форму средствами светотени – тона. Студенты учатся грамотно выстраивать тоновую гармонию на основе светотеневых градаций, а также закрепляют уме-

ние последовательно вести живописную работу от рисунка до последних стадий работы.

По мере освоения простых натюрмортов следует переходить к более сложным постановкам с тремя-четырьмя-пятью предметами. Этюды с многопредметными постановками выполняются только в аудитории. Размер этюдов – 1/2 листа. Время исполнения одного многопредметного натюрморта может составлять до 8 часов (рис. 6–7).



Рисунок 5 – Натюрморт белое на белом



Рисунок 6 – Студент Крайко М. Многопредметный натюрморт



Рисунок 7 – Натюрморт в технике гризайль

К сложным натюрмортам можно отнести натюрморт с цветами. Переход от натюрмортов с предметами быта к живописи постановок с цветами должен проходить при соблюдении принципа постепенного усложнения постановок. Живопись этих натюрмортов как бы завершает изучение растительных форм

средствами академической живописи и создает прочную основу для творчества в области композиции. Натюрморты с цветами – довольно частое явление в искусстве. История живописи натюрмортов с цветами дает много примеров композиций постановок для исполнения учебного этюда натюрморта. Принципиальной стороной постановок является то, что растение трактуется как цветовой камертон всего натюрморта. Именно цвет растения в сочетании с окружением определяет характер натюрморта. Листья, стебли, цветы вносят в композицию присущее только им пластическое движение. Посуда, фрукты, овощи, книги в натюрморте только подчеркивают ритмы растительных форм. Натюрморты с родственными цветовыми отношениями, как правило, представляют собой композиции с ясно выраженным центром. Натюрморты с родственно-контрастными отношениями организованы более сложно. Здесь композиционный центр может быть значительно удален от геометрического центра листа. Кроме того, работу усложняет фактурное разнообразие элементов композиции. Этюды натюрморта с цветами и растительными формами – принципиальный момент в обучении дизайнеров. Острота сочетания живого и неживого в постановках всегда держит художника в напряжении, провоцирует его на поиск нового. Постановки с цветами выполняются в аудитории, имеют фиксированную глубину, ограниченную столом и драпировками. Ровный свет не дает неожиданных эффектов смены освещения, что важно для длительной работы.



Рисунок 8 – Студент Дроздов С. Натюрморт на нюансно-контрастных отношениях



Рисунок 9 – Студент Хонникова А. Натюрморт на нюансно-контрастных отношениях

Во втором семестре 1 курса художниками-дизайнерами выполняется натюрморт с гипсовой головой человека. Натюрморт с гипсовой головой является сложным как по организации предметов, так и по цветовой гамме. В постановках используются слепки с произведений скульптуры. Живопись одной гипсовой головы на фоне драпировок проводится для детального изучения воздействия цвета среды на ее объем. Натюрморт составляется с применением драпировок родственных, родственно-контрастных и контрастных цветовых отношений. Так как гипс имеет белый цвет, драпировки всегда плотнее и насыщеннее по тону, чем гипсовая голова. Характерной ошибкой при работе над постановкой с гипсовой головой является неправильное определение тональных отношений между головой и ее окружением. Гипсовая голова бывает «перечернена» и сливается с фоном, либо слишком светла и «вываливается» из композиции. Чтобы избежать этого перед этюдом, рекомендуется выполнить средних размеров гризайль, что поможет разобраться в нюансах светотени. В натюрмортах с гипсовой головой часто используются атрибуты искусства, музыкальные инструменты, поэтому формат может быть больше половины листа.

В истории художественной педагогики этюды натюрморта отмечаются как наиболее эффективная форма начальной работы с цветом. Через освоение законов живописи на этюдах натюрморта прошли все мастера изобразительного и прикладного искусства. И поскольку живопись является фундаментальной дисциплиной в области обучения цветному изображению художников-

дизайнеров, то натюрморт является главной творческой лабораторией для художественных экспериментов в области цвета (рис. 10–16).

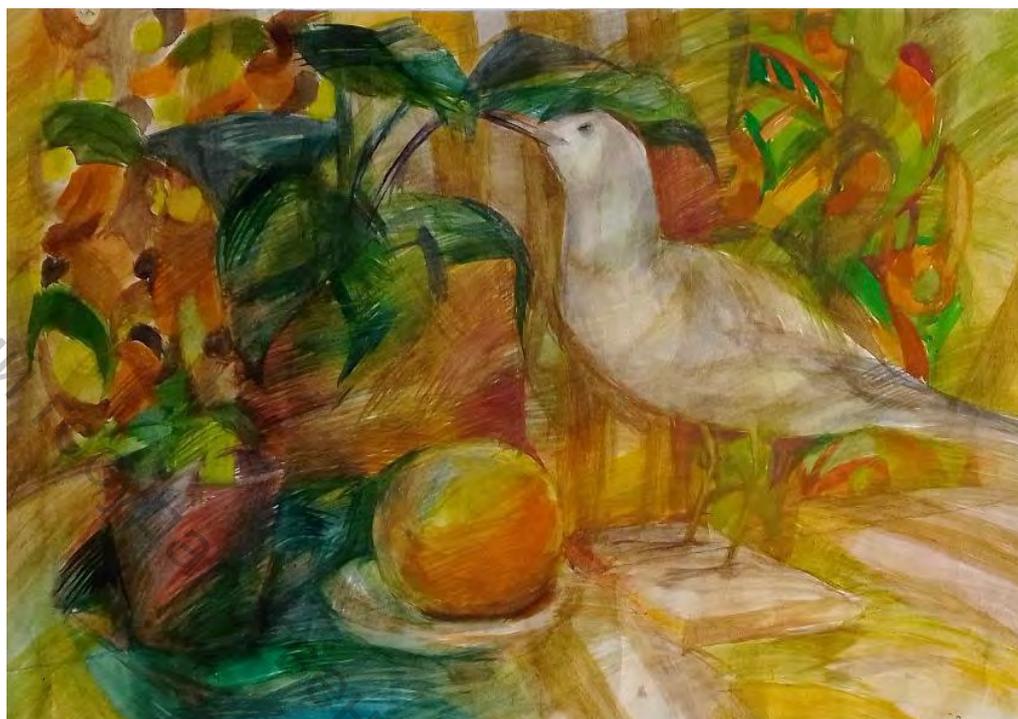


Рисунок 10 – Студент Дубина С. Натюрморт в теплом колорите



Рисунок 11 – Студент Юралевич А. Натюрморт на контрастных отношениях



Рисунок 12 – Студент Суринова У. Натюрморт на родственно-контрастных отношениях



Рисунок 13 – Студент Дудко А. Натюрморт на родственно-контрастных отношениях

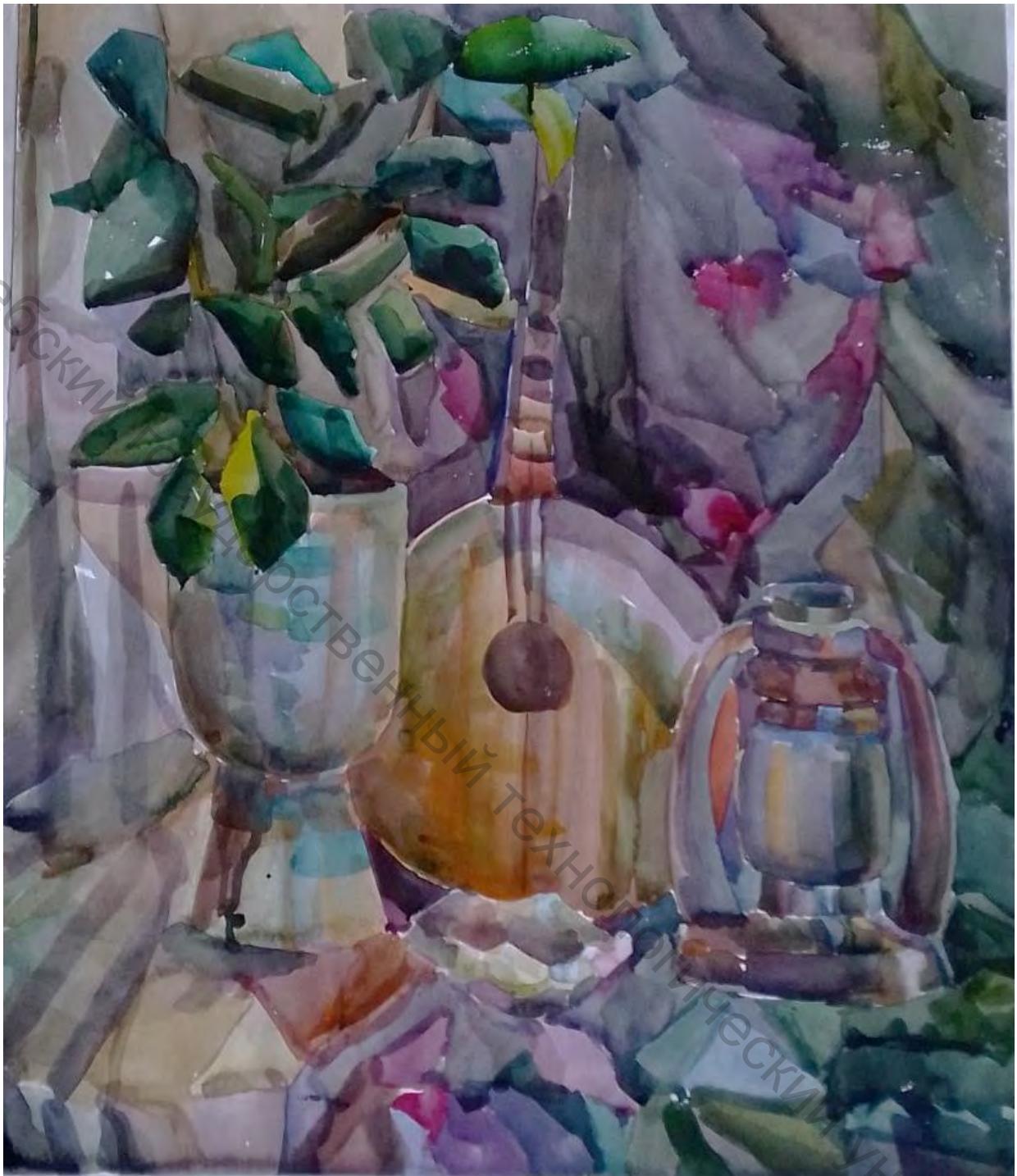


Рисунок 14 – Студент Осипова Ю. Натюрморт с растением



Рисунок 15 – Студент Дельцова Е. Натюрморт выполнен методом лессировки



Рисунок 16 – Студент Суринова У. Натюрморт выполнен на контрастных отношениях

ЛИТЕРАТУРА

1. Живопись : учебное пособие для студентов вузов обучающихся по спец. «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности» / Н. П. Бесчастнов [и др.]. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 223 с.

2. Кирцер, Ю. М. Рисунок и живопись : учебное пособие / Ю. М. Кирцер. – 4-е изд., стер. – Москва : Высшая школа : Академия, 2001. – 272 с.

3. Скакова, А. Г. Рисунок и живопись : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / А. Г. Скакова. – Москва : Юрайт, 2021. – 128 с.

4. Стор, И. Н. Декоративная живопись : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по спец. 281500 Художественное проектирование текстильных изделий / И. Н. Стор ; МГТУ им. А. Н. Косыгина. – Москва : МГТУ им. А. Н. Косыгина : Совъяз Бево, 2004. – 328 с.

5. Кирцер, Ю. М. Рисунок и живопись : учебное пособие / Ю. М. Кирцер. – 3-е изд., стер. – Москва : Высшая школа, 2000. – 271 с.

6. Малей, А. В. Станковая живопись в пространстве среды объекта и инсталляции. Живопись как объект : арт-проект А. Малей : альбом-каталог / А. В. Малей. – Витебск : Экономпресс, 2018. – 157 с.

7. Портрет в русской живописи : альбом / сост. Л. А. Ефремова. – Москва : Олма-Пресс Образование, 2005. – 96 с.

8. Приношение мастеру. Живопись, графика, скульптура = Дар мастеру / Государственное учреждение культуры города Москвы «Музей народного искусства». – Москва : Витебск, 2007. – 80 с.

9. Сучасны беларускі жывапіс. 21 стагоддзе = Современная белорусская живопись. 21 век : альбом / склад. і пер. на бел. мову К. С. Аксенава ; пер. на англ. мову С. В. Місюк. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2010. – 431 с.

10. Живопись : методические указания к практическим занятиям для студентов спец. 1-19 01 01-05 «Дизайн костюма и тканей» / сост. Г. А. Фалей. – Витебск : УО «ВГТУ», 2005. – 23 с.

11. Живопись : методические указания «Последовательность исполнения живописного этюда натюрморта» для студентов спец. 1-19 01 01-01 «Дизайн объемный», 1-19 01 01-02 «Дизайн предметно-пространственных комплексов», 1-19 01 01-05 «Дизайн костюма и тканей» / сост. В. А. Григорьева. – Витебск : УО «ВГТУ», 2006. – 17 с.

Учебное издание

ЖИВОПИСЬ
Этюд натюрморта. Акварель

Методические указания по выполнению практических работ

Составители:

Васильева Галина Степановна
Крепочина Полина Сергеевна

Редактор *Т.А. Осипова*
Корректор *Т.А. Осипова*
Компьютерная верстка *Т.Г. Трусова*

Подписано к печати 06.01.2022. Формат 60x90^{1/16}. Усл. печ. листов 2,1.
Уч.-изд. листов 2,7. Тираж 30 экз. Заказ № 17.

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет»
210038, г. Витебск, Московский пр-т, 72.

Отпечатано на ризографе учреждения образования

«Витебский государственный технологический университет».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/172 от 12 февраля 2014 г.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 3/1497 от 30 мая 2017 г.