

**Г.А. Новиков, И.В. Новикова**

# **Живопись натюрморта. Лабораторный практикум**

**Методическое пособие**



**Елец - 2017**

**Рецензенты:**

Тимофеев А.И. - доцент кафедры дизайна и народной художественной культуры ЕГУ им. И.А. Бунина, член Союза художников РФ;

Дмитриев А.Н. – заведующий секцией живописи Елецкого государственного колледжа искусств им. Т.Н. Хренникова, заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза художников РФ.

В методическом пособии содержатся теоретический материал, раскрывающий основы живописной грамоты и закономерности реалистического и декоративного изображения объектов окружающего мира, рекомендации по выполнению аудиторных учебных заданий. Особое внимание уделяется художественно-выразительным средствам живописи и их характеристикам, свойствам цвета, принципам построения цветовой гармонии.

Методическое пособие адресовано студентам 1 и 2 курсов направлений подготовки 51.03.02 – Народная художественная культура, 54.03.01 – Дизайн, 44.03.05 – Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), 44.02.03 Педагогика дополнительного образования (изобразительная деятельность и декоративно-прикладное искусство), 35.03.10 – Ландшафтная архитектура, специальностей среднего профессионального образования 54.02.02 – Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (по видам), 54.02.01 – Дизайн (по отраслям).

## ВВЕДЕНИЕ

Изучение теоретических основ изобразительной грамоты, законов цветоведения, перспективы и композиции, овладение техническими приемами живописи необходимо обучающимся по направлениям подготовки 51.03.02 – Народная художественная культура, 54.03.01 – Дизайн, 44.03.05 – Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), 35.03.10 – Ландшафтная архитектура, по специальностям среднего профессионального образования 54.02.02 – Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (по видам), 54.02.01 – Дизайн (по отраслям).

В процессе освоения обучающимися живописной грамоты развиваются культура зрительного восприятия предметов и явлений окружающего мира, видение реальных объектов во взаимосвязи с пространством, окружающей средой и освещением, наблюдательность, зрительная память, творческое воображение и образное мышление.

Живопись – вид изобразительного искусства, в котором отражение объективной действительности решается цветом. Как и другие виды искусства, по своей природе она условна. Постигание специфического образно-выразительного языка реалистической и декоративной живописи раскрывает креативный потенциал личности, способствует формированию умений преобразовывать видимый окружающий мир по законам гармонии.

В данном методическом пособии уделяется внимание особенностям натюрморта как жанра изобразительного искусства, отражающего эстетику предметного мира, существующего вокруг нас. «Натюрмортная живопись утверждает радость жизни, призывает людей любоваться красотой плодов, овощей, цветов, сверканием стекла, металла, – формой самых обыкновенных предметов» [1, с. 191]. Процесс изображения натюрморта является начальной ступенью в овладении обучающимися основами изобразительной грамоты.

Цели и задачи методического пособия «Живопись натюрморта. Лабораторный практикум» – рассмотреть теоретические положения живописи, раскрыть особенности технологии работы акварельными и гуашевыми красками, подробно проанализировать последовательность создания реалистического и декоративного живописного изображения натюрморта.

Материал методического пособия может быть полезен обучающимся в самостоятельной работе и преподавателям профильных дисциплин, поскольку имеет практикоориентированную направленность.

# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ НАТЮРМОРТА

## 1.1. Натюрморт как жанр живописи

Натюрморт в переводе с французского (*natur morte*) означает «мертвая природа». Это один из распространенных жанров в изобразительном искусстве. Натюрмортом называют художественное произведение, композиционную основу которого составляет изображение неодушевленных предметов, объединенных определенной смысловой взаимосвязью. Чаще всего натюрморт имеет самостоятельное значение, однако он может являться и частью жанровой картины, содействуя созданию в ней определенной обстановки и настроения.

Разнообразные вещи, как «свидетели» своего времени, в полной мере раскрывают эстетические представления людей, их характер, жизненный уклад. Они не только информируют зрителя об исторических условиях той или иной эпохи, но и формируют образ произведения в соответствии с авторским замыслом, приобретают символическое значение (см. рис. 1-3 в прил.).

Изображения объектов предметного мира встречаются в строгом монументальном искусстве Византии, древнерусской иконописи, внося непосредственность и жизненность в каноничность религиозно-мифологических сюжетов.

Значительную роль натюрморт стал играть в картинах художников эпохи Ренессанса. Живописцы обратили внимание на окружающий мир, красоту и ценность вещей, служащих человеку. Они стремились показать значимость предметов для своих обладателей, любовались их формами, цветовыми характеристиками (см. рис. 4-5 в прил.). Это и предопределило развитие данного жанра впоследствии.

На XVII век приходится расцвет натюрморта. Он обретает самостоятельность в искусстве. Вещи становятся основными объектами изображения в произведениях, объединяясь в сложные композиции. В работах мастеров этого времени отмечается виртуозное владение техникой нанесения красочных слоев, знание приемов пространственных построений. Используя специфические выразительные средства, художники передавали свое отношение к окружающей действительности и миропонимание. Подлинными шедеврами являются натюрморты фламандских живописцев XVII столетия, отражающие особенности национального быта, природы, занятий людей (см. рис. 6-7 в прил.).

В данный исторический период определились основные задачи и принципы жанра натюрморта. Произведения, посвященные миру вещей, должны раскрывать качества, свойственные предметам, демонстрировать отношение художника к изображаемому, выражать глубину и полноту познания действительности. Живописцу необходимо уметь передавать не только материальность, объем, фактуру, цвет объектов, но и их функциональность, непосредственную связь с деятельностью человека.

На протяжении всей истории мирового искусства менялись стили и направления в живописи, а вместе с ними методы и способы изображения

натюрморта. Постепенно обогащался художественный опыт, усложнялся взгляд на окружающий мир. Художники все больше заостряли внимание на различных свойствах предметов как объектах перевоплощения. Выявление особенных качеств вещей способствовало возникновению новых, современных представлений о действительности, новому пониманию реальности.

### **Природа цвета. Цвет в живописи**

Цвет – осознанное зрительное ощущение, видимый признак окружающих нас предметов. Происходящее вокруг мы видим благодаря свету и зрению. Свет излучается раскаленными телами – первоисточниками (солнце, нить электролампы, костер, пламя свечи и т.д.). Освещение обуславливает цвет предметов, на которые оно попадает. Возникновение цветовых ощущений связано с воздействием световых волн с колебаниями различной частоты на сетчатку глаза человека. Свет имеет волновую природу. Длины волн, воспринимаемых нами, ограничены диапазоном от 396 до 760 микрометров.

Свет от первоисточников (прямой), попадающий на окружающие объекты, частично ими поглощается и частично от них отражается. Цвет предмета зависит от длины волны из светового потока, отражающейся от его поверхности. Этот отраженный свет попадает на соседние предметы и вызывает появление рефлексов.

Несмотря на то, что человеческий глаз считается совершенной оптической системой, восприятие им цветовых пятен происходит не изолированно, а во взаимосвязи с окраской окружающих предметов, фона, цветом среды. Прямой свет выявляет основные колористические характеристики предметов, на полутона и тени воздействует отраженное освещение. На восприятие цвета влияют не только физиологические, но и психологические факторы. Для художника важно субъективное чувство цвета, вызывающее определенные эмоции, ассоциации, представления.

В природе все цветовые отношения находятся в гармонии. Перед живописцем ставятся сложные и важные задачи творческой переработки закономерностей действительности, поиска средств передачи единого колористического строя в художественном произведении. «Живописное изображение не является простым повторением натуры: это своего рода акт переосмысления, перевод движущегося в пространстве цвета на другой язык цветовых пятен и форм» [15, с. 39].

В живописи не может быть штампов, установленных эталонов (голубое небо, желтый песок, белый снег и т.п.), формирующих константность восприятия. Художник должен уметь внимательно наблюдать и видеть изменения локального цвета объекта при конкретном освещении, под влиянием рефлексов от других предметов. Многообразие природных оттенков трудно передать даже с помощью богатейшей красочной палитры. Только основательные и глубокие знания изобразительной грамоты, законов

перспективы и цветоведения позволяют живописцу максимально приблизиться к реальности.

Понять и объяснить природу цвета и различных цветовых явлений пытались ученые с давних времен. Цвет изучался еще древнегреческим мыслителем Платоном. Значительные успехи в данной области были сделаны великим Леонардо да Винчи в эпоху Возрождения, открывшим в процессе наблюдений и практической работы над созданием живописных произведений световую перспективу и рефлексы.

Современные знания о цвете базируются на теории И. Ньютона. Он первым разложил световой луч через трехгранную стеклянную призму, получив полосу из различных цветов (спектр). На основе данных исследований ученый сформулировал мысль о сложном составе белого солнечного света (см. рис. 8 в прил.).

Ньютоном было замечено, что в спектре цвета располагаются в строгой последовательности и плавно переходят один в другой через множество промежуточных оттенков. Чистых, ярких спектральных цветов семь: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. В природе их можно наблюдать во время появления радуги после дождя.

Ньютон также проводил первые опыты по оптическому смешению цветов и ввел цветовую диаграмму (цветовой круг), добавив недостающий пурпурный оттенок, соединяющий красный и фиолетовый сегменты. Он правильно объяснял происхождение цветов предметов как результат отражения от их поверхности лучей из светового потока, имеющих в своем составе короткие, средние и длинные волны. Попадая на сетчатку глаза человека, они раздражают нервные окончания, посылающие в мозг определенные импульсы, и способствуют возникновению ощущения различных цветов.

Значительный вклад в науку о цвете внесли М.В. Ломоносов, Т. Юнг, Г. Гельмгольц, Д. Максвелл и др. Трехкомпонентная теория цветового зрения, имеющая в наше время всеобщее признание, была впервые обоснована М.В. Ломоносовым. На основании исследований в области химии и опытов в смешивании красок при крашении он выделил три основных цвета: красный, желтый и голубой. Их невозможно было получить из каких-либо других оттенков, в то время как остальные появлялись от смешения красного, желтого и голубого друг с другом (см. рис. 9 в прил.).

Теория трех основных цветов получила дальнейшее развитие в изучении физиологических процессов, происходящих в сетчатке глаза. Т. Юнг и Г. Гельмгольц обнаружили три вида клеток, одни из которых реагировали на синий цвет, другие – на зеленый, третьи – на красный. Данные цвета были определены учеными как основные.

Ими было замечено, что результаты механического смешения красной, синей и желтой красок и оптического смешения трех основных цветов различны. Например, смесь желтой и синей красок становится зеленой, а при оптическом смешении этих же цветов получается ахроматический серый (см. рис. 10-11 в прил.).

Основными цветами в живописи считаются желтый, красный и синий. Остальные оттенки, получаемые от смешивания данных красок, называются производными или составными. К ним относятся оранжевый, зеленый, фиолетовый и др.

На противоположных концах диаметра цветового круга располагаются контрастно-дополнительные цвета (красный и зеленый, желтый и фиолетовый, оранжевый и синий и т.п.). Их оптическое смешение приводит к ахроматизации (обесцвечиванию). Дополнительные цвета, в сочетании, усиливают звучание друг друга и создают в живописном произведении атмосферу повышенной эмоциональной напряженности.

### **Группы цветов и их свойства**

Все цвета по зрительным ощущениям делятся на две группы – ахроматические (белый, черный и все оттенки серого) и хроматические (цвета, в которых содержатся примеси основных цветов). Ахроматические цвета, несмотря на свою «бесцветность», обладают большими выразительными возможностями, поскольку человек способен различать до 400 оттенков от белого до черного.

Белые предметы из различных материалов выглядят по-разному: одни из них светлее, другие – темнее. Неодинаковы и черные цвета в сравнении между собой. Так, в сопоставлении черного бархата и черного сукна, первый кажется темнее и т.д. Однако самой многочисленной является градация серых оттенков. Ахроматические цвета изменяются только по светлоте, т.е. по степени «приближения» к белому или черному (см. рис. 12 в прил.).

У хроматических цветов больше качественных характеристик, чем у ахроматических. Они делятся на «собственные» и «несобственные» свойства. «Собственные» характеристики хроматических цветов: светлота, цветовой тон, насыщенность. Светлота – это степень приближения цвета к белому и отличия его от черного. Хроматические цвета имеют разную светлоту. Среди спектральных оттенков самым светлым является желтый, а темным – синий (см. рис. 13 в прил.). Светлота может зависеть и от насыщенности. Малонасыщенные выбеленные цвета обладают большей светлотой, чем затемненные оттенки. «Цветовой тон – это качество цвета, которое позволяет сравнить его с одним из спектральных или пурпурных цветов» [14, с. 29]. Насыщенность – это степень отличия хроматического цвета от ахроматического, равного с ним по светлоте. Цвета спектра являются эталоном насыщенности. Если природный оттенок приближается к спектральному, то и степень его насыщенности стремится к максимальной. Малонасыщенными цветами считаются не только светлые, но и темные цвета. В ярких (красных, зеленых, синих) оттенках сильнее выражен и цветовой тон. Уменьшить насыщенность возможно путем добавления к хроматическому цвету белой или черной краски. Два цветовых оттенка уравниваются между собой при смешении одного из них, либо сразу обоих с белилами или черным цветом. Для

изменения степени насыщенности акварельных красок требуется смешивать их с определенным количеством воды.

Эмоциональные реакции, возникающие при восприятии хроматических цветов, обуславливают их «несобственные» качества. К ним относятся свойства, характеризующиеся понятиями: «легкие» и «тяжелые», «теплые» и «холодные», «выступающие» и «отступающие», «глухие» и «звонкие» цвета и т.п.

Цвета, ассоциативно связанные в нашем сознании с цветом огня, воспринимаются как теплые (красный, оранжевый, желто-оранжевый и др.). Ощущение холода вызывают оттенки, подобные цвету льда, воды (см. рис. 14 в прил.). «Теплохолодность» – понятие относительное, так как один тот же цвет может быть и теплым и холодным, в зависимости от окружения, в котором он находится. Сопоставление оттенков по теплохолодности – необходимое условие для грамотного построения колористических отношений в живописных произведениях и декоративно-прикладном искусстве.

«Легкие» цвета относятся к светлым, малонасыщенным, холодным оттенкам. Они напоминают цвет неба, воздуха (голубые, сиреневые, розоватые и др.). Темные, теплые и плотные цвета, ассоциирующиеся с цветом земли, воспринимаются как «тяжелые» (коричневые, темно-зеленые, оливковые и др.).

«Звучность» цветового оттенка находится в прямой зависимости от его насыщенности. Чистые, яркие цвета называются «звонкими» (красный, оранжевый и т.п.), темные и теплые – «глухими» (коричневый, темно-серый и т.п.).

Пространство, глубину в живописном произведении формируют «отступающие» и «выступающие» цвета. Дальние планы и предметы решаются более холодными оттенками. Теплые цвета зрительно приближают к нам изображаемое. Пространственные свойства цветов использовали художники эпохи Возрождения. На их полотнах передний план написан в тепло-коричневых тонах, средний – в нейтрально-зеленых, а дальний – в сине-голубых.

### **Контрасты и рефлексy в живописи**

Контраст – одно из важнейших средств гармонизации художественного произведения. Эффект контрастов заключается в резком противопоставлении различных качеств предметов или явлений.

В живописи выделяют ахроматический (световой) и хроматический (цветовой) контрасты. В данных группах отличий существуют одновременный, последовательный и пограничный (краевой) контрасты. При одновременном световом контрасте наблюдается высветление любого цвета в окружении более темных. В «соседстве» с более светлыми оттенками этот же цвет становится темнее. Так, например, смеси серых тонов на черном фоне кажутся светлыми, а в случае их переноса на поверхность белого листа бумаги или грунтованного холста они «превращаются» в темные. Следует отметить, что величина



светлого предмета может влиять на степень воздействия одновременного светового контраста. Объекты небольшого размера в темном окружении высветляются сильнее.

Одновременный световой контраст находится в зависимости от конфигурации предмета. Треугольник, круг, квадрат, сложная форма с неровными очертаниями на одном и том же фоне при одинаковом освещении различны по своему контрастному звучанию. Под воздействием одновременного светового контраста происходит кажущееся изменение размеров объектов: светлое на темном выглядит крупнее, а темное на светлом – меньше. Световые контрасты наиболее выразительны при ярком освещении.

При взаимодействии хроматических цветов друг с другом, либо одного из них с ахроматическим оттенком возникает явление одновременного цветового контраста. Оно связано с видимым изменением цвета, его насыщенности светлоты. Особенно четко это прослеживается в сопоставлении хроматического оттенка с серым. Если поместить серое пятно на красный фон, то оно приобретет зеленоватый оттенок. В окружении зеленого цвета серый «покраснеет», на желтом фоне – становится голубоватым. То есть серый цвет «стремится» приблизиться к тем оттенкам, которые являются противоположными (дополнительными) цветам фонов (см. рис. 15 в прил.).

Одновременный цветовой контраст свойствен и хроматическим цветам: например, желтый рядом с красным зеленеет, на зеленом фоне кажется красноватым, на синем – более насыщенным, поскольку по отношению к желтому синий является дополнительным цветом (см. рис. 16 в прил.). Данный пример показывает, что одновременный цветовой контраст противоположных оттенков имеет определенные особенности. Дополнительные цвета, расположенные рядом, взаимно повышают насыщенность и яркость друг друга, при этом видимых изменений оттенков не происходит.

Одновременный цветовой контраст проявляется в большей или меньшей степени в зависимости от светлот рассматриваемых рядом цветов, их насыщенности, площадей пятен, расстояния до точки наблюдения, освещенности объектов. При слабом освещении эффект контраста усиливается, при ярком – нивелируется. Контраст холодных цветов воспринимается четче, чем контраст теплых оттенков.

Пограничные контрасты наблюдаются в местах близкого соприкосновения объектов, отличающихся друг от друга по какому-либо признаку. В случае, когда светлое поле находится на границе с темным возникает пограничный (краевой) световой контраст, т.е. светлое кажется еще светлее, а темное – темнее. При этом создается впечатление, что соприкасающиеся поля неравномерно затонированы.

На границе двух цветовых тонов появляется краевой цветовой контраст. Так, желтый цвет вблизи красного становится зеленоватым. По мере удаления его от места соприкосновения с красным оттенком, данный эффект ослабевает.

Еще один вид контрастов – последовательный. Он возникает при длительном восприятии яркого цветового пятна. Например, после долгого

рассматривания красного объекта, переведя взгляд на белый фон, через некоторое время можно будет «увидеть» пятно зеленоватого цвета аналогичной формы. Оттенок, который «порождает» последовательный контраст, всегда противоположен изначальному и малонасыщен. Это объясняется тем, что раздражение сетчатки глаза продолжается еще некоторое время после воздействия цвета, а наше сознание пытается уравновесить полученные зрительные ощущения дополнительным цветовым оттенком. Примечательно, что последовательный контраст появляется только при восприятии насыщенных цветов.

При выполнении живописных изображений необходимо учитывать влияние различных видов контрастов на гармонизацию цветового строя работы, передачу колористических и тоновых отношений натуры.

Рефлексы – отраженные от окружающих объектов лучи, попадающие на другие, близко расположенные от них предметы. Они вызывают видимое посветление тех участков, которые подвергаются воздействию отраженного света и изменение собственного (локального) цвета предмета.

У объектов, имеющих не глянцевую поверхность, рефлексы наблюдаются в тенях. Благодаря им, тени приобретают рельефность и выглядят не глухими и темными, а цветными и прозрачными. Каждый предмет находится в определенной среде, его окружают другие объекты, которые в той или иной степени воздействуют на него. Поэтому цвет рассматриваемого предмета представляет собой «мозаику» многочисленных рефлексов. Количество объектов, расположенных вокруг предмета (источников отраженного света), а также характер поверхности самого предмета обогащают его светотень разнообразными цветовыми рефлексами.

«Влияние рефлексов особенно заметно на белых, гладких и глянцевых поверхностях (наиболее в полутонах и тенях) и малозаметно на шероховатых и матовых поверхностях. Влияние рефлексов обязательно учитывается при изображении предметов в живописи. Без рефлексной взаимосвязи цвет предмета будет выглядеть «сухим» и «мертвым», а изображение плоским, бедным в пластическом отношении. Важно помнить, что в тени рефлекс принадлежит основному тону, а его тональное звучание не должно спорить со светом. Иначе живопись теней будет раздробленной, и форма предметов станет «мятой»» [18, с. 20-21].

### **Передача объема предметов в живописных изображениях натюрморта**

Грамотный подход к изображению объемных форм в живописи требует учета градаций светотени. Объем предмета выявляется за счет света, блика, собственной и падающей теней, полутона и рефлекса. Передача этих градаций выявляет не только объемно-пластические характеристики формы, но и ее цвет, материал, фактуру, дает возможность показать освещение и среду, в которой находится предмет.

Блик – самое светлое место на поверхности формы. Он выделяется на участках округлого или выпуклого предмета, освещенных прямым светом. Цвет блика может быть разным, в зависимости от яркости окраски объекта, его фактуры, конфигурации, материала, направленности источника света. Если предмет глянцевый, то блик – блестящий, четкий по очертаниям. На матовых формах он менее выражен и незначительно отличается от освещенной стороны. Для живописца важно верно определить блик по цвету и интенсивности, так как он служит своеобразным камертоном в тонально-цветовом решении натурной постановки.

Теневая часть предмета – его собственная тень. Она подчинена форме объекта и повторяет особенности его конфигурации. Тень, которая попадает на предмет от других объектов или отбрасывается на плоскость самим предметом, называется падающей тенью. Очертания падающей тени зависят от характера объектов, их формы, структуры и фактуры поверхности на которой они находятся, а также от угла падения лучей от источника света.

Полутень располагается на предметах между освещенными и теневыми участками. Она возникает в результате попадания на объемную форму скользящих лучей света и по тону занимает промежуточное положение между освещенной частью и собственной тенью. Особенно четко полутона прочитываются на сферических поверхностях.

В тенях наблюдается присутствие рефлексов. Они вызывают высветление определенного места на поверхности предмета в теневой части. Однако следует отметить, что по своим тоновым характеристикам рефлекс не должен «спорить» со светом. Значительное влияние на восприятие границ объектов оказывают окружение и условия освещения. Дневной свет дает возможность четко различать очертания предметов, в сумерках и ночью они видны смутно.

### **Тонально-цветовые отношения и колорит в живописи**

Одной из важнейших задач, решаемых художником при выполнении живописного изображения, является передача цветовых и тоновых отношений натуры. Тоновые отношения (различия по тону) «наблюдаются как между градациями светотени на каждой объемной форме, так и между светлотой окраски отдельных предметов» [1, с. 27]. Цветовые отношения – это сравнение объектов изображения по цвету, их сопоставление по степени активности оттенков, определение подчиненности одного цвета другому, выявление плановости.

В любой натурной постановке существуют свои цветовые и тоновые отношения. Все ее элементы, каждый из которых имеет свой тон и цвет, взаимодействуют друг с другом, видоизменяются под воздействием окружающей среды и рефлексов, отраженных от их поверхности. Чтобы правильно передать тонально-цветовые отношения натуры, живописцу следует провести подготовительную работу на палитре, определив самые темные и самые светлые оттенки, выявить наиболее насыщенный цвет и промежуточные

градации. Важно, чтобы найденные отношения пропорционально соответствовали реальным.

Установление различий цветов и тонов в природе осуществляется методом сравнения. Художнику необходимо постоянно сопоставлять тоновые и цветовые характеристики объектов переднего и заднего планов, учитывать влияние воздушной перспективы и пространственных свойств цветов. Особое внимание следует обратить на отношения по теплорохолодности не только в светотеневых градациях каждого предмета, но и между всеми объектами в целом. Важно развивать целостное видение природы, умение не останавливать взгляд на отдельных предметах и лишних подробностях. Нужно абстрагироваться от локальных цветов объектов и постараться воспринять их во взаимосвязи друг с другом и окружением. «Правильному определению видимых в природе отношений помогают различные приемы. Так, многие художники советуют в момент наблюдения прищуривать глаза, смотреть на предметы не в фокусе, а как бы «мимо и быстро», «не в точку, а рядом» и т.д. Для этих же целей начинающим художникам рекомендуют пользоваться иногда черным стеклом, зеркалом, видоискателем-рамкой, сравнивать видимые цвета природы с чистыми красками палитры» [18, с. 33].

Важнейшим качеством живописного произведения является колорит. Его сущность возможно понять при рассматривании природы через цветные стекла. Например, оранжевое стекло дает ощущение, что объекты находятся при вечернем солнечном освещении, а задымленное серое создает впечатление, что объекты «окутаны» атмосферой пасмурного дня и т.п.

Живописное изображение должно не только передавать многообразие цветов, но и их единство, которое определяется силой и цветом источника освещения. Каждое цветное пятно в работе необходимо согласовывать с общим цветовым состоянием природы. Свет и тень каждого предмета по цвету не должны быть чуждыми цветовому целому изображения. Объединение всех оттенков общим цветом освещения – важнейшее условие создания гармоничного цветового строя в живописном этюде или картине.

Холодное комнатное освещение состоит из различных излучений – света от окна, рефлексов от стен, потолка, пола, предметов, находящихся в комнате и т.д. Цвет освещения будет присутствовать в окраске всех предметов, на которые он попадает, создавая цветное единство природы. Естественное освещение формирует плавные переходы светотеневых градаций, мягкость очертаний объемных форм.

Живописные произведения, выполненные при искусственном освещении, отличаются теплыми, коричневатокрасными, оранжевожелтыми цветовыми оттенками, четко выраженными светотеневыми и цветовыми контрастами (темными тенями, ярко освещенными поверхностями вблизи источника света). Цветовая палитра работ в таком случае будет несколько ограниченной [18, с. 30].

Таким образом, «колорит – это характер взаимосвязи всех цветовых элементов в произведении, его цветовой строй. Главное его достоинство –

богатство и согласованность цветов, соответствующих самой природе, передающих в единстве со светотенью предметные свойства и состояние освещенности изображаемого момента» [1, с. 235]. В колорите раскрывается все красочное богатство мира, помогающее художнику передать настроение натуры.

От увиденного вокруг, кроме зрительных ощущений, мы получаем эмоциональные впечатления, которые остаются в памяти и представлениях. Если художнику удастся воспроизвести определенное состояние освещенности и настроения в картине, то у зрителя оно вызывает чувства, подобные тем, которые он когда-то испытал в реальной жизни. Даже без детального рассмотрения, живописное произведение способно вызвать эмоциональный отклик у человека посредством воздействия колориста. Сочетание легких, светлых, теплых тонов вызывает чувство радости, контрастное сопоставление цветовых пятен – чувство напряженности, тревоги, преобладание серых холодных цветов навеивает грусть и т.п.

### **Общее тоновое и цветовое состояние натуры**

Верно переданные тоновые и цветовые отношения натуры не гарантируют полной достоверности живописного изображения. Цветовой оттенок и светлота предметов, тонально-цветовое состояние в природе, контрасты светотеневых градаций зависят от характера освещения – силы, яркости, цвета источника света. При пасмурном или сумеречном освещении, при малой интенсивности света предметы выглядят темнее. Живописец, работая в таких условиях, будет использовать приглушенную палитру красок. Яркий солнечный свет делает объекты светлее, усиливает контрасты между светом и тенью. Следует обратить внимание, на то, что общий тон освещения на открытом пространстве и в помещении будет не одинаков. Значит, этюды одной и той же натурной постановки, выполненные на пленэре и в учебной аудитории, также должны различаться по общему тоновому и цветовому состоянию. Обязательно нужно учитывать, что при этом тонально-цветовые отношения между элементами не нарушаются, но диапазон светлот и насыщенности цветов изменяется.

Цветовые характеристики предметов находятся в прямой зависимости от силы источника света. В разное время суток, при разной интенсивности света цвет объектов меняется. Объективно, что в солнечную погоду предметы смотрятся светлее и насыщеннее по цвету. Пасмурное освещение или удаление от источника света делает их оттенки слабее, более тусклыми. Ночью определить колористические особенности предметов вообще невозможно. Следовательно, изменение силы света влечет за собой изменение светлоты и насыщенности цветов. Живописные произведения, написанные в условиях разного освещения, отличаются по общему тонально-цветовому решению.

Для выявления диапазона тонально-цветовых отношений натуры художники используют следующий прием: рядом с постановкой помещают

белый, темный и цветной предметы. Сопоставляя данные «камертоны» с элементами постановки, они определяют исходную степень их светлоты и насыщенности для соблюдения тонального и цветового масштаба в дальнейшем при выполнении работы.

Передача тональных и цветовых отношений в этюде или картине требует от живописца умений их определять, т.е. развитого художественного видения. Сложности данного процесса связаны с предшествующим жизненным опытом, и особенностями зрительного восприятия.

Знания об истинном цвете и других признаках предмета откладываются в нашей памяти и мешают замечать действительные изменения окраски форм в момент наблюдения. Зрительное ощущение «накладывается» на прежний жизненный опыт. По этой причине «мы не замечаем перспективных изменений величины, формы и цвета предметов на расстоянии. В обыденной жизни наше внимание обращено не на эти изменения, а на сам объект наблюдения. Мы не видим перспективных искажений углов зданий, а воспринимаем их прямоугольными» [1, с. 142].

Цвет деревьев, находящихся на расстоянии от нас, под воздействием воздушной перспективы изменяется, но в нашем сознании эти изменения не фиксируются. Воспринимая те или иные объекты, мы видим не предметы, изменяющиеся по величине и цвету, а вещи, которым присущи определенная форма и цвет. Эту особенность восприятия называют константностью. Константностью восприятия объясняется передача формы предмета без учета цветовых изменений, происходящих от условий освещения и удаления от точки наблюдения. С константностью также связаны трудности в изображении перспективных изменений формы.

### **Особенности зрительного восприятия и метод одновременного сравнения**

В процессе восприятия чувствительность глаза к различно освещенным поверхностям изменяется. Если во время создания живописного изображения с натуры долго задерживать взгляд на ярко освещенном предмете, то глаз быстро утомляется, его чувствительность ослабляется, и он с трудом замечает градации света, тени и цвета.

Особенностью зрительного восприятия обусловлено и то, что рассматривая предметы переднего плана, мы видим второй и последующие планы расплывчато. Если взгляд переключить на задний план, то объекты, находящиеся впереди, мы будем видеть менее отчетливо. Значит видеть одновременно четко и ясно все объекты невозможно. Однако художнику необходимо уметь замечать как форма и цвет того или иного объекта выглядят в условиях конкретного окружения и освещения.

Тонально-цветовые отношения натуры определяются методом одновременного сравнения. Его сущность заключается в специальном видении – «широком смотре», целостном восприятии. Переводя и фокусируя взгляд

поочередно на отдельных предметах, невозможно верно определить отношения натурной постановки по тону и цвету. Художник должен видеть все объекты сразу, сравнивая и отмечая их различия по светлоте, цвету, рельефу и т.д. Такое обобщенное широкое видение позволяет всю постановку охватить в целом, без излишних деталей и подробностей. При этом предметы будут восприниматься расплывчато, а в обобщенном «пятне» легче определить разницу между цветами объектов, активность одних оттенков и приглушенность других, выявить рельефность планов.

При создании живописного произведения перед художником ставится сложная и важная задача сохранения реальных пропорциональных отношений между объектами натуры по величине, тону и цвету. Раздельное видение приводит к несогласованности планов в изображении, жесткости контуров, «путанице» в деталях, одинаковости цветовых оттенков по тону и насыщенности вблизи и на последующих планах. Это происходит по причине тщательной проработки каждого предмета отдельно, без учета его взаимосвязи с другими, и «механическом склеивании» частей изображения между собой. Одновременное восприятие всей постановки помогает избежать ошибок, возникающих при раздельном видении, и ясно проанализировать отношения предметов по тону и цвету.

Обобщенное целостное видение и одновременное сравнение способствуют преодолению константности восприятия, так как позволяют «уловить» изменения окраски предметов в зависимости от освещения и удаления от точки зрения.

### **Виды смешения красок**

Получение различных цветовых оттенков в живописи происходит в процессе смешения красок между собой. Существует три вида смешения: механический, оптический и пространственный. Механическое смешение красок осуществляется на палитре кистью посредством соединения нескольких цветов в одном замесе. Оптическое смешение наблюдается при просвечивании одного тонкого слоя краски поверх высохшего, ранее нанесенного. Третий способ смешения красок – пространственный – является одним из видов оптического и заключается в видимом «слиянии» отдельных цветовых пятен небольшого размера в один оттенок при восприятии живописного произведения с определенного расстояния.

Результаты механического смешения каких-либо оттенков и их оптического смешения различны. Например, при оптическом смешении красного, синего и желтого спектральных лучей получается белый цвет, а при механическом смешении красок тех же оттенков – серый. Следовательно, закономерности оптического смешения неприемлемы для механического.

Во избежание загрязнения цветовых замесов на палитре не следует смешивать более трех оттенков красок. Кроме того, необходимо учитывать, что сами краски могут вступать в химические реакции друг с другом, приводящие к

потемнению, выцветанию, ахроматизации замесов. Например, загрязненные оттенки получаются при смешении темной охры с голубовато-зеленой и кадмиевыми красками. Краплак устойчив в своих замесах только с кадмиевыми красками, а золотисто-желтая (ЖХ) плохо смешивается с зелено-голубыми, фиолетовыми и коричневыми цветами. Ультрамарин не рекомендуется включать в смеси с коричневыми, кобальтовыми красками и светлой охрой. Черный цвет реже всего используется в смесях, за исключением тех случаев, когда без нее невозможно набрать нужный тон.

В результате наложения тончайших красочных слоев (лессировок) друг на друга происходит оптическое смешение цветов. Эффект «свечения» одного слоя сквозь другой, влечет за собой изменение первоначального цвета. Аналогичное явление возникает при наложении разноцветных стекол друг на друга.

Техника лессировочного письма характерна для акварельной и масляной живописи. Работая в данной технике, художник должен учитывать, что количество слоев, положенных на тот или иной участок изображения, должно быть ограниченным (не более трех). Целесообразно также накладывать слои холодных оттенков поверх теплых.

При пространственном смешении цветов небольшие, касающиеся друг друга мазки, превращаются в единое сплошное пятно определенного оттенка. Такое явление связано с аккомодацией (светорассеянием) глаза, обусловленной особенностью его строения, и происходит по законам оптического смешения.

Пуантальная живопись – яркий пример пространственного смешения цветов, где цветные точки или мелкие мазки, расположенные близко друг к другу, создают эффект оптической смеси красок. Широко известны произведения Ж. Сера, П. Синьяка и других художников-импрессионистов, применявших технику раздельного мазка. На закономерностях пространственного смешения цветов основана мозаичная техника, соединяющая множество частиц цветного стекла, которые при восприятии с расстояния превращаются в равномерно окрашенные плоскости.

## **Материалы и инструменты для живописи**

Краски и инструменты, необходимые для их нанесения на поверхность бумаги или холста, представлены в настоящее время в большом разнообразии. Художнику нужно хорошо знать свойства и технические возможности красок, чтобы грамотно использовать их в работе.

Порошкообразные красящие вещества (пигменты) – основа любых красок (см. рис. 17 в прил.). По своему химическому составу и свойствам они делятся на две основные группы.

Первая группа – минеральные пигменты, имеющие неорганическое происхождение. Им присущи следующие свойства: нерастворимость в воде, винном спирте, масле, скипидаре и других растворителях; способность окрашивать только внешний слой материалов. Поэтому краски, содержащие



неорганические минеральные пигменты, считаются наиболее пригодными для живописи. По своему химическому составу они делятся на следующие подгруппы: окиси и сернистые соединения металлов; соли металлов; углеродные соединения; высокомолекулярные соединения.

Например, из окиси цинка получают цинковые белила, для изготовления пигмента красной охры необходима окись железа, сернистый кадмий является сырьем для кадмия желтого и т.п. Соль свинца, применяют для производства свинцовых белил; хромовокислую соль стронция используют для получения стронциановой желтой краски. Углеродные соединения служат исходными веществами для пигментов черного цвета: жженой кости, виноградной черной, персиковой черной, сажи. Из высокомолекулярных соединений приготавливают сложные цвета, подобные ультрамарину.

Вторая группа красящих веществ – пигменты органического происхождения. В отличие от неорганических, они растворимы в воде спирте и других растворителях, имеют сильную проникающую способность и прокрашивают материалы насквозь. Широкое применение органические красители нашли в текстильной промышленности для окрашивания тканей. Они отличаются прозрачностью, чистотой и насыщенностью цвета. Красящие вещества данной группы бывают естественного и искусственного происхождения. Красители естественного происхождения получают из растений и животных. Искусственные органические красители производятся из нефти или каменноугольной смолы.

Мелко стертые пигменты смешиваются с различными связующими веществами, что и определяет их вид – акварель, гуашь, темпера, масляные краски и т.п.

Более подробно коснемся свойств и возможностей акварельных и гуашевых красок, так как ими выполняются все задания по живописи в условиях учебной аудитории. Акварель известна еще со времен Древнем Египте и античного мира. Сохранились росписи на папирусах и рисовой бумаге, выполненные этими красками. В Средние века на Руси и в Европе акварелью писали миниатюры для рукописных книг. Эти краски использовали для изображения портретов, натюрмортов, пейзажей художники Италии, Германии, Голландии и Фландрии в эпоху Возрождения.

Акварель применялась архитекторами для разработки проектов зданий, сооружений, парков и интерьеров. Театральные художники использовали ее при выполнении эскизов декораций и костюмов. Виртуозного мастерства в искусстве акварельной живописи достигли художники Китая и Японии. Этими красками они расписывали ширмы, веера, рисовали книжные иллюстрации.

В XVII – XVIII веках акварель стала самостоятельным видом живописи. Признанными мастерами данной техники считаются русские художники XIX – XX столетий: К. Брюллов, А. Иванов, М. Врубель, В. Суриков, И. Репин и др., оставившие после себя богатейшее художественное наследие.

Связующие вещества акварельных красок – водорастворимые клеи растительного происхождения (гуммиарабик) с добавлением меда, сахара,

глицерина. Акварель водорастворима. От других красок ее отличает прозрачность, текучесть, светоносность. Сочные и яркие цвета в акварели получаются путем смешения красок на палитре, вливания одного цвета в другой непосредственно на поверхности бумаги, способом наложения прозрачных слоев друг на друга.

Неодинаковая растворимость пигментов красок приносит определенные сложности в работе с этим художественным материалом. Хорошо растворяются мелкозернистые пигменты, крупнозернистые – хуже. Первые более прозрачны, равномерно растекаются по поверхности и впитываются в бумагу. К легко растворимым краскам относятся – слоновая кость, сажа, сепия, индийская желтая, берлинская лазурь, изумрудная зеленая, кармин, краплак. Другие краски плохо растворяются и дают осадок. К ним относятся ультрамарин, кобальты, киноварь, оранжевая, некоторые охры, желтые хромы и кроны.

Такие свойства акварели необходимо учитывать при длительной работе. Вначале делаются заливки мелкозернистыми красками, а кроющие, плохо растворимые наносятся на заключительной стадии. Малопрозрачные, крупнозернистые пигменты плохо впитываются в бумагу и остаются на ее поверхности. Повторные перекрытия приводят к размоканию краски, смыванию ее водой и образованию грязных подтеков. Смеси прозрачных с кроющими красками не дают прозрачных тонов, поэтому их лучше наносить на бумагу сразу в полную силу. Яркие, насыщенные, светлые и прозрачные цветовые оттенки можно приглушить, нейтрализовать последующими лессировками, но добиться сочности цвета после исчезновения белизны бумаги невозможно.

Основой для акварельной живописи служит бумага. До ее изобретения писали на пергаменте, папирусе, слоновой кости, льняных тканях. Современные акварелисты работают, в основном, на бумаге. Ее фактура имеет большое значение в живописи. Зернистая или шероховатая поверхность придает акварели особую живописную выразительность. «Сочный» мазок ложится светлее на бугорках и темнее в порах бумаги, полусухие мазки окрашивают выпуклости, оставляя белые места во впадинах.

Перед началом работы лицевую поверхность бумаги смачивают водой, поскольку в этом случае краска ложится ровнее и прочнее. Бумага должна оставаться на некоторое время увлажненной, но без излишков воды. Для ее смачивания используется большая кисть с мягким ворсом, губка, поролон.

Акварельную бумагу рекомендуется натягивать на специальный планшет. Твердая основа и зафиксированные края не дают листу сжиматься и деформироваться. Планшет состоит из подрамника и листа фанеры или ДВП соответствующего размера, прикрепленного к нему. Лицевая поверхность планшета должна быть ровной, без повреждений. Бумага на него натягивается следующим образом. Лист бумаги немного больше формата планшета, накладывается на планшет и выравнивается от центра к краям. Края бумаги загибаются к подрамнику. Лицевая сторона бумаги (кроме краев) смачивается водой, а загнутые края смазываются клеем или прикрепляются кнопками к

торцевым сторонам планшета. При этом бумагу нужно с небольшим усилием натягивать.

Для нанесения акварельных красок применяются кисти из волоса колонка, хорька, белки. Они мягки, эластичны и в то же время упруги, хорошо держат воду. Наиболее удобной для работы акварелью считается кисть, которая после смачивания приобретает конусообразную форму, подобную «пламени свечи». Художник в своем арсенале должен иметь несколько кистей различных размеров: больших, средних, мелких (см. рис.18 в прил.). Это позволяет наносить разномасштабные мазки, придать фактурность красочной поверхности и добиться наибольшей выразительности этюда.

Кисти требуют бережного отношения. Их нужно держать в чистоте и рабочей готовности, после работы обязательно промывать проточной водой с мылом. Нельзя на длительное время оставлять кисти в банке с водой вниз ворсом. От этого они теряют форму, сгибаются, становятся неудобными для нанесения красок.

Необходимым инструментом для живописи любым видом красок является палитра. Она должна быть чистого белого тона, поскольку только на таком фоне замесы цветов смотрятся наиболее выразительно. В качестве палитры можно использовать белые керамические облицовочные плитки, тарелочки, тонкое стекло с подклеенным под него листом бумаги или выкрашенное белой краской, пластмассовые палитры, имеющиеся в продаже. Палитра должна быть твердой, гладкой, не впитывать краску.

Слово «гуашь» в переводе с итальянского означает «влажный», «водяная краска». Гуашь также как и акварель является водорастворимой краской, но в отличие от нее, она непрозрачная. Первоначально гуашь появилась как разновидность акварели, но с целью достижения плотности в нее стали подмешивать белила.

В средние века гуашью, как и акварелью, в странах Европы и Азии художники выполняли книжные миниатюры. В эпоху Возрождения ею писали эскизы, картоны для картин и фресок, портреты, подцвечивали рисунки. В Производство специальных гуашевых красок началось с середины XIX века. Это способствовало окончательному обособлению гуаши от акварели. Свое развитие в России техника гуаши получила в XIX – начале XX века. В. Серов, А. Головин, С. Иванов и другие художники, применяли этот вид красок при работе над большими станковыми произведениями, используя их особенные свойства (плотность и матовость) для достижения декоративности.

В состав гуаши входит тонко перетертый пигмент и связующие вещества – гуммиарабик (растительный клей из сока южной акации), фруктовая камедь, декстрин, глицерин, поверхностно активное вещество – животная желчь и антисептик – фенол. В гуаши, по сравнению с акварелью, значительно больше пигмента и меньше связующего компонента. Кроме того, во многие гуашевые краски вводится каолин (белая глина) в качестве наполнителя. Это делает их после высыхания немного светлее.

Ввиду того, что гуашь непрозрачна, в живописную работу возможно вносить исправления, легко перекрывая предыдущие слои. При этом свежесть живописи сохраняется. Однако следует помнить, что эти краски не образуют прочной защитной пленки после высыхания. Они разрушаются от механического воздействия, впитывают влагу, смываются водой.

К гуашевым краскам предъявляется ряд требований. Они должны иметь консистенцию густой сметаны, легко набираться на кисть, ложиться на поверхность ровным слоем без комков, полос, сгустков. У гуаши должны быть хорошая кроющая способность, позволяющая закрывать нижние красочные слои, достаточная прочность, чтобы не растрескиваться и не стираться. Гуашевым краскам необходимо обеспечить надлежащие условия хранения, не допускающие их затвердевания в течение длительного времени.

Гуашью пишут не только на бумаге, но и на грунтованном холсте, на ткани, картоне, фанере, дереве. На жесткие, глянцевые поверхности гуашь ложится непрочно. Она хорошо сцепляется с клеевым грунтом, шероховатой основой. Пористые, волокнистые поверхности, такие как ткань, рыхлый и мягкий картон, фанера впитывают связующие вещества гуаши, ослабляя красочный слой. Эти материалы нуждаются в предварительной проклейке и грунтовке клеем ПВА или столярным клеем. Бумага и картон для живописи гуашевыми красками прикрепляются на планшет, холст натягивается на подрамник.

Для нанесения гуаши используются щетинные и колонковые кисти. Кисти с мягким ворсом гнутся, а жесткие, с короткой щетиной не набирают нужного количества краски и оставляют полосы. Для смешивания цветов удобнее пользоваться палитрой из пластика со специальными углублениями. Можно также приспособить стекло, загрунтованный картон, пропитанную пластину фанеры. Не следует делать палитру из бумаги, которая, размокая, покрывается катышками.

## **2. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЛАБОРАТОРНЫХ РАБОТ ПО ЖИВОПИСИ НАТЮРМОРТА**

### **Способы и приемы работы акварельными и гуашевыми красками**

В акварельной живописи применяются следующие технические приемы и методы работы: а-ля-прима по сырой или сухой бумаге; многослойное наложение лессировок; отмывка.

Способ а-ля-прима заключается в однослойном наложении красок на поверхность бумаги. При этом цветовые и тональные отношения берутся сразу точно и в полную силу. Каждый мазок отдельно составляется на палитре и переносится на поверхность листа. Необходимые поправки вносятся в живописное изображение еще по сырому красочному слою. Этюды, выполненные таким методом, отличаются сочностью и выразительностью. Данный способ удобен при выполнении кратковременных зарисовок с натуры, композиционных эскизов. Чаще всего для таких этюдов не требуется предварительный рисунок карандашом. Писать методом а-ля-прима можно как по сухой бумаге, так и по сырой.

При работе по сухой поверхности красочные мазки накладываются близко друг к другу, плавно перетекают один в другой. В наклонном положении листа цветные заливки опускаются вниз и соединяются, образуя удивительные сочетания и переливы.

Работа над этюдом начинается с прокладки самых интенсивных цветов натурной постановки в полную силу после предварительного сопоставления цветовых отношений. Первые красочные пятна, насыщенные и яркие, должны стать своеобразным камертоном в цветовом построении живописного изображения, в установлении тонально-цветовых отношений всех элементов натуры.

Метод а-ля-прима технически сложен. Он требует навыка «управления» красочными заливками. Нельзя допускать застаивания жидких красок, так как они после высыхания образуют случайные пятна, иногда искажающие форму предметов. Для получения мягких переходов цветовых оттенков темные цвета вводятся в светлые красочные мазки. Малонасыщенные оттенки фиксируются в соединении с более насыщенными и образуют светлые участки и подтеки с темными краями.

В технике а-ля-прима «по-сухому» живописные этюды выполняются быстро, свободно. Форма объектов «лепится» без конкретизации, обобщенно. Тени и полутона прописываются насыщенными цветами. Краски, наплывая друг на друга, образуют постепенные переходы, моделируя объем предметов. В процессе однократного нанесения цветовых оттенков внимание концентрируется на отдельных деталях натурной постановки, что может повлечь за собой преувеличение силы тона в каких-либо местах. На

заключительной стадии выполнения живописного этюда следует выявить акценты и обобщить изображение.

В результате нанесения красочных слоев способом а-ля-прима «по-сырому» образуются легкие воздушные цвета, плавные перетекания различных оттенков, мягкие контуры. Данный метод широко применяется художниками-пейзажистами при передаче дымки утреннего тумана, тональности пасмурного дня и т.п.

До начала работы в технике «по-сырому» бумага смачивается водой, а затем по влажной поверхности делаются цветовые заливки. Сырая бумага размывает границы между красочными пятнами, а изменение положения поверхности, помогает контролировать процесс растекания цветовых мазков и останавливать их в обозначенных пределах. Способ «по-сырому» позволяет добиваться достоверности цветовых сочетаний, их гармонии, чистоты.

Поскольку этюд выполняется в один прием, необходимо заранее определить тональные и цветовые отношения постановки. Рационально приступать к нанесению красочных заливок сверху, последовательно вплаывая другие цвета. Внесение уточнений в работу возможно по невысохшему слою. Оттенки цветов смешивают на палитре или, частично, на выполняемом этюде. Растекающиеся красочные пятна, выходящие за пределы контуров предметов, корректируются чистой сухой кистью, а нуждающиеся в исправлении наложения цветов аккуратно смываются.

Для длительных этюдов акварелью с тщательной проработкой формы предметов подходит метод многослойного наложения красок (лессировочный). С помощью лессировок можно получить насыщенные, звучные оттенки. Этот метод основан на постепенном наложении одного прозрачного цвета на другой. Разнообразные цветовые оттенки – результат оптического смешения красочных перекрытий, сливающихся в единый тон. Просвечивание нижних слоев сквозь верхние создает более интенсивные цвета, чем при однократном нанесении красок способом а-ля-прима. Этот эффект влияет также и на качественные характеристики получаемых оттенков. Если по просохшему цветовому пятну нанести лессировку другой краской, то образовавшийся тон будет существенно разниться с оттенком, возникающим от механического смешения тех же цветов на палитре.

Техника лессировочного письма требует соблюдения очередности нанесения красок. Вначале прокладываются насыщенные оттенки теплых цветов, которые, ввиду своих пространственных свойств, будут выступать сквозь последующие более холодные и малонасыщенные слои. Теплые тона, наложенные в первых прописках, не теряют своей значимости по ходу работы и гармонизируют все цвета этюда. «Отступающие» малонасыщенные и холодные оттенки наносятся лессировками на теплые заливки и формируют верхние красочные слои. Их также используют на завершающих этапах работы с целью колористического обогащения или сдерживания яркости нижних слоев. Для первых прописок лучше брать прозрачные лессировочные краски, так как они просвечиваются, прочно связываются с текстурой бумаги, в меньшей

степени размываются последующими слоями. Сильнолессирующие непрозрачные краски следует наносить в конце работы над этюдом.

Очередность заливки красочных слоев согласуется с цветовыми и тоновыми отношениями объектов в натурной постановке. Первыми прокладываются наиболее темные и насыщенные по цвету оттенки. Это, как правило, крупные цветовые пятна, которые оказывают значительное влияние на общий колористический строй живописной работы. Однако, наносимые слои не следует брать в полную силу. Они должны быть более светлыми и менее насыщенными, но достоверно отражающими тоновые и цветовые отношения элементов натуры. Последующее усиление тонов необходимо производить по просохшей краске. Один участок изображения не желательно перекрывать более трех раз. Последующими прописками лепится объемная форма предметов, выявляются полутени, набираются по тону тени, рефлексy, передаются существенные детали, обобщаются излишние подробности, чтобы придать изображению целостность и единство.

Еще одним многоэтапным методом акварельной живописи является отмывка, поскольку, как и лессировочное письмо, она выполняется послойно, с предварительной просушкой каждой красочной заливки. Первоначально вся поверхность листа заполняется сильно разбавленной водой цветовыми пятнами, в соответствии с основными отношениями натуры. Далее усиливаются полутени, насыщаются тоном теневые участки, конкретизируются детали. До третьей прописки не тонируется свет на выпуклых формах, его только слегка подсвечивают, согласуя с цветовыми оттенками бликов. При выполнении отмывки, нужно постоянно контролировать тоновые отношения между полутенями, тенями и рефлексами. Постепенно набирая тон светотеневых градаций, возможно передать объемные характеристики объектов натуры.

Чаще всего в акварельных работах сочетаются сразу несколько приемов письма. Художники применяют смешение техник для решения конкретных творческих задач. Например, изображение дальних планов целесообразно выполнять способом «по-сырому», поскольку в этом случае не появляются резкие контрасты тона и цвета. Широкие и свободные мазки дают мягкие и легкие переходы оттенков. Передние планы выглядят контрастно, поэтому здесь требуется четкое корпусное письмо, выявляющее объем предметов. Приемы многослойного нанесения лессировок и а-ля-прима «по-сухому» позволяют вылепить форму объектов, выразить в полной мере их светотеневые градации. В этюде совмещение сразу нескольких приемов и способов акварельной живописи значительно обогащает изображение, содействует правдивому отражению действительности.

Методы работы с гуашевыми красками отличаются от способов нанесения акварели. Гуашью можно писать корпусным мазком и тонкими слоями, вписывая цвета друг в друга. Живопись, выполняемая этими красками, поддается многократному переписыванию, смыванию, корректированию и уточнению, что делает данный процесс более длительным. Гуашевые краски

легко размываются водой и позволяют вводить другие оттенки в уже положенные слои, получать постепенные переходы цветов. Гуашь должна быть сметанообразной консистенции, легко сходиться с кисти и ложиться на поверхность ровным, однородным, тонким слоем. Толстые красочные слои не прочны, плохо сцепляются с основой, растрескиваются и осыпаются. Данный факт необходимо учитывать при переписывании участков изображения, нуждающихся в исправлении.

Гуашь можно прокладывать тонкими наслоениями, высветлять белилами. По тонким пропискам допустимо наносить плотные непрозрачные мазки, моделируя отдельные детали и объем предметов. Гуашевые краски возможно смешивать с акварелью, т.е. первые заливки на поверхности выполнить акварельными красками, а последующие – гуашью.

Основные сложности в работе с данным видом красок связаны с изменением их светлоты после высыхания. Одни краски светлеют, другие, напротив, темнеют. Следовательно, перед началом работы необходимо сделать выкраски на бумаге и проследить за оттенками цветов в высохшем состоянии.

### **Последовательность выполнения реалистического живописного изображения натюрморта**

В натюрморте отражается вещественный мир, окружающий человека. В постановку натюрморта входят не случайные предметы. Они объединяются по определенному смыслу, символике, идее. Каждый объект имеет свое предназначение, «обитает» в своей среде. Иногда, попадая в соседство с другими предметами, он выглядит чужим, лишним по отношению к остальным вещам. Поэтому очень важно, чтобы в постановке все вместе они создавали живописно-пластическое и смысловое единство.

Обычно натюрморт не выполняется больших размеров. Он должен вызывать у зрителя желание детально рассматривать объекты, любоваться красотой их форм, цветом, фактурой материалов.

Компоновка изображения натюрморта начинается с размещения всей группы предметов в формате работы, установлении величинных соотношений между ними. Кроме того, следует сопоставить размеры группы объектов в целом с фоном и первым планом. Фон не должен занимать большого пространства в этюде и довлеть над предметами, делая их незначимыми. Но в то же время элементам натюрморта не должно быть тесно. Если объекты крупные и величина их равняется полю картинной плоскости, передача пространства (трехмерности) не возможна. Мелкие предметы, напротив, теряются в больших пустующих площадях фона.

Глубина пространства в натюрморте строится с помощью первого плана. Если первый план невелик, то пространство становится неглубоким, предметы увеличиваются в размерах и «наступают» на зрителя. Увеличение первого плана «углубляет» пространство, делая объекты меньше.



В натюрморте должен быть организован сюжетно-композиционный центр. Обычно он состоит из нескольких предметов, находящихся во взаимосвязи друг с другом, акцентирующих на себе внимание цветом, ритмом, светом. Композиционный центр должен быть активен по цветовым сочетаниям, контрастен по отношению к фону, выделяться освещением, и проработанностью деталей. Другие, второстепенные элементы натурной постановки должны подчиняться главному.

Работа над живописным изображением натюрморта начинается с предварительного рисунка, в котором определяются композиция этюда, пропорции предметов, их конструкция и структура, характерные признаки. Затем выполняется подмалевок (первые нанесения цветов), в котором намечаются большие тонально-цветовые отношения не только между предметами, но и в сопоставлении их с фоном. Данный этап имеет решающее значение для колористического построения этюда. Конфигурация объектов, степень их освещенности и удаленности вглубь пространства обуславливают градации света, полутона, тени, рефлекса на каждом из предметов.

Следующая стадия работы связана с уточнением определенных ранее отношений, деталей, моделировкой объемов. На освещенные участки мазки должны наноситься энергично, четко. Фактурная обработка и выявление характерных особенностей объектов поможет «выдвинуть» их вперед. Тени, напротив, необходимо писать обобщенно, мягко, избегая сильных контрастов тона и цвета. Эти приемы «отодвинут» теневую часть предметов вглубь пространства.

В процессе детальной проработки элементов изображения, нужно постоянно согласовывать написанное с общим тоном натуры. В противном случае нарушится колористический строй этюда и потеряется цельность живописи.

На заключительной стадии выполнения этюда нужно уточнить общее тонально-цветовое и пластическое решения живописной работы, подчинить ему частности – проверить наличие излишне ярких или резких пятен, контрастов, вносящих дробность в изображение, или, напротив, отсутствие звучности, насыщенности цвета, контрастности деталей, снижающее выразительность этюда.

### **Специфика декоративного живописного изображения натюрморта**

Декоративная живопись – особенный способ отражения реальной действительности средствами колорита и различными пластическими приемами, основанными на обобщенности, стилизации, орнаментации, условности изображения, отказе от передачи трехмерности пространства.

Живописное изображение считается декоративным, если в нем присутствуют узорчатость, построенная на цветовых и тоновых

соотношениях, условно-плоскостное решение пространства, ярко выраженное взаимодействие ритмов и контрастов, стилизация и орнаментальность.

Узорчатость в декоративной живописи возникает посредством чередования светлых и темных оттенков. Особая роль отводится выразительности силуэтов, красоте и пластике графических контуров и линий объектов.

Условность относится к приемам художественного обобщения, который представляет смысл изображения в выразительных упрощенных формах, повышающих эмоциональное содержание создаваемых образов. В декоративной живописи это наглядно прослеживается в передаче пространства, которое может быть выражено обратной перспективой или трансформировано в плоскость как в народном декоративно-прикладном творчестве.

«Малая глубина», условно-плоскостное пространство в декоративной живописи заимствовано в византийском, древнерусском и восточном искусстве. Декоративное живописное изображение не воспроизводит оптическую иллюзию трехмерности, а выявляет выразительное соотношение цветовых пятен на плоскости, их гармонию. Поэтому пространство выражается условными способами, а пространственным положением объектов реальной натуры можно полностью пренебречь. Например, в декоративном изображении многопланового натюрморта пространство может развиваться не в глубину, а вверх. В этом случае в живописной работе предметы расположатся ярусами, т.е. объекты дальних планов будут помещаться над объектами переднего плана.

Конструкция или композиционная схема декоративного живописного произведения является важным компонентом его художественной организации. Конструкция формируется диагональными, вертикальными, горизонтальными, дугообразными элементами (членениями), которые впоследствии приобретают определенное содержание.

Узорчатость в декоративной живописи зависит от применения контрастов. Например, объекты в декоративном натюрморте могут контрастировать по тону и цвету, по размерным характеристикам, по фактуре, по конфигурации и т.п. Узорчатость может быть достигнута посредством ритма цветовых пятен и форм, чередования темных и светлых оттенков, условной деформации пространства, очертаний силуэтов предметов и т.п. В декоративной живописи, как и в орнаменте, необходима четкая взаимосвязь между элементами.

Стилизация здесь является одним из основных приемов создания изображения. Она обобщает цветовые пятна, форму объектов, пространственные ориентиры. Превращение предметов в символы – результат предельной степени стилизации. Стилизация также допускает изменение формы объектов путем членения ее на отдельные части и составления из них новых конструкций.

К приемам декоративного живописного изображения натюрморта относятся:

- деформация пропорций каждого из предметов или пропорциональных отношений между объектами, нарушение линейной и световоздушной перспективы либо полный отказ от нее;

- преобразование форм предметов (стилизация) посредством усиления наиболее характерных их признаков, отвлечения от несущественных деталей, совмещения обобщенных и конкретизированных образов;

- частичный или полный отказ от передачи объема предметов, возможное сочетание объема и плоскости, либо создание силуэтного изображения;

- составление новых цветовых сочетаний, утрирование декоративных качеств цветов, активизация контрастов оттенков, использование локальных цветовых тонов, выявление фактур, обводка силуэтов предметов черным или цветным контуром;

- плоскостно-орнаментальное решение пространства, соединение изображений предметов и их окружения в единый орнамент;

- творческое интерпретирование натуры, т.е. конструктивный анализ формы и изменение его внутренней структуры.

Таким образом, декоративное живописное изображение натюрморта раскрывает «те свойства и качества натуры, которые в наибольшей степени соответствуют специфическому ассоциативно-образному языку жанра» [9, с.18].

### **Лабораторный практикум по живописи натюрморта**

***Тема: «Выполнение упражнений по освоению технических приемов живописи акварельными и гуашевыми красками»***

***Цель:*** знакомство со свойствами и техническими возможностями акварельных и гуашевых красок.

***Задачи:*** освоение методов работы акварелью и гуашью по поверхности бумаги.

***Материалы:*** бумага 0,25 листа, акварель, гуашь, беличьи и щетинные кисти №5, №6.

***Требования:***

выполнение упражнений акварельными красками:

- ровная заливка плоскости;
- получение цветовых оттенков с помощью лессировок;
- растяжка цвета от насыщенного к слабонасыщенному;
- плавный переход от одного цвета к другому;

выполнение упражнений гуашевыми красками:

- покраска плоскости;
- нанесение цветных мазков в различном направлении;
- вписывание одного цвета в другой.

*Методические указания.* Основное качество акварели заключается в ее прозрачности. Яркости и цветности акварельных красок можно добиться путем последовательного наложения прозрачных слоев один на другой.

Приступая к выполнению первого упражнения, следует нарисовать три прямоугольника небольшого размера. Затем смочить лист водой и развести в небольших баночках легкий раствор красочного состава одного из основных цветов.

Придав незначительный наклон плоскости листа, последовательно покрывают прямоугольники в направлении сверху вниз выбранным колером.

Техника заливки (см. рис. 19 в прил.) характеризуется ровной окраской плоскости цветом. Данный прием выполняется в определенной последовательности. Сначала нужно провести кистью первую «строчку» шириной 1 – 1,5 см в верхней части прямоугольника слева направо так, чтобы в конце строчки оставалась небольшая капелька красочного раствора. Вторая строчка также проводится слева направо, слегка закрывая нижнюю часть верхней строчки. При этом краска плавно переходит от одной строчки к другой, не оставляя заметных границ. Производя заливку плоскости, необходимо все время помешивать колер кистью, добиваясь однородности красочного раствора.

После того, как на всех трех прямоугольниках заливка хорошо просохнет, второй и третий прямоугольники нужно покрыть тем же красочным раствором еще раз, не затрагивая плоскость первого. Затем, когда краска высохнет на этих двух, еще раз перекрывают плоскость третьего прямоугольника, оставив без изменений первый и второй. Таким образом, получаются три ровно залитых прямоугольника одного цвета, но разных по светлоте и насыщенности.

Второе упражнение дает возможность получать разные цветовые оттенки, основываясь на закономерностях оптического смешения красок (см. рис. 20 на цв. вкл.). Это достигается наложением слоев красок один на другой, т.е. приемом лессировки. Все акварельные краски пригодны для лессировок, но для этого упражнения следует выбрать цвета, соответствующие цветам спектра.

На листе бумаги рисуется квадрат, который делится на семь полос по вертикали и семь полос по горизонтали. Каждую вертикальную полосу закрасить одним из выбранных цветов, а после высыхания перекрывать их теми же цветами в горизонтальном направлении. На пересечении цветовых полос образуются новые цветовые оттенки (кроме смешения дополнительных цветов).

Третье упражнение знакомит еще с одним приемом акварельной живописи – растяжкой цвета от более насыщенного к слабонасыщенному (см. рис. 21 в прил.). Здесь требуется, не перекрывая одного слоя краски другим, осуществить плавный переход от насыщенной цветом верхней части прямоугольника к слабонасыщенной нижней его части. В этом случае лучше вести работу в технике «по сырому».

Вначале на листе чертится прямоугольник небольшого размера. Затем, краской нужной насыщенности, закрашивают плоскость прямоугольника сверху вниз, каждый раз добавляя какое-то количество воды. При этом происходит постепенное высветление краски к нижней части прямоугольника.

Овладев приемом растяжки, можно научиться управлять текучестью красок, которая присуща технике акварельной живописи.

Четвертое упражнение также, как и предыдущее, выполняется «по сырому». Однако оно осложнено тем, что в данном случае используются два или несколько цветов. Верхнюю часть очерченного прямоугольника сначала закрывают одним цветом, ослабляя тон к середине плоскости. От середины, слабым раствором другой краски, переходят к постепенному насыщению цветом противоположного края очерченной фигуры.

Аналогичным способом можно работать не только двумя, но и несколькими красками. Интересный эффект получается, если на смоченную бумагу нанести различные цвета так, чтобы они чуть касались друг друга. Таким образом, краски плавно «вливаются» одна в другую, образуя красивые переходы (см. рис. 22 в прил.).

Гуашь по свойствам существенно отличается от акварели. Она не прозрачна, обладает хорошей кроющей способностью, плотностью и мягкой выразительностью тонов. После высыхания, гуашевые краски значительно высветляются и придают поверхности матовую бархатистость. Ими возможно писать мазком как «по сырому», так и «по сухому», а также сочетать тонкослойные и пастозные покрытия основы.

Выяснив специфику и возможности гуаши, следует приступить к выполнению упражнений этими красками. Сначала необходимо освоить прием покраски плоскости. Для этого на листе бумаги очерчивается прямоугольник небольшого размера. Затем щетинной кистью в вертикальном направлении сверху вниз проводятся мазки, каждый из которых должен чуть заходить на предыдущий. После того, как вся плоскость прямоугольника будет заполнена красочным слоем, меняют направление мазка, не дожидаясь высыхания краски. Горизонтальными мазками прокрашивают очерченную фигуру во второй раз. В этом случае фактурные вертикальные полосы густой гуашевой краски сглаживаются.

Для того чтобы ровно покрасить определенную плоскость гуашью, нужно несколько раз менять направление мазка красочного слоя. Только тогда поверхность станет гладкой и однородной.

Второе упражнение знакомит с техникой пастозного письма. Поскольку гуашевые краски имеют достаточно густую консистенцию, они хорошо сохраняют форму мазка и придают своеобразную фактуру окрашенной поверхности. Именно поэтому различные цветовые мазки гуашью можно наносить в любом направлении: по вертикали, по горизонтали, наклонно, по кругу и т.д. Для выполнения данного упражнения вычерчивается небольшой квадрат. Внутри него произвольно располагаются разноцветные красочные мазки. При этом удобнее пользоваться щетинными кистями средней толщины. Краски можно брать сразу из баночек или смешивать их на палитре, получая новые оттенки. В последнем упражнении необходимо добиться плавного перехода одного оттенка в другой, путем растушевки границы между ними. Как обычно, рисуется прямоугольник. Верхняя его часть окрашивается в один цвет,

а нижняя в другой. Невысохшие красочные слои растираются кистью в месте их соприкосновения. Таким образом, в середине прямоугольника возникает промежуточный цветовой оттенок, постепенно растворяющийся в верхней и нижней частях плоскости.

Задания данной лабораторной работы знакомят с техническими возможностями акварельных и гуашевых красок, позволяют практически освоить приемы письма, необходимые в процессе дальнейшего обучения.

***Тема: «Изображение осенних веток и листьев»***

***Цель:*** определение характерных особенностей веток и листьев различных пород деревьев, выявление структуры и конструктивного строения их формы.

***Задачи:*** передача цветового богатства осенних веток и листьев.

***Материалы:*** бумага 0,25 листа, акварель, беличьи кисти №5, №6.

***Требования:*** выполнение зарисовки осенних веток и листьев в определенном орнаментальном ритме, без фона, с использованием приема вливания цвета в цвет «по сырому» и лессировок.

***Методические указания.*** Прежде чем приступить к живописному изображению, необходимо изучить ботаническое строение, правильно определить пропорции и характерные силуэты листьев и веток различных пород деревьев. Затем на листе бумаги намечаются в ритмичном порядке изображаемые объекты. На следующем этапе работы уточняются размеры и общие формы листьев и веток, выполняется конструктивное построение элементов, передаются пластические особенности данных природных форм.

Далее нужно приступить к работе красками. Для этого предварительный рисунок смачивается и после того, как вода впитается, выполняется первая прокладка цветом – подмалевок. Начальную заливку силуэтов листьев лучше осуществлять в технике «по-сырому». Несмотря на то, что каждый лист имеет свой преобладающий цвет, он никогда не бывает однородно окрашенным и содержит холодные и теплые оттенки. Поэтому в невысохший слой локального цвета, вливаются другие краски, позволяющие получить красивые сочные переходы.

После высыхания первой цветовой прокладки наносятся лессировки, дающие возможность одному цвету незаметно и плавно перейти в другой. Проработку деталей следует вести постепенно, избегая излишних подробностей. В противном случае живописное изображение будет выглядеть дробным, и окраска листьев потеряет свой естественный вид (см. рис.23 в прил.).

***Тема: «Этюд осенних цветов»***

***Цель:*** выявление тональных и цветовых отношений натурной постановки, анализ сложной структуры букета.

***Задачи:*** выражение характерных особенностей формы цветов, их природной пластики и окраски с учетом взаимосвязей между предметами в постановке.

*Материалы:* бумага 0,25 листа, гуашевые или акварельные краски, беличьи или щетинные кисти №5, №7.

*Требования:* выполнение живописного этюда букета из осенних цветов с отражением их индивидуальных особенностей.

*Методические указания.* В процессе работы над этюдом, необходимо все время анализировать и вдумчиво изучать конструктивные формы и цветовые нюансы природных элементов, наблюдать за фактурными особенностями растений.

Как обычно, работа над живописным изображением начинается со вспомогательного карандашного рисунка. На этой стадии очень важно компоновать силуэт постановки на плоскости листа, уточнить формы цветов и листьев, передать ритмичность их расположения.

Начинать этюд в цвете лучше по влажной бумаге, в первую очередь, прокрашивая яркие пятна и освещенные поверхности. Нельзя изображать каждый элемент букета в отдельности. Слабые растворы красочных смесей должны наноситься на всю картинную плоскость одновременно, с учетом установленных в природе тоновых и цветовых отношений.

Если работа выполняется акварелью, то уточнение и конкретизация деталей производится повторными прописками по высохшему подмалевку, т.е. лессировками (см. рис. 24 в прил.).

Гуашевыми красками целесообразно писать мазками по форме растительных элементов и предметов. Это придаст им фактурность и естественность. Нужно помнить, что передний план выглядит более отчетливо и контрастно, поэтому средний и задний планы обобщаются с целью выражения общего силуэта и пространственной глубины букета. Надо учитывать, что некоторые цветы почти растворяются в фоне, а другие читаются более или менее четко. В каких-то частях букет будет сливаться с фоном, где-то он окажется темнее или светлее его. Таким образом, в местах касания листьев и цветов с фоном существуют разнообразные контрасты. На заключительном этапе работы усиливается цвет, выявляется объем, подчеркиваются важные детали. Но самое главное – не потерять цельности впечатления, обобщить некоторые нюансы цвета для того, чтобы избежать дробности и пестроты изображения.

***Тема: «Этюды натюрмортов с осенними плодами на теплом и холодном фоне»***

*Цель:* изучение влияния цвета окружения на окраску предметов.

*Задачи:* создание цветовой среды в живописном изображении, передача объема овощей или фруктов с учетом присутствия цветовых рефлексов.

*Материалы:* бумага 0,25 листа, акварель, беличьи кисти №6, №7.

*Требования:* выполнение живописных этюдов осенних плодов, находящихся в конкретной среде, выявление их форм и характерных цветовых особенностей.

*Методические указания.* Каждое цветовое пятно воспринимается человеческим глазом не изолированно, а во взаимосвязи с цветом других предметов, фоном и средой. В результате цвета взаимно влияют друг на друга, изменяются по оттенку, светлоте и насыщенности. Одни и те же объекты, в зависимости от условий окружения, выглядят по-разному (см. рис. 25 в прил.).

Любой фон создает цветовую среду для изображаемой натурной постановки. Отраженные от него лучи скользят по поверхностям всех предметов и вызывают изменения их локальной окраски. Если цвет фона теплый, то и преобладающие оттенки предметов, и рефлексy становятся теплее. Холодный фон, оказывая воздействие на окруженные им объекты, изменяет их цветовые характеристики в сторону холодных оттенков.

Известно, что на поверхности предмета цвет не может быть везде одинаковым. Особенно четко это прослеживается на тоновых градациях объемных форм. Блик, освещенная часть, полутень, собственная тень, рефлексy имеют свою определенную окраску. Если освещенная часть предмета холодная, то теневые его участки теплые и, наоборот, при теплом свете тени читаются относительно холодными.

Перед выполнением данных лабораторных работ нужно обратить внимание на общее цветовое состояние натуры, понаблюдать за пластическими свойствами объемных форм. Не следует также забывать о явлении одновременного контраста. Далее, в известной последовательности, выполняется предварительный рисунок карандашом, определяются пропорциональные отношения предметов и положение их на горизонтальной плоскости.

Первый слой наносится жидкими прозрачными красками по влажной бумаге. Заливками прокрашиваются освещенные поверхности предметов, затем их тени и полутеневые участки, а также фон. Последующие лессировки усиливают цвет предметов, вылепливают их объемную форму, создают единую цветовую среду постановки.

Особое внимание следует уделить отношениям по теплохолодности между объектами постановки, проследить за закономерностями изменений локальной окраски предметов в зависимости от светотеневых градаций объемных форм и рефлексного влияния окружения.

***Тема: «Контрастный натюрморт»***

***Цель:*** изучение явления хроматического контраста.

***Задачи:*** поиск гармоничного сочетания контрастных цветов.

***Материалы:*** бумага 0,5 листа, гуашевые краски, щетинные кисти №10, №12.

***Требования:*** выполнение живописного изображения натюрморта из предметов с насыщенной цветовой окраской различных оттенков и светлоты.

*Методические указания.* Расположенные рядом контрастные по цвету предметы усиливают звучание друг друга, что осложняет процесс создания целостного живописного изображения. В этом случае очень трудно выбрать



главное и второстепенное в натурной постановке, добиться гармоничного объединения цветов.

Поэтому при выполнении данной лабораторной работы особое внимание уделяется предварительному рисунку, группировке предметов на плоскости листа и организации окружающего их пространства.

Прежде всего, определяется композиционный центр этюда. Он должен раскрывать смысловые и пластические связи внутри постановки, выделять важную в тематическом отношении часть, подчинять ей все второстепенные детали. Ритмической организацией контрастных цветовых пятен создается зрительный каркас, руководящий восприятием натюрморта в целом.

Пространственные задачи в предварительном рисунке решаются не только с помощью правил линейной перспективы, но и другими средствами. Для создания ощущения глубины объекты переднего плана изображаются частично заслоняющими элементы, находящиеся на заднем плане.

На начальной стадии работы красками четко определяются основные тоновые и цветовые отношения постановки. Цвета сравниваются между собой по насыщенности, оттенку, светлоте. Сравнение ведется по родству взаимных признаков: теплые с теплыми, холодные с холодными, светлые со светлыми, темные с темными.

Первые прокладки цветом производятся по освещенным частям поверхностей предметов, их теням, полутонам, рефлексам, а также по фону. При этом нужно избегать использования открытых предельно насыщенных оттенков. Также нельзя выделять предметы с наиболее яркой окраской.

На следующем этапе выполнения задания тон и цвет объектов доводятся до требуемой силы, уточняются формы элементов, моделируется их объем, подчеркиваются необходимые детали и рефлексные взаимосвязи. Для передачи материальности предметов в живописи гуашевыми красками применяется такой технический прием, как цветной мазок по форме предмета. Однако следует помнить, что пастозно писать гуашью не рекомендуется, поскольку это может привести к отслаиванию и растрескиванию красок.

Из-за неодинаковой освещенности разных поверхностей объектов объем форм должен выявляться таким образом, чтобы явственно ощущалась разница в тоне переднего и заднего планов. Предметы, расположенные ближе к зрителю, пишутся более подробно и детально, а те, которые располагаются дальше – сдержанно и менее конкретно.

На завершающей ступени работы для достижения цветового единства натюрморта обобщаются некоторые нюансы цвета, что позволяет избежать пестроты и дробности силуэтов (см. рис. 26 в прил.).

**Тема:** *«Этюд постановки из двух-трех различных по светлоте предметов в технике «гризайль»»*

**Цель:** выявление ахроматических отношений и тональных различий предметов натюрморта.

*Задачи:* пропорциональная передача светлотных характеристик предметов с учетом их взаимосвязи друг с другом и фоном.

*Материалы:* бумага 0,5 листа, акварель, кисти с мягким ворсом №8, №9.

*Требования:* тональное светотеневое изображение натурной постановки.

*Методические указания.* Гризайль (от франц. gris – серый) – это живопись одной краской, тональное изображение. Чаще всего гризайль выполняется черным или коричневым цветом. Данная техника позволяет передавать форму различных объектов с помощью светотеневых отношений, моделировать их объем в диапазоне от самых светлых до самых темных тонов.

Прежде чем приступить к практическому выполнению задания, следует сравнить предметы друг с другом по тону, определить из них самые темные и самые светлые.

Далее приступают к работе над этюдом. Прокладка тоном начинается с самого темного предмета и глубокой тени на линии его светораздела. Далее прозрачным раствором краски прописываются тени и рефлексy на всех остальных предметах, мягко переводятся полутени в тени с помощью смоченной в воде и отжатой кисти, без учета формы складок выполняется заливка фона.

Затем уточняется сила тона каждого предмета. Для этого сопоставляются не только тени с тенями, полутона с полутонами, но и светлые места предметов, а также их собственные и падающие тени.

На следующем этапе детально прорабатывается светотень каждого отдельно взятого предмета, выявляются его объем, материальность и пространственное положение. Здесь также осуществляется прописка светлых мест объемных форм с учетом фона, на котором они находятся.

Мазки красок накладываются соответственно форме поверхности предметов. Теневые их участки усиливаются многослойной пропиской, особенно по границам между светом и тенью, а также на линиях светораздела.

В процессе выполнения данного задания нужно постоянно сверять отношения между предметами, добиваться верных светотеневых градаций. Не следует забывать также о контрастах. На предметах, расположенных ближе к источнику света, контрасты выражаются ярче. Находящиеся на переднем плане объекты читаются более четко, с большим количеством деталей и особенностями фактуры. По мере удаления от зрителя эти качества становятся менее заметны. Данные особенности необходимо учитывать для верной передачи пространственных планов и при прописке фона.

На заключительной стадии работы отдельные детали обобщаются, приводятся в единое целое, поскольку от натурной постановки должно создаваться целостное впечатление (см. рис. 27 в прил.).

***Тема: «Натюрморт из предметов близких по тону»***

***Цель:*** передача характерных качеств натурной постановки, состоящей из предметов, имеющих незначительные тональные различия.

*Задачи:* достижение гармонического сочетания цветов на основе малонасыщенной цветовой гаммы.

*Материалы:* бумага 0,5 листа, акварель, кисти с мягким ворсом №8, №5.

*Требования:* создание целостного живописного изображения натюрморта на основе нюансных тоновых сочетаний.

*Методические указания.* Работу над этим заданием следует начинать с выявления тональных отношений между предметами, имеющими незначительные различия по своим светлотным характеристикам. Посредством сопоставления друг с другом, определяются самые темные и самые светлые элементы натюрморта, а также их цветовые особенности.

Обычно в состав подобных постановок вводится какой-либо предмет с более насыщенной окраской по сравнению с остальными. Он принимается за своеобразный «камerton» при определении отношений между сближенными по тону объектами. С ним поочередно сравниваются все элементы по их однородным признакам.

Следующая стадия работы должна быть связана с поисками композиции живописного изображения и его компоновкой на листе.

После выполнения предварительного рисунка карандашом, делаются первые цветовые прописки. Сначала закрашиваются освещенные части поверхностей предметов, затем их теневые участки. Сразу обращается внимание на теплохолодность отношений светлых мест и теней. Если свет теплый, то тени холодные и наоборот.

Далее выявляется объемная форма и детали объектов. При этом нельзя писать предметы обособленно, т.е. доводить проработку одного из них до определенной законченности, оставляя незаписанными остальные.

Особое внимание стоит обратить на выражение плановости в натюрморте. В условиях постановки из предметов сближенных по тону такая задача выполняется непросто. Первый план должен восприниматься конкретным, устойчивым, четко выстроенным в пластическом отношении. При этом второй и последующие планы необходимо писать более обобщенно, без излишних подробностей.

На завершающей стадии работы нужно вновь вернуться к уточнению общего тонально-цветового решения этюда, смягчить излишние контрасты, придать изображению цельность и законченность (см. рис. 28 в прил.).

***Тема: «Несложный натюрморт из предметов быта с цветовой окраской преимущественно теплых (холодных) тонов»***

*Цели:* поиск единого колористического решения натюрморта.

*Задачи:* определение тонально-цветовых отношений постановки с учетом доминирующих качеств предметов.

*Материалы:* бумага 0,5 листа, акварель или гуашь, кисти с мягким ворсом или щетинные № 8, № 5.

*Требования:* выполнение живописного этюда в определенной цветовой гамме.

*Методические указания.* Одна из сложных задач данной лабораторной работы заключается в установлении отношений по теплохолодности между предметами постановки. Несмотря на наличие в натюрмортах объектов преимущественно с теплой или холодной окраской, в них обязательно будут присутствовать цветовые оттенки, противоположные по температурным признакам доминирующим.

Большое значение здесь имеет сопоставление освещенных и теневых участков предметов. В процессе выполнения задания необходимо тщательно наблюдать за изменениями локальных цветов объектов.

Начальная стадия работы над этюдом заключается в поисках композиции натюрморта. Для этого делается несколько форэскизов небольшого размера. С наиболее удавшегося из них выполняется предварительный карандашный рисунок определенного формата.

Если живописное изображение предусматривается исполнить акварельными красками, можно сначала протонировать весь лист легким прозрачным цветом, близким к тому, который является преимущественным в данной натурной постановке. Это поможет создать единое цветовое состояние в этюде.

Далее, в известной последовательности, независимо от того, какие краски используются для работы, осуществляются первые прописки на освещенных и теневых частях предметов и драпировках, а также прокладываются их полутени.

На следующем этапе особое внимание уделяется проработке объемов предметов, подчиняющейся единому цветовому решению этюда. Заливки цветом и отдельные мазки должны выполняться строго по форме объектов. Необходимо показать места четких, контрастных касаний предметов с фоном и другими деталями постановки, места мягкого сочетания контуров с фоном, а также места погружения некоторых деталей в общую тень.

На заключительной стадии живописного изображения все элементы натюрморта приводятся к адекватному натуре цветовому и тоновому состоянию, нивелируются второстепенные детали, акцентируются характерные качества постановки (см. рис. 29 в прил.).

### ***Тема: «Контражурный натюрморт»***

*Цели:* установление взаимосвязи между характером освещения и светотеневой моделировкой предметов постановки.

*Задачи:* передача пластических и цветовых признаков объектов, расположенных против источника света.

*Материалы:* бумага 0,5 листа, акварельные или гуашевые краски, кисти беличьи или щетинные № 8, № 5.

*Требования:* живописное изображение натурной постановки в условиях контражурного освещения.

*Методические указания.*

Предметы, находящиеся против источника света, выглядят почти плоскими, с четко выраженными темными силуэтами. Их объемные характеристики прочитываются недостаточно конкретно, что осложняет процесс передачи градаций светотени. В условиях данной натурной постановки одной из самых важных задач является определение цветовых и тональных отношений между объектами. На фоне источника освещения предметы смотрятся как контрастные темные пятна с ореолом света по их контуру.

При компоновке подобного натюрморта на листе следует помнить, что перекрывание одного предмета другим не позволит четко проследить форму силуэтов этих объектов. Поэтому предметы нужно группировать таким образом, чтобы их контуры конкретно прочитывались на светлом фоне и были взаимосвязаны друг с другом.

Несмотря на то, что все силуэты выглядят как темные пятна, они имеют очевидные различия по своим тональным и цветовым характеристикам. Прежде чем приступить к работе в цвете, необходимо выполнить эскизы-наброски для определения общего состояния постановки.

Далее работа продолжается на рабочем формате листа. Здесь фиксируются большие цветовые и тональные отношения в соответствии с пространственным положением предметов, направление их падающих теней по отношению к источнику освещения. Нужно отметить, что когда объекты подсвечены сзади, падающие тени выходят из глубины натюрморта в направлении переднего плана.

Последующие этапы выполнения задания связаны с живописно-пластической проработкой форм, а также обобщением излишних деталей постановки с целью придания целостности и единства изображению (см. рис. 30 в прил.).

***Тема: «Натюрморт с гипсовой вазой или с гипсовым орнаментом»***

***Цели:*** организация цветового единства постановок, выявление рефлексной взаимосвязи гипсовых предметов с другими объектами натуры.

***Задачи:*** выражение объемно-пластических качеств гипсовых предметов посредством гармонизации тонально-цветовых отношений натуральных постановок.

***Материалы:*** Бумага 0,5 листа, акварель или гуашь, кисти с мягким ворсом или щетинные мелких и крупных размеров.

***Требования:*** выполнение живописных этюдов постановок с четко выраженными цветовыми и тональными отношениями между предметами.

***Методические указания.***

Гипсовые предметы активно вбирают в себя отсветы, цветовые рефлекс от окружающих их разноокрашенных объектов. Именно это и позволяет решать проблемы цветового взаимоотношения белых предметов и окружающей среды.

Натюрморты с гипсовыми телами очень сложны по цветовой организации. Так как гипс имеет белый цвет, его окружение и соседствующие с

ним объекты всегда плотнее и насыщеннее. Это способствует выявлению цельности и силуэтности гипсовых форм в этюде.

Начинается выполнение данных заданий с поисков композиции натюрмортов и определения смысловой доминанты изображений. Затем делается предварительный рисунок всех элементов постановок карандашом.

Приступая к работе в цвете, нужно помнить, что одна из основных задач этих лабораторных занятий сводится к определению правильных тональных отношений между гипсовыми предметами и их окружением. Необходимо внимательно следить за тем, чтобы белые объекты не были «затемнены» или слишком высветлены, не сливались с фоном и не выпадали из композиции.

При лепке объемов гипсовых форм обязательно учитывается рефлексное влияние на них окружающих предметов и драпировок. Полутеневые, теневые и светлые их участки должны иметь цветовые оттенки, производные от цветов окружения и освещения, а не решаться ахроматическими серыми цветами.

В первых красочных прокладках этюда не рекомендуется сразу прописывать белые предметы, особенно их освещенные участки. Нужно легкими, прозрачными красками наметить полутени, тени и рефлексы на гипсовых формах, а также найти основные цветовые отношения между остальными предметами постановок.

Последующие стадии работы должны быть связаны с уточнением и проработкой светотеневых градаций объемных тел, передачей их материальности. Освещенные участки поверхностей гипсовых предметов не должны оставаться белыми, поскольку они подвергаются воздействию со стороны источника освещения и среды, в которой находятся натюрморты.

На завершающем этапе, также как и в остальных случаях, обобщаются несущественные детали, живописное изображение приводится к единому целому (см. рис. 31 в прил.).

### ***Тема: «Натюрморт с гипсовой головой»***

**Цели:** единое цветовое решение постановки, выявление сложной гипсовой формы посредством рефлексной взаимосвязи между объектами натуры.

**Задачи:** изучение воздействия цвета среды на сложную гипсовую форму, передача ее характера, посредством гармонизации тонально-цветовых отношений.

**Материалы:** Бумага 0,5 листа, акварель или гуашь, кисти с мягким ворсом или щетинные мелких и крупных размеров.

**Требования:** выполнение живописного изображения постановки с учетом общего тонового и цветового состояния натуры.

### ***Методические указания.***

Этюды натюрморта с гипсовой головой предшествуют выполнению заданий по живописи головы натурщика. Гипсовая голова подвергается влиянию цветовых рефлексов от находящихся вблизи драпировок и объектов, что позволяет решать проблемы цветового взаимодействия предмета белого

цвета и окружающей среды, выявить сложный объем посредством определения его светотеневых градаций.

Композиционным центром в подобных натюрмортах является слепок античной гипсовой головы. Пластика светлого объекта развивается под влиянием складок драпировок и предметов, дополняющих постановку смысловым содержанием. Элементы натюрморта, отличающиеся от гипса по цвету, тону и фактуре, контрастируют с ним и служат камертоном для определения тонально-цветовых отношений.

Сложный объект белого цвета находится под влиянием освещения и насыщается массой цветовых оттенков. Выделить в обилии рефлексов доминирующий цвет возможно только через подчинение их общему цветовому строю натуры, где все оттенки находятся во взаимосвязи друг с другом.

Гипсовая голова представляет собой объемную форму, состоящую из множества плоскостей, находящихся под разным углом к источнику света. Каждая плоскость по-своему выявляет особенности формы. Важная задача – передать характер, объем и детали головы целостно.

Подготовительный рисунок начинается с композиционных поисков. Важно определить положение основного элемента постановки, найти его пропорции по отношению к другим предметам. Далее следует проработать детали головы, уделив особое внимание выявлению характера сложной формы, ее ракурсности, наметить складки драпировок и прорисовать другие предметы.

Работа цветом предполагает поэтапное нанесение теневых, световых полутеневых градаций предметов, подчинение их общему колористическому и тоновому строю. Неверно взятый тон может «разрушить» форму, излишняя детализация отвлечь от основных качеств объектов. Нельзя писать гипс только белилами, необходимо наполнить его цветом и подчинить общему тону. В этом случае гипсовый объект не будет выглядеть «вырезанным», сильно высветленным и контрастным. Однако не следует чрезмерно вводить разнообразные, ярко выраженные цветовые пятна, поскольку гипс может потерять свою материальность.

После определения цветовых и тоновых отношений в этюде, распределения больших пятен, приступают к детальной проработке форм, четче моделируют части лица, прическу гипсовой головы, подчеркивают складки драпировок, особенности других предметов.

На завершающей стадии работы нужно снова проверить тонально-цветовые отношения, подчинить детали общему целому (см. рис. 32 в прил.).

### ***Тема: «Натюрморт в интерьере»***

**Цели:** организация пространственной среды натюрморта средствами световой, линейной и воздушной перспективы.

**Задачи:** передача многоплановости пространства, тонально-цветовых характеристик предметов в световоздушной среде.

**Материалы:** Бумага 0,5 листа, акварель или гуашь, кисти с мягким ворсом или щетинные мелких и крупных размеров.

*Требования:* выполнение живописного изображения постановки с учетом пространственного изменения цветов и общего тонового состояния натуры.

*Методические указания.*

В интерьере предметы располагаются в окружении большого пространства, что «растворяет» их в общей световоздушной среде. Интерьер имеет свой характер, определенные пропорциональные отношения. Его изображение требует основательных знаний законов линейной и воздушной перспективы, особого композиционного видения. При изображении натюрморта в условиях интерьера не следует детализированно изображать отдельные предметы, нужно согласовывать их с пространством в конструктивном и колористическом отношениях.

Плановость в такой постановке образуется за счет взаимного расположения предметов в пространстве. При этом должны быть четко выражены пропорции, масштабные характеристики объектов, их конструкция, цветовые и фактурные особенности. Живописное решение натюрморта в интерьере зависит от степени освещенности его частей.

Глубина в изображении должна измеряться не только линейными перспективными построениями, но и изменениями тонально-цветовых отношений под воздействием воздуха и света.

Живописный этюд натюрморта в интерьере начинают с анализа постановки, определения наиболее выразительных ракурсов, основных архитектурных объемов. Полезно выполнить несколько линейных зарисовок и эскизов в цвете, в которых намечаются общая композиция, цветовые и тоновые отношения.

Выбрав наиболее удачный композиционный набросок, приступают к построению рисунка под живопись. Проводят линию горизонта, находят точку схода, величинные соотношения пола, стен, окна, предметов. «В подготовительном рисунке под живопись намечаются характер и пропорции основных объемов интерьера, плоскостей, расстояний между ними, масштабные соотношения главных и подчиненных элементов. Устанавливается масштаб одной или многих фигур по отношению к пространству интерьера. За масштабную величину может быть принят любой предмет» [18, с. 178-179].

Под живопись акварелью необходимо прорисовать дополнительные архитектурные детали. Для выполнения этюда гуашевыми красками такие предварительные построения не требуются. Особое внимание стоит обратить на то, что вертикальные линии интерьера – углы стен, оконные рамы, двери – параллельны боковым краям листа, горизонтальные линии пересечения стен и пола, при условии их фронтальности по отношению к зрителю, параллельны горизонтальным краям листа. Линии, перпендикулярные фронтальным плоскостям, сходятся в точке на линии горизонта.

На начальном этапе живописного изображения определяются основные светлотные и цветовые акценты. Самым светлым объектом в интерьере является естественный или искусственный источник света (окно, лампа, свеча и т.п.). Он будет являться эталоном светового тона. Сравнивая с ним, выявляют



промежуточные и самые темные места в натурной постановке. Вместе с тональными отношениями фиксируют и цветовые по теплохолодности. Теплохолодностью обусловлено движение цвета в пространстве. Сочетание теплых и холодных оттенков создает впечатление глубины.

Важно передать в живописном этюде натюрморта в интерьере тоновые и цветовые отношения крупных объектов – пола, стен, потолка. Они формируют целостность всего изображения, им подчиняются цвета и тона остальных предметов.

Затем моделируют объемы других элементов постановки, выделяя ее композиционный центр цветом, светом, контрастами, проработанностью деталей. Тщательная прописка объектов «выдвигает» их вперед. Предметы последующих планов мягко «списываются» с фоном, растворяясь в воздушной среде. Ни один элемент натюрморта в интерьере нельзя писать обособленно, то есть доводить его до законченности без согласования с другими объектами и средой. Нужно внимательно наблюдать за изменениями локального цвета предмета под влиянием удаления и от источника освещения, и от зрителя.

На заключительном этапе работы необходимо проанализировать соответствие состояния натуры состоянию, отраженному в живописном этюде, обобщить второстепенные детали (см рис. 33 в прил.).

***Тема: «Декоративный натюрморт»***

***Цели:*** выявление отдельных декоративных качеств натурной постановки.

***Задачи:*** определение орнаментально-ритмического строя натюрморта из нескольких предметов.

***Материалы:*** Бумага 0,5 листа, гуашь, кисти щетинные мелких и крупных размеров.

***Требования:*** выполнение выразительного декоративного изображения на основе пластического мотива.

***Методические рекомендации.***

«Декоративный натюрморт не есть точное изображение натуры, а размышление по поводу данной натуры: это отбор и запечатление самого характерного, отказ от всего случайного, подчинение строя натюрморта конкретной задаче художника» [9, с. 30].

Принцип создания декоративных изображений заключается в отказе от передачи трехмерности, и превращении глубины в условно-плоскостное пространство. Однако допускается использование нескольких планов, если располагать их недалеко отстоящими друг от друга. Задача декоративного изображения натюрморта сводится к выявлению выразительных качеств предметов, усилению их в процессе декоративной переработки и утрированию несущественных признаков объектов.

Палитра цветов в декоративном живописном изображении ограничена. Она является производной от тонально-цветовых отношений оттенков натурной постановки. Но декоративность колористического строя необязательно достигается усилением контрастности и насыщенности

исходных цветов, она может выстраиваться на основе сложного гармонического сочетания оттенков, объединяющего все многообразие красок природы.

В декоративном натюрморте предметы изображаются плоскими, их конфигурация может принимать непредсказуемые очертания, деформироваться. Такой прием используется для придания образности и выразительности живописной работе. Сильным средством декоративности является орнамент. В декоративной живописи орнамент может играть разную роль. Введенный в большом количестве он может играть роль контрастного элемента, своеобразного орнаментального акцента в системе живописных средств натюрморта. Крупномасштабный орнамент, введенный в натюрморт в большом количестве, может стать основой общей ритмической структуры натюрморта и в то же время основным элементом декора.

В декоративном натюрморте ярко выражается цветовая гармония, ритм, количественная и качественная соразмерность цветовых плоскостей в зависимости от их интенсивности, светлоты и фактурности (см. рис. 34 в прил.).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Беда, Г.В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция: Учебное пособие для студентов пед. институтов по спец. «Черчение, рисование и труд» / Г.В. Беда. – 2-е изд., перераб и доп. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.
2. Бесчастнов, Н.П. Живопись: учебн. пособие для студ. высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности» / Н.П. Бесчастнов и др. – М.: ВЛАДОС, 2007. – 223 с.
3. Бесчастнов, Н.П. Живопись: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н.П. Бесчастнов, И.Н. Кулаков, И.Н. Стор. – М.: ВЛАДОС, 2007. – 224 с.
4. Визер, В.В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве / В.В. Визер. – СПб.: Питер, 2007. – 192 с.
5. Герасимов, А.А. Стилизация природных форм: учеб. пособие / А. А. Герасимов. – Витебск: УО «ВГТУ им. П.М. Машерова», 2004. – 98 с.
6. Гнедич, П.П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура / П.П. Гнедич. – М.: Эксмо, 2007 - .
7. Голубева, О.Л. Основы композиции: Учебник / О.Л. Голубева. – М.: Сварог и К, 2008. – 144 с.
8. Даглдиян, К.Т. Декоративная композиция: Учебное пособие / К.Т. Даглдиян. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 312 с.
9. Ермолаева, Л.П. Основы дизайнерского искусства: Учебное пособие / Л.П. Ермолаева. – М.: «Архитектура-С», 2009. – 152 с.
10. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен, пер. с немецкого; 2-е изд.; Предисловие Л. Монаховой. – М.: Изд. Д. Аронов, 2004. – 96 с.
11. Киплик, Д.И. Техника живописи / Д.И. Киплик – М., 1999. – 203 с.
12. Кирцер, Ю.М. Рисунок и живопись: Учеб. пособие / Ю.М. Кирцер. – М., 2000. – 271 с.
13. Логвиненко, Г.М. Декоративная композиция: учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений / Г.М. Логвиненко. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – 144 с.
14. Миронова, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве [Текст]: Пособие для учителей / Л.Н. Миронова. – 2-е изд. – Мн.: Беларусь, 2003. – 151 с.
15. Панксов, Г.И. Живопись. Форма, цвет, изображение: учеб. пособие для студ. высш. худ. учебных заведений / Г.И. Панксов. – М.: Академия, 2007. – 144 с.
16. Стародуб, К.И. Рисунок и живопись: от реалистического изображения к условно-стилизованному: учебное пособие / К.И. Стародуб, Н.А. Евдокимова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011. – 190 с.
17. Стор, И.Н. Декоративная живопись: Учебное пособие для вузов. / И.Н. Стор – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2004. – 328 с.

18. Яшухин, А.П. Живопись: уч. пособие для учащихся пед. училищ по спец. «Преподавание черчения и изобразительного искусства» / А.П. Яшухин. – М.: Просвещение, 1985. – 288 с.

19. Якушева, М.С. Трансформация природного мотива в орнаментальную декоративную форму: учебное пособие / М.С. Якушева. – М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2009. – 240 с.

### Электронные ресурсы

1. Энциклопедия живописи и графики [Электронный ресурс]: Art-каталог. - Режим доступа: <http://www.art-catalog.ru/>

2. Теория цвета [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://mironovacolor.org/>

3. Музеи стран мира. Художники [Электронный ресурс]: [museum-online. - Режим доступа : http://museum.museum-online.ru/](http://museum-online.ru/)

4. Композиция : Изобразительное искусство, уроки живописи и рисунка [Электронный ресурс] : сайт для художников. - Режим доступа: <http://www.linteum.ru/category10.html>

5. Энциклопедия Кругосвет[Электронный ресурс]: Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия - Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/>

6. Виртуальная галерея шедевров живописи XIV-XXI веков [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://smallbay.narod.ru/modern.html>

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис.1. Жертвенные дары.  
Стенная роспись. Египет.  
Ок. 1422-1411 гг. до н.э.



Рис.2. Фреска из  
Помпей. Древний  
Рим



Рис.3. Древнеримские  
мозаики.  
Палаццо Массимо.  
1 в. до н. э. - 1 в. н. э.



Рис.4. Леонардо да Винчи.  
Мадонна с гвоздикой. 1478-1480 гг.



Рис.5. Боттичелли Сандро.  
Святой Августин  
Блаженный. 1480 г.



Рис.6. Bartholomeus Assteyn  
Фруктовый натюрморт в фарфоровой  
миске на столе с насекомыми. 1641 г.



Рис.7. Питер Клас.  
Натюрморт с солонкой.  
1640-1645 гг.



Рис.8. Цвета в спектре



Рис.9. Цветовой круг

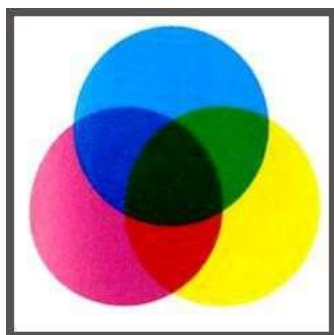


Рис.10. Основные цвета спектра и их механическое смешение

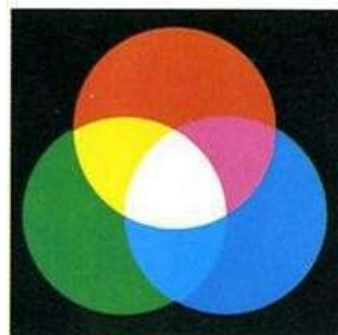
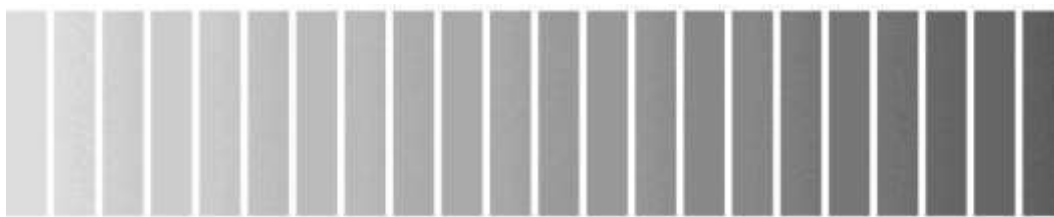


Рис.11. Оптическое смешение основных цветов



12. Серые оттенки

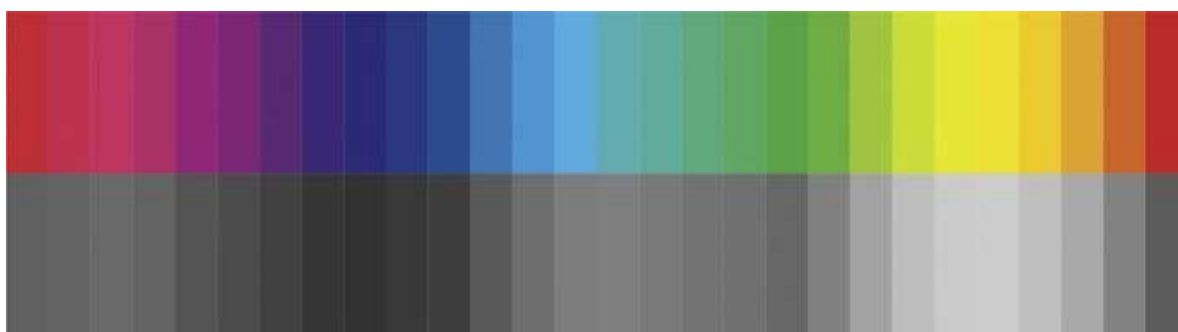


Рис.13. Хроматические и ахроматические оттенки

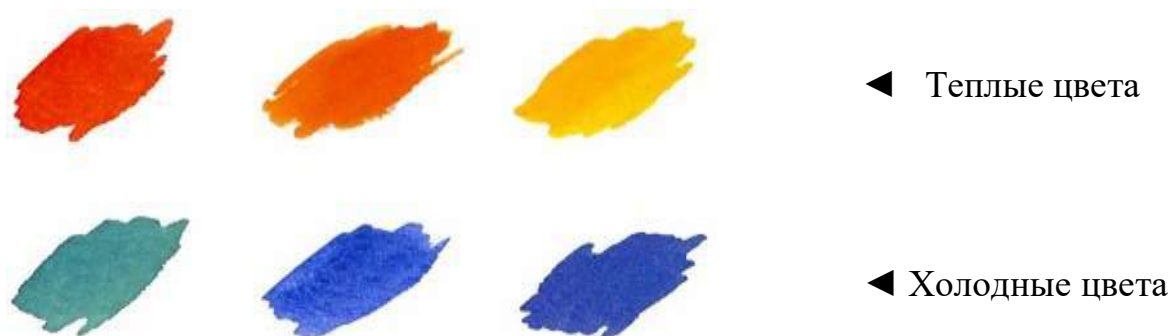


Рис.14. Теплые и холодные оттенки

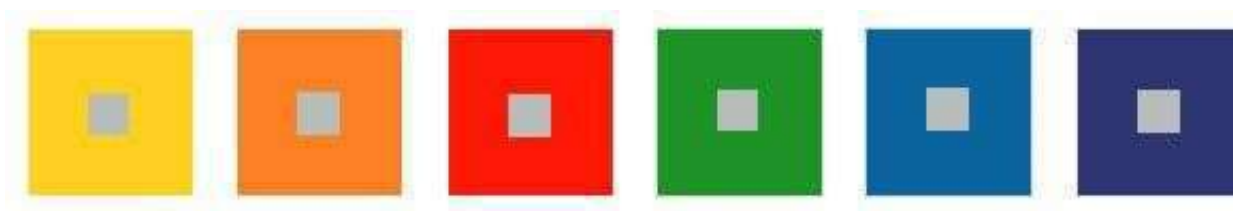


Рис.15. Цветовой контраст

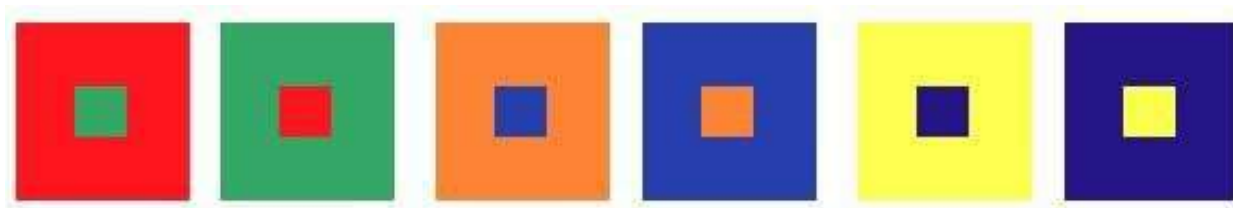


Рис.16. Одновременный цветовой контраст





Рис.17. Красочные пигменты



Рис.18. Кисти для живописи

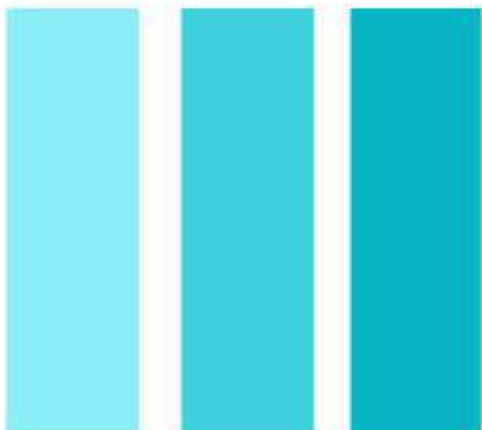


Рис.19. Заливка цветом

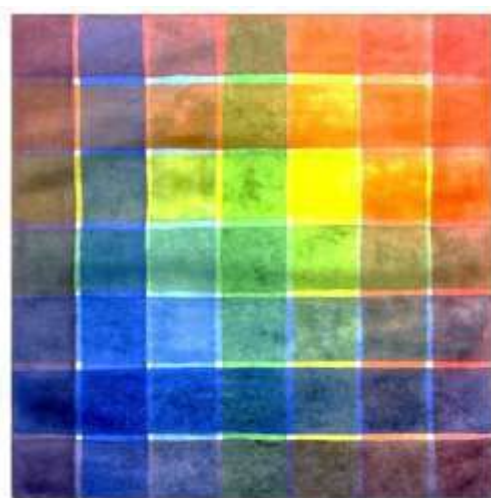


Рис.20. Получение цветовых оттенков на основе закономерностей оптического смешения

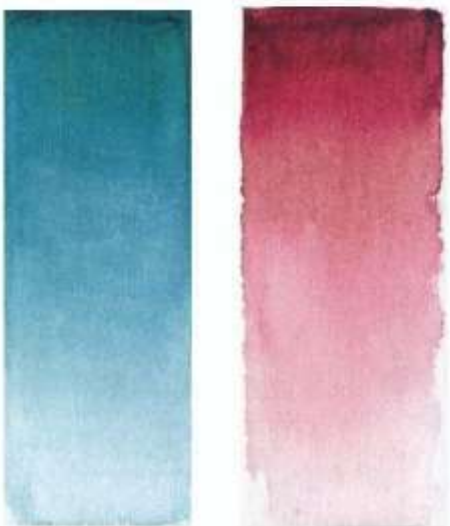


Рис.21. Растяжка цвета



Рис.22. Вливание одного цвета в другой





Рис.23.Зарисовки веток различных растений.  
*Студенческие работы*



Рис.24. Этюды осенних цветов.  
*Студенческие работы*



Рис.25. Натюрморты с осенними плодами на теплом и холодном  
фонах. *Студенческие работы*



Рис.26. Живописные этюды контрастных натюрмортов.  
*Студенческие работы*



Рис.27. Этюды натюрмортов в технике «grisaille».  
*Студенческие работы*

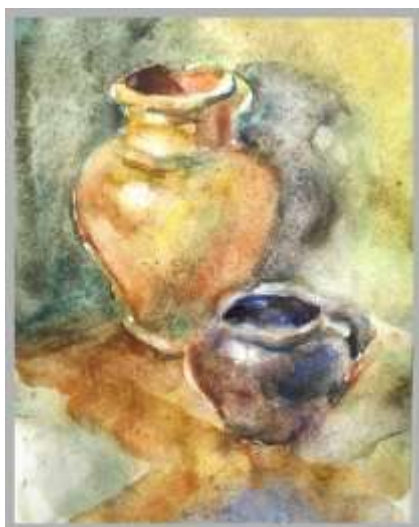


Рис.28. Живописные этюды натюрмортов из предметов близких по тону.  
*Студенческие работы*



Рис.29. Натюрморты из предметов быта с окраской холодных или теплых тонов. *Студенческие работы*



Рис.30. Контражурные натюрморты. *Студенческие работы*



Рис.31. Натюрморты с гипсовыми предметами. *Студенческие работы*



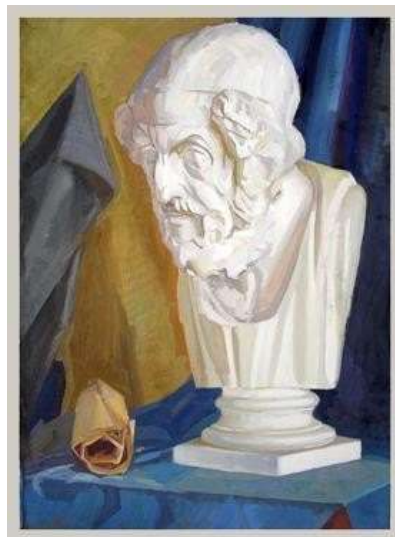


Рис.32. Натюрморты с гипсовой головой.  
*Студенческие работы*



Рис.33. Натюрморты в интерьере.  
*Студенческие работы*



Рис.34. Декоративные натюрморты.  
*Студенческие работы*

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ НАТЮРМОРТА .....	4
Натюрморт как жанр живописи .....	4
Природа цвета. Цвет в живописи .....	5
Группы цветов и их свойства .....	7
Контрасты и рефлексy в живописи .....	8
Передача объема предметов в живописных изображениях натюрморта .....	10
Тонально-цветовые отношения и колорит в живописи .....	11
Общее тоновое и цветовое состояние натуры.....	13
Особенности зрительного восприятия и метод одновременного сравнения.....	14
Виды смешения красок .....	15
материалы и инструменты для живописи .....	16
2. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЛАБОРАТОРНЫХ РАБОТ ПО ЖИВОПИСИ НАТЮРМОРТА.....	21
Способы и приемы работы акварельными и гуашевыми красками.....	21
Последовательность выполнения реалистического живописного изображения натюрморта .....	24
Специфика декоративного живописного изображения натюрморта .....	25
Лабораторный практикум по живописи натюрморта .....	27
ЛИТЕРАТУРА.....	43
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	45

**Г.А. Новиков, И.В. Новикова**

**Живопись натюрморта.  
Лабораторный практикум**

**Методическое пособие**