

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. И. И. ПОЛЗУНОВА»

С. А. Прохоров, А. В. Шадури

# **Живопись для архитекторов и дизайнеров**

**Учебное пособие**

Рекомендовано Государственным образовательным учреждением высшего профессионального образования «Московский архитектурный институт (Государственная академия)» в качестве учебного пособия для студентов вузов, обучающихся по направлению «Архитектура», специальностям «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды»

Издание 2-е, переработанное и дополненное

**Изд-во АлтГТУ  
Барнаул 2010**

УДК 75. 02. 322 (075.8)  
ББК 85. 140. 80 я 73

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

ISBN 978-5-7568-0291-7

Пособие предназначено для практических занятий по живописи, предусмотренных программой по дисциплине «Живопись и архитектурная колористика» в системе обучения студентов по специальностям 270302 «Дизайн архитектурной среды» и 270301 «Архитектура». Изложена теоретическая часть и практические задания с методикой выполнения.

Рекомендовано Государственным учреждением высшего профессионального образования «Московский архитектурный институт (Государственная академия)» в качестве учебного пособия для студентов вузов, обучающихся по направлению «Архитектура», специальностям «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды» 12 апреля 2010 г. (Регистрационный номер рецензии: 792 от 15.04.2010 года.)

Рецензенты:

С. Б. Поморов, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент Международной академии наук о природе и обществе; директор института архитектуры и дизайна АлтГТУ им. И. И. Ползунова;

Л. В. Кузнецова, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры психологии, педагогики и управления БЮИ;

Н. С. Царева, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского отдела Государственного художественного музея Алтайского края, член Союза художников России, кандидат искусствоведения

ISBN 978-5-7568-0291-7

© Алтайский государственный технический университет  
им. И. И. Ползунова, 2010

© С. А. Прохоров, А. В. Шадури, 2010

Авторы выражают глубокую признательность и искреннюю благодарность за советы и рекомендации в области уточнения структуры, содержания теоретической и научной части данного пособия, порядка расположения методически выстроенного иллюстративного ряда и положительную оценку нашей работы Поморову Сергею Борисовичу, доктору архитектуры, профессору, директору Института архитектуры и дизайна; Кузнецовой Людмиле Владимировне, доктору педагогических наук, профессору кафедры психологии, педагогики и управления БЮИ, а также Царёвой Наталье Степановне, ведущему научному сотруднику научно-исследовательского отдела Государственного художественного музея Алтайского края, члену Союза художников России, кандидату искусствоведения.

Особую благодарность выражаем Пустоветову Геннадию Ивановичу, ректору НГАХА, доктору архитектуры, профессору; кафедре рисунка, живописи и скульптуры НГАХА; Иванову Александру Олеговичу, заведующему кафедрой, профессору за методическую помощь при рецензировании пособия.

Благодарим за оказанную помощь в цифровой съёмке работ студентов ИнАрхДиз и участие в формировании электронной версии иллюстративного материала учебного пособия Портяного В. А., старшего преподавателя кафедры АрхДиз.

## Содержание

<b>Введение</b> .....	5
<b>Часть 1</b>	
Становление представлений о пространственности в живописи.....	12
<b>Часть 2</b>	
Материалы и техника живописи.....	46
<b>Часть 3</b>	
Цветовые гармонии и колорит в живописи.....	54
<b>Часть 4</b>	
Освоение практических основ живописи.....	71
<b>Часть 5</b>	
Цели и задачи дисциплины «Живопись и архитектурная колористика».....	107
<b>Заключение</b> .....	118
<b>Литература</b> .....	119
<b>Глоссарий</b> .....	122
<b>Иллюстрации</b> .....	143
<b>Сведения об авторах</b> .....	201

## Введение

*"Наука живописи распространяется на все цвета поверхностей и на фигуры одетого или тела...на их близость и отдалённость с соответствующими степенями уменьшения в зависимости от степеней расстояния. Эта наука – мать перспективы».*

*Леонардо да Винчи*

Проблема изучения пространства в архитектурном образовании является междисциплинарной, обеспечивая основания для взаимопроникновения различных наук и искусств. Освоение понятия пространства дает основание и возможность выходить за пределы научного знания, получая информацию в искусстве, в частности, в искусстве живописи как особой форме познания человеком окружающего мира, и является важной для оптимизации процесса обучения художественным приемам передачи пространства.

Основными качественными показателями пространственного мышления являются:

- Тип оперирования пространственными образами.
- Широта оперирования с учетом используемой графической основы.
- Полнота образа (преимущественное отражение в нем формы, величины, пространственного положения объектов).
- Используемая устойчиво система отсчета (пространственная ориентация «от себя», от произвольной точки отсчета).

Важным показателем развития пространственного мышления выступает широта оперирования и полнота образа. Под широтой оперирования понимают степень свободы манипулирования пространственными образами при использовании различного графического материала. Полнота образа есть соответствие его реальному предмету. Она характеризует набор элементов образа, их связь и динамичность.

По мнению И. Я. Каплунович, пространственное мышление характеризуется тремя основными процессами. Первый процесс – построение образа пространства, – заключающийся в восприятии, узнавании, и актуализация (представление) пространственных объектов. Следующий процесс пространственного мышления – оперирование визуальными образами. Он является умственной деятельностью, направленной на преобразование, модификацию, трансформацию, видоизменение имеющихся в представлении пространственных образов. В результате, в мышлении появляются новые образы, существенно или нет отличные от исходных. Третья составляющая основных процессов данного вида мышления – пространственная ориентация. Она представляет собой деятельность по определению место-

положения или направления движения субъекта или объектов в реальном (воображаемом) пространстве посредством как внешних (визуальных), так и внутренних (висцеральных, кинестетических) ориентиров. В результате, человек устанавливает такие пространственные отношения, как слева–справа, направо–налево, правее–левее, по кругу, справа-налево, направо, ближе–дальше, вдоль, вбок и т.д.

Пространственная ориентация – тема, привлекающая многочисленные данные, касающиеся образа жизни людей. Очевидность зависимости пространственной ориентации от образа жизни сделала возможной появление многих классификаций пространственных представлений, которые позволяют получить данные о пространственном мышлении за пределами психологии.

Так, французский этнограф А. Леруа-Гурана выделяет два типа восприятия пространства: путевое динамическое (характерное для кочевых и охотничье–промысловых культур) и радиальное статическое (присущее оседлой земледельческой и городской культурам) [1]. Очевидно, что под восприятием пространства здесь понимается пространственная ориентация как одна из форм пространственного мышления.

Как показывает В. В. Пестерев, достаточно отчетливая оппозиция типов пространственного мышления характерна лишь для обществ, находящихся на относительно примитивном уровне своего развития. В развитых обществах оба типа сосуществуют, но проявляют себя в различных обстоятельствах. Линейное восприятие здесь не является альтернативой концентрическому и, в отличие от последнего, возникает не в населенных пунктах и других местах радиального расхождения привычных путей следования, а в самом пути. Это означает, что способности к фиксации, равно как и способности к «чтению», пространственной информации линейным и графическим способами должны были быть по меньшей мере равнозначными [2].

Эволюция форм пространственного восприятия была представлена А. В. Подосиновым в виде последовательной смены первичной и вторичной систем ориентации человека в пространстве [3].

Первичная ориентационная система характеризуется тем, что «субъект наблюдения полагает себя в центре наблюдаемого им мира, а все окружающие объекты воспринимает через призму их отношения к этой центральной точке (эгоцентрическое восприятие пространства)» [3]. Носитель этого типа пространственного восприятия «еще не вырван из окружающего его географического ландшафта усилием абстрагирующей мысли, не может еще мысленно взглянуть на землю как бы со стороны, с высоты птичьего полета» [3].

Для возникновения вторичной системы ориентации нужна была «очень высокая степень развития отвлеченного геокартографического сознания, когда наблюдатель исключает из рассмотрения место своего пре-

бывания как исходный пункт рассмотрения, как бы паря над землей и со стороны охватывая всю ее мысленным взором» [3].

Согласно интерпретации А.Ф. Лосева, различаются следующие культурологические типы восприятия пространства-времени. Китайское ощущение дает неподвижность и утвержденность на месте всего временного содержания, индийское – движение, и хочет уничтожить все содержание времени, превратив его в ничто, античное дает блаженно–успокоительное равновесие времени и вечности (холодная статуя без жара субъекта и болезни тела, глаза без зрачков), древнееврейское живет абсолютизацией исторического процесса и предвидением будущего века. Западноевропейское мироощущение, наследующее еврейско-христианский историзм, абсолютизирует личность, человеческий дух [4].

Обращаясь к анализу продуктов культуры, важно подчеркнуть, что особенности пространственного мышления нельзя выявить в полной мере, используя для этого экспериментальные и диагностические методы – различные головоломки, пространственно–комбинаторные игры и т. п. В реальной практике (игровой, учебной, профессиональной) пространственное мышление всегда включено в решение различных задач, опирается на систему знаний, которые не могут (и не должны) нивелироваться. Этой точки зрения придерживаются многие специалисты в области психодиагностики [5, 6], которые разрабатывают новые конструкции тестовых методик. Как считают многие из них, современные диагностические методики должны фиксировать не только общую результативность (продуктивность) выполнения заданий, но и процессуальную сторону его выполнения, так как без этого трудно выявлять индивидуальные признаки удаленных объектов, так и во времени (предвосхищение будущего, восстановление в памяти прошлого). Но лишь один интеллект, способный на всевозвраты в действии и мышлении, лишь он один тяготеет к тотальному равновесию, стремясь к тому, чтобы ассимилировать всю совокупность действительности и чтобы аккомодировать к ней действие, которое он освобождает от рабского подчинения изначальным "здесь" и "теперь" [8].

И, наконец, указывая на ограниченность работы сенсомоторного интеллекта сферой коротких расстояний, Ж. Пиаже заключает, что "...от этих коротких расстояний и этих реальных путей освободится только мышление в его стремлении охватить весь окружающий мир в целом, вплоть до невидимого и, подчас, даже непредставляемого: именно в этом бесконечном расширении пространственных расстояний между субъектом и различия между людьми, оценивать их не только количественно, но и качественно, корректировать обучающие воздействия и т.п. Важно, чтобы диагностические методики способствовали выявлению индивидуальных стратегий решения тестовых задач, проверке устойчивости их проявления на разном материале, фиксировали особенности проработки этого материала. Только на этой основе можно дифференцировать людей по уровню

развития пространственного мышления, выявлять качественные его особенности, давать рекомендации к его развитию и использованию в различных видах деятельности с учетом целей и задач этой деятельности, требований к ее осуществлению.

Определение уровня и особенностей структуры восприятия пространства, пространственного мышления может с полным основанием стать одним из объективных показателей в психодиагностике» [7].

Развивая фундаментальное положение о расширении объема пространственно-временного охвата действительности как глобальном факторе психического развития, Ж. Пиаже указывает: "... органическая адаптация в действительности обеспечивает лишь мгновенное, реализующееся в данном месте, а потому и весьма ограниченное равновесие между живущим в данное время существом и современной ему средой".

Что касается роли пространственно-временных компонентов в художественном творчестве в сфере изобразительного искусства, то они вполне очевидны и не требуют комментариев уже хотя бы по той простой причине, что объективированный в художественном образе конечный продукт изобразительной деятельности воплощен в статически-пространственной структуре живописного изображения [7].

Интересным оказывается также мнение, высказанное Н. Е. Копосовым, который считает уместной гипотезу о том, что «...воображение является самостоятельным модулем мышления, сопоставимым по значению со словесной мыслью, но выполняющим другие функции». Эта гипотеза, по его мнению, позволяет вернуть воображению и, прежде всего, пространственному, место в «центральных процессах» мышления. Особо подчеркивается, что пространственное воображение относится к внеязыковым механизмам мышления. Таким образом, оказывается достаточно сложным провести разделение познавательных процессов относительно восприятия пространства. Понятие «восприятие пространства» может относиться как к особенностям ощущений, так и некоторых форм пространственного мышления, например, ориентации в пространстве.

Комплекс ощущений, являющийся поставщиком пространственной информации человека, не дает непосредственно представлений о трёхмерности пространства. Трёхмерное, евклидово пространство, является культурным конструктом, и в качестве такового опирается, прежде всего, на рационально истолкованный опыт этого всего комплекса ощущений. Именно этот смысл и может быть вложен в понятие «восприятие пространства».

В настоящее время изучение цвета в высшей школе архитектуры и дизайна развивается в трех направлениях:

1. Цветоведение (физика цвета, систематизация, комбинирование);
2. Живопись (изучение цвета окружающей среды, практические навыки работы с цветом на плоскости);



3. Цвет в объемно-пространственной композиции (формообразующая роль цвета в архитектурно-пространственной композиции, навыки работы с цветом на трехмерной форме) [10].

Таким образом, дизайнер-архитектор, в силу широты своей профессии, имеет самое прямое отношение к живописи и владеет цветом как важнейшим изобразительным средством.

Овладение профессиональными приемами в живописи, знание технологии работы живописными материалами, различных техник и способов живописи, умение применять эти знания на практике необходимо для архитектора, дизайнера архитектурной среды, дизайнера-графика.

П. П. Чистяков говорил: «Техника – это язык художника: развивайте ее неустанно, до виртуозности. Без нее вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту» [11].

Задания по живописи с первого года обучения для специальностей «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды» выполняются в техниках акварели и гуаши. Это основные живописные материалы для студентов этих специальностей в течение всего обучения.

#### *Цели учебного пособия*

Главной целью данного учебно-методического пособия является способствование подготовке дизайнера и архитектора-колориста, знающего *закономерности* формирования живописного изображения и *пространственно-цветового облика архитектуры*.

Не менее важные цели – систематизация и обобщение имеющихся сведений по *технологии и технике* работы акварельными красками и гуашью с учетом особенностей обучения, а также раскрытие роли *развития пространственного мышления* в процессе обучения живописи в высшей школе архитектуры и дизайна.

#### *Задачи учебного пособия*

Общей комплексной задачей пособия является формирование художественной культуры и цветового композиционного мышления студентов, выработка профессиональных навыков в изобразительной работе и архитектурной графике. Практической задачей подготовки студентов-архитекторов и дизайнеров является обучение профессиональным навыкам работы живописными средствами и материалами, используемыми в проектной деятельности. Эти навыки осваиваются в процессе живописи акварельными, гуашевыми, а по возможности, и темперными красками.

#### *Методика*

В основе изложенной методики лежит главный принцип, проверенный временем: «от простого – к сложному» в части приведённой учебной рабочей программы с постепенным и последовательным усложнением ставящихся задач. Не менее важным методическим принципом также можно обозначить закономерность, художественно-логическую последовательность декоративных интерпретаций на основе этюдов с натуры: «от реаль-

ности – к трансформации формы и к формообразованию», с учётом особенностей и различия *изобразительных средств* гармонизации колорита и композиции в пространственной живописи и в плоскостно-декоративной живописи локальными пятнами или цветной графике.

В учебном пособии собран и обобщён материал из имеющихся источников теории и практики живописи в техниках акварели и гуаши и применимых к ним технологиях исполнения. Имеет место обращение к методологии акварельной живописи таких авторов, как А. А. Горбенко (Акварельная живопись для архитекторов) [24], Н. П. Бесчастнов В. Я. Кулаков, И. Н. Стор, Ю. С. Авдеев, Г. М. Гусейнов, В. Б. Дыминский, А. С. Шеболдаев (Живопись) [12], Ю. М. Кирцер (Рисунок и живопись) [22], а также к теоретическому наследию старых мастеров (П. Чистяков [11], К. Юон [20] и др.).

#### *Структура учебного пособия*

Настоящее учебное пособие состоит из введения, пяти частей, заключения, библиографии и глоссария. Пособие содержит более шестидесяти иллюстраций работ студентов Института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова по основным темам и заданиям дисциплины; в иллюстративный материал включены произведения отечественных и зарубежных художников, ряд живописных работ авторов настоящего учебного пособия.

Введение определяет общие цели, задачи, основную направленность и специфику обучения живописи в подготовке архитекторов и дизайнеров.

Первая часть включает широкий исторический экскурс о становлении представлений *пространственности* в живописи на примерах различных художественных культур и эпох: античности, средневековья, Ренессанса, восточного искусства. Проводится сравнительный анализ исторического становления и развития восприятия и передачи пространства в известных произведениях великих художников прошлого. Первая часть проиллюстрирована произведениями русских мастеров акварельной живописи и известными произведениями отечественного и зарубежного искусства.

Вторая часть, «Материалы и техника живописи», содержит в большей мере пропедевтический курс, или «курс выравнивания», начинаясь с самых элементарных основ акварельной живописи, и имеет целью вывести каждого студента, независимо от степени довузовской подготовки, на крепкий базовый уровень владения основными приёмами и техниками живописи. Это является условием дальнейшего совершенствования при постепенно усложняющихся заданиях программы.

Третья часть посвящена цветовым гармониям и колориту в живописи. Здесь рассмотрены различные системы гармонизации цвета: Ньютона, Адамса, Оствальда; приведены основные принципы новой теории гармонических сочетаний Шугаева, принцип «цветового треугольника» как ин-

струмента гармонизации цвета. Включены характеристики различных типов колорита картины.

Четвёртая часть, «Освоение практических основ живописи», состоит из раскрытия методической последовательности выполнения основных практических заданий курса «Живопись и архитектурная колористика». Особое внимание уделено чёткой поэтапности выполнения учебных заданий.

Пятая, заключительная часть, «Живопись и архитектурная колористика», даёт полное содержание дисциплины в целом. В этой части приведена рабочая программа по живописи в форме таблицы с изложением основных задач каждой темы и каждого практического задания с первого по четвёртый курсы обучения. Изложены цели и задачи дисциплины в соответствии с государственным стандартом высшего профессионального образования. Обозначены темы лекций, самостоятельной работы студентов.

Предлагаемое учебное пособие предназначено для обучения студентов по специальностям 270302 «Дизайн архитектурной среды» и 270301 «Архитектура» практическому освоению основ изобразительной грамоты, формированию художественной культуры и цветового композиционного мышления, выработке профессиональных навыков в изобразительной работе и архитектурной графике, развитию у них пространственно-цветового мышления. Будет способствовать подготовке дизайнеров и архитекторов-колористов, знающих закономерности формирования живописного изображения и пространственно-цветового облика архитектуры.

# Часть 1

## Становление представлений о пространственности в живописи

Изучение истории возникновения различных приемов передачи пространства на плоскости обращает наше внимание, прежде всего, на область искусства, дающую объемный фактический материал, накопленный в течение многих столетий. Рассмотрение этого материала возможно при помощи метода, который предполагал в качестве основного В. Вундт, считавший, что психология, изучающая наиболее высокие проявления человеческого духа, не может опираться на экспериментальные методы, а должна использовать анализ продуктов деятельности человека.

Первый шаг в анализе искусств – его классификация. Классифицировать искусства можно исходя из разных точек зрения. Однако наиболее распространенной является классификация на пространственные и временные искусства. К пространственным искусствам причисляют архитектуру, скульптуру, живопись, так как их формы развертываются в пространстве, тогда как музыку, мимику и поэзию – к временным искусствам, так как их формы существуют во времени. Применение критерия использования художественных средств дает еще одну типологию, где искусства делятся на прямые, или непосредственные, и косвенные, или опосредованные. К непосредственным искусствам относят мимику, поэзию, отчасти музыку, где художник может обойтись без особых инструментов и материалов, одним человеческим телом и голосом; к косвенным, опосредованным, – архитектуру, скульптуру, живопись, где художник пользуется особыми материалами и специальными инструментами.

Если принять время за четвертое измерение, то можно было бы сгруппировать искусства по измерениям следующим образом: искусства с одним измерением не существует, живопись существует в двух измерениях, скульптура и архитектура – в трех измерениях, музыка, мимика и поэзия – в четырех измерениях. При этом каждое искусство стремится преодолеть свойственную ему шкалу измерений и перейти в следующую группу. Так, живопись и графика создают свои образы на плоскости, в двух измерениях, но стремятся поместить их в пространство, то есть в три измерения. Архитектура есть трехмерное искусство, но стремится перейти в четвертое, так как совершенно очевидно, что воспринять все объемы и пространства архитектуры мы способны только в движении, в перемещении, во времени. Эта своеобразная тенденция нашла свое отражение в дефинициях архитектуры, которые давали ей некоторые представители эстетической мысли: Шлегель, например, называл архитектуру "застывшей музыкой"; Лейбниц считал архитектуру и музыку "искусствами,

бессознательно оперирующими числами". Можно было бы сказать, что геометрически архитектура есть пространственное искусство, но эстетически – также и временное.

"Если архитектура создает пространство, – пишет Б. Р. Виппер, – а скульптура – тела, то живопись соединяет тела с пространством, фигуры с предметами вместе со всем их окружением, с тем светом и воздухом, в котором они живут". Однако, как замечает дальше автор, возможности живописи при этом отнюдь не беспредельны. Ее преимущества "покупаются дорогой ценой – ценой отказа от третьего измерения, от реального объема, от осязания. Живопись – это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии". С другой стороны, «...живопись уничтожает плоский характер картины и заставляет нас все помещенное на плоскости воспринимать в пространственно перетолкованном виде – рисунок, изображая даже трехмерное пространство, сохраняет при этом плоский характер листка, на который нанесен рисунок» – утверждает Л. С. Выготский.

История развития технических приемов построения изображений на плоскости интересует нас, прежде всего, с точки зрения освоения художниками пространства жизни и деятельности человека. Рассмотрим несколько периодов истории культуры, которые являются наиболее характерными в этом отношении. Было бы ошибкой оценивать плоскостный, силуэтный способ изображения только как примитивный, только как результат неумения или неправильного восприятия природы. Контраст между линейно–плоскостным и пространственным восприятием и изображением мира объясняется тем, что они основаны на совершенно различных предпосылках. Линейно–плоскостный стиль в живописи более свойствен эпохам с авторитарностью культур, основанных на полном подчинении деспотической власти, на коллективных, безличных принципах общежития. Наиболее ярко выраженные периоды такой авторитарно–коллективной культуры мы встречаем в архаической Греции и в эпоху раннего средневековья, и именно этим периодам в истории европейской культуры свойственны наивысшие достижения в области линейно–плоскостного стиля. В свою очередь, из тех же предпосылок тоталитарно–коллективной культуры естественно вытекает, что живопись в эти периоды, прежде всего, стремится к подчинению общему ансамблю, к выполнению декоративных, прикладных функций, к украшению архитектуры, предметов культа и быта. Характерно, что эти эпохи не знают станковой картины, самостоятельного, в себе законченного изображения. Напротив, чрезвычайный расцвет переживают техники прикладной живописи, главной задачей которой является не изображение, а украшение – мозаика, ковер, эмаль, витраж. Всем этим техникам свойственно, во–первых, что они принадлежат не столько индивидуальному миру зрителя, сколько некоей коллективной общности,

являются неотъемлемыми элементами общего декоративного ансамбля и, во-вторых, что они не столько изображают действительность, сколько ее преобразуют, сообщая реальным предметам некую новую, иррациональную материю.

Здесь пролегает граница двух живописных методов – плоскостного и пространственного. До готического витража живописцы изображали неизменные контуры предметов на неизменном абстрактном фоне. Со времени поздней готики и раннего Ренессанса живописцы уже изображают телесные предметы и те изменения, которые происходят с ними в зависимости от света, пространства, воздуха. Готический витраж как раз находится на границе двух методов: художник уже оперирует светом, но еще не умеет свет изображать. Окончательный перелом в европейской живописи происходит только тогда, когда художники ставят своей целью достигнуть эффекта готического витража, но с помощью изображения на глухом фоне.

Художники XVI века делают упор в исполнении изображений на предметы, фигуры, но уже в XVII–XVIII веках главным становится собственно воздух, пространство, свет. Завоевание этих элементов живописного восприятия мира – света и пространства – начинается почти одновременно и развивается параллельно как в Древней Греции, так и в позднейшей европейской живописи. Характерно, что в обоих случаях свет не имеет сначала самостоятельного значения и его постижение проходит в пределах более общей проблемы пространства. Свет и тень, прежде всего, привлекают внимание живописца как средство конструировать форму и определить положение предмета в пространстве. Поэтому первые наблюдения живописцев в области света относятся к различению светлой и темной сторон освещенного предмета или фигуры, то есть к открытию так называемой основной или телесной тени. В Древней Греции открытие светотени почти совпадает с первыми опытами конструкции пространственной перспективы и относится ко второй половине V века.

Более весомое историческое значение греческие теоретики искусства приписывали Аполлодору. Его реформа относилась, прежде всего, к области техники: Аполлодор был основателем независимой от архитектуры станковой картины, выполненной в технике темперы на деревянной доске. Но еще выше античные теоретики искусства ценили глубокий внутренний переворот, вызванный стилистическим открытием Аполлодора. Плиний, например, характеризуя значение Аполлодора, говорит, что он "открыл двери живописи". Смысл открытия Аполлодора становится особенно ясен из прозвища, которым наделили мастера его современники: Аполлодора называли "скиаграфом", то есть живописцем теней, а его живопись "скиаграфией". Аполлодор был первым греческим живописцем, который стал моделировать форму с помощью света и тени. Отныне линейная, плоско-

стная живопись уступает место пластической, трехмерной живописи. Начиная с Аполлодора, живопись делается искусством оптической иллюзии.

Если открытию Аполлодора предшествовали целые тысячелетия абсолютного господства линии и плоского силуэта, то теперь открытия идут одно за другим. Изучая в природе освещение предметов, живописцы открывают падающую тень (то есть тень, бросаемую предметами на окружение, на землю или соседние предметы), затем просвечивание света сквозь прозрачные тела, рефлексы и отражения (греческие источники описывают, например, картину живописца Павсия: девушка с бокалом вина в руке, причем лицо девушки просвечивает сквозь стекло с красными рефлексами вина). За лепкой формы, градациями света и тени следует и другое важное открытие – моделировка с помощью так называемых поверхностных линий. Изгибаясь вместе с рельефом поверхности, такая штриховка помогает глазу ощупывать форму предметов и определять их положение в пространстве. Чем более свободным становится мазок живописца, тем свободнее он пользуется направлениями этих поверхностных линий, рисуя кистью "по форме". Вместе с тем, наблюдая над изменениями, которым предмет подвергается под воздействием света и тени, живописцы все больше внимания уделяют отношениям предметов между собой, их связи с окружением, их расстоянию от зрителя. Естественно, что параллельно завоеванию света, в живописи идет изучение пространства. Первым результатом этого изучения является прием так называемого пересечения или закрывания одного предмета другим, прием, которого художники тщательно избегали в период плоскостного, линейного стиля. Окончательный же доступ в глубину пространства живописцы получают с открытием законов перспективы.

Каковы основные признаки перспективного изображения пространства? Отношение вышины к ширине предметов остается неизменным, радикальным образом меняются только все отношения третьего измерения. Все масштабы предметов, по мере удаления от зрителя, уменьшаются; предметы, находящиеся один за другим, скрывают друг друга (пересечение). Все линии, удаляющиеся от плоскости картины, сокращаются (ракурс). Если эти линии в действительности параллельны друг другу, то на изображении они сходятся в одной точке на горизонте. Не следует, однако, думать, что абсолютно правильное геометрическое построение перспективы достаточно для убедительного впечатления глубины. Как известно, два наших глаза видят в натуре два различных изображения, тогда как художник дает только одно построение. Кроме того, прямая перспектива рассчитана на вертикальное положение картины и на совпадение глаза зрителя с точкой зрения в картине, между тем как в действительности картина может быть повешена под сильным углом к стене и ее горизонт может совсем не совпадать с реальным горизонтом зрителя. Поэтому художник часто отступает от абсолютно правильного построения, подчерки-

вая одни эффекты, заглушая другие во имя художественной правды (два горизонта у Веронезе). Не следует также думать, что так называемая прямая перспектива – единственный способ восприятия мира и передачи пространства. Прежде чем он был открыт и, отчасти параллельно с ним, художники пользовались и другими приемами изображения пространства.

Так, например, греческий живописец всегда стремится изображать каждую фигуру по отдельности, избегая закрывать одну фигуру другой и опуская тени, падающие с одной фигуры на другую. Вместе с тем, греческому художнику чуждо представление глубины, бесконечного пространства, его последовательных планов: в воображении греческого художника существует только передний план, только близкие, доступные осязанию предметы.

В эпоху эллинизма живописцы пользуются приемом сближения линий в полной мере, но каждая группа параллельных линий имеет свою точку схода. Художник каждый предмет видит, так сказать, по отдельности или, иначе говоря, он рассматривает свой пейзаж с многих точек зрения – то сверху, то снизу, то спереди, то сбоку. Если приемы греческой живописи не совпадают с принципами прямой перспективы, то все же можно говорить о некотором сходстве их основных предпосылок. Однако история живописи знает и такие периоды, когда художественное восприятие пространства было основано на принципах, прямо противоположных прямой перспективе.

Самый яркий контраст европейскому восприятию мы находим в искусстве Дальнего Востока, в китайской и японской живописи. Начиная с основы и материала – китайские и японские живописцы охотнее всего пишут на шелке и бумаге прозрачной акварелью или мягкой легкой тушью – и кончая самим форматом картины (там приняты особые перемещаемые форматы, ширмы, веера, длинные свитки – "макимоно", "какемоно", развертывающиеся сверху вниз или справа налево, без рамы, только узкий бордюр с двух сторон), во всех приемах работы, в каждом элементе техники эта живопись предъясвляет к зрителю совершенно другие эстетические требования, чем европейская картина.

Существует особая концепция пространства в дальневосточной живописи. Японская картина изображает придворных в широких одеждах, вышитых золотом и серебром; при лунном свете они внимают звукам флейты. Здесь, прежде всего, совершенно отсутствует лепка формы светотенью, есть только мягкие взмахи линий и переливы легких красочных силуэтов. Рядом с телесной, пластической живописью европейцев образы японского свитка кажутся неуловимыми и расплывчатыми, подобно сновидениям; вещи и пространство как бы растворяются в пустотах и паузах. Кроме того, в отличие от привычного для европейца восприятия здесь пространство изображено не спереди, а сверху. Если европейский живописец, желая показать внутренность комнаты, как бы снимает переднюю



стену, то японский живописец снимает крышу и потолок. Зритель словно сверху заглядывает в комнату и сквозь потолочные балки видит пол, спины и затылки участников концерта.

Подобное изображение пространства иногда называют обратной перспективой. Однако это вряд ли правильно. Такое название было бы применимо к живописи, если бы она развертывала пространство не спереди назад, а задом наперед. На самом же деле эта своеобразная концепция пространства имеет совершенно иной смысл. Мы обычно делим пространство на близкий и дальний план; для китайского живописца все элементы пейзажа находятся одинаково далеко или близко, он как бы витает над миром. Европейский живописец воспринимает пространство спереди назад, китайский же живописец – сверху вниз. Философски эту точку зрения можно было бы истолковать следующим образом. Европейец привык рассматривать картину как бы со стороны, противопоставляя себя изображенному миру. Китаец словно перемещает себя в изображение, делается участником этого изображения, сливается с его ритмом. Здесь и технический прием соответствует мировосприятию. Когда европейский живописец пишет картину, он ставит ее перед собой на мольберт и как бы сквозь картину смотрит в глубину пространства. Китайский же живописец во время работы (и китайский зритель, со своей стороны) развертывает свиток на полу и смотрит на него сверху вниз. Однако и в самой Европе мы знаем периоды, когда восприятие пространства в живописи было построено на основах, можно сказать, прямо противоположных прямой перспективе. Такое "антипространственное", с нашей точки зрения, восприятие природы свойственно, например, раннесредневековому искусству. Его принципы намечаются уже в период раннего христианства, своего же полного расцвета они достигают в эпоху романского стиля и в Византии, а в эпоху готики начинают перевоплощаться под воздействием нового мировосприятия, идущего из Италии.

В античном искусстве пространство существует постольку, поскольку оно заполняется телами, поскольку оно пластично, осязаемо. Средневековый же художник мыслит только такое пространство, которое обладает содержанием, выражает идею или символ. И только в эпоху Ренессанса такое восприятие пространства начинает вытесняться чисто представлением о пространстве как некоей объективной видимости, как глубины, как стихии, независимой от заполняющих ее предметов.

Это восприятие пространства как глубины в наше время кажется таким естественным, можно даже сказать неизбежным. Однако, владение им далось европейскому художнику лишь ценой долгих поисков и неотступных усилий. К каким диковинным и парадоксальным результатам иногда приводили эти искания, можно убедиться на обзоре принципов и видов рельефа. Можно привести пример обратной перспективы некоторых средневековых рельефов, где фигуры и предметы уменьшаются по мере удале-

ния от главного героя, то есть не спереди назад, а задом наперед. Не менее последовательное осуществление этой обратной перспективы встречается и в средневековой миниатюре: здесь параллельные линии сближаются не в глубине, на горизонте, а, напротив, сходятся вперед, как будто точка схода находится со стороны зрителя. Однако даже и этому как-будто вывернутому наизнанку пространству нельзя отказать в несомненной эстетической логике: средневековый живописец свое изображение мыслил не как оптическое впечатление, а как символ, идею, божественное откровение, которое направлено, обращено на зрителя.

Окончательный поворот к реалистическому, глубинному восприятию пространства совершается в Италии. В течение всего XIV века итальянские живописцы с удивительной настойчивостью и последовательностью овладевают прямой перспективой. Однако их поиски направляются больше чутьем и интуицией, чем теоретическими знаниями. Поэтому ни Джотто, ни его последователям не удастся раскрыть главную тайну прямой перспективы – добиться единой точки схода для всех уходящих в глубину параллельных линий. В течение всего XIV века построение пространства в итальянской живописи основано на так называемой конструкции по частям: у каждой плоскости, уходящей в глубину, остается своя точка схода для параллельных линий, и эти точки собираются на одной вертикали – получается как бы несколько горизонтов.

Заслуга первого практического осуществления прямой перспективы принадлежит архитектору Филиппе Брунеллески [6]. Уже античные геометры, например Эвклид, основывали оптику на предположении, что глаз зрителя соединяется с наблюдаемым предметом оптическими лучами. Открытие Брунеллески заключалось в том, что он пересек эту оптическую пирамиду плоскостью изображения и получил на плоскости точную проекцию предмета. Чтобы убедить флорентийцев в значении своего изобретения, Брунеллески устроил оригинальную демонстрацию своей перспективной теории. Используя двери Флорентийского собора как естественную раму, Брунеллески поставил перед ними проекцию баптистерия (здания крещальни, расположенного перед собором), и эта проекция с известной точки зрения совпадала с силуэтом изображенного здания. Флорентийское общество с восторгом встретило изобретение Брунеллески, для молодого поколения художников во главе с Донателло и Мазаччо точка схода, теория теней и прочие элементы перспективы стали самой актуальной проблемой. Первое же систематическое изложение этой проблемы можно найти у Л. Б. Альберти в "Трактате о живописи". Параллельно на севере Европы идет интуитивная разработка проблемы перспективы – в изображении интерьера, динамического и ассиметричного, у Конрада Вика, гармоничного – у Яна ван Эйка.

Наряду с линейной перспективой живописцы итальянского Ренессанса последовательно стремились овладеть еще тремя видами перспективно-

го изображения пространства, совершая здесь новые открытия. Сюда относится, прежде всего, так называемая световая перспектива. Близкие предметы мы видим яснее и отчетливее, чем далекие. Живописцы Ренессанса использовали это наблюдение для создания иллюзии глубины, постепенно ослабляя моделировку более удаленных предметов и смягчая силу освещения от переднего плана в глубину. Кроме того, иллюзия глубины пространства может быть подчеркнута соотношением тонов ("тональная перспектива"). Поскольку некоторые краски (красная, желтая) имеют тенденцию выступать вперед, а другие (синяя, коричневая) как бы уходят в глубину, подбором и сочетанием этих "позитивных" или "негативных" тонов живописец может усиливать впечатление глубины или, наоборот, ему противодействовать.

Наконец, живописцы позднего Ренессанса открыли еще один способ овладеть глубиной пространства – так называемую воздушную перспективу. Это название не совсем точно, так как у воздуха нет цвета, его нельзя изобразить. Глаз воспринимает только пылинки в воздухе; чем дальше от нас предметы, то есть чем гуще слой пылинок, тем голубее кажется воздух и окутанные им предметы. Основываясь на этом наблюдении, живописцы, начиная с Ренессанса, выработали особое деление пространства на три плана при изображении пейзажа. Передний план обычно писали в буроватых тонах, средний – в зеленых, а дальний план – в голубых. Это тональное деление пространства на три плана (особенно последовательно у Рубенса) упорно продолжалось в европейской живописи до конца XVIII века, когда под влиянием акварели живописцы стали стремиться к более легким, текучим, неуловимым переходам пространства, к уничтожению коричневого тона. Но только импрессионистам удалось окончательно освободиться от многовекового гипноза трех планов.

Не следует, однако, думать, что конструкция пространства в картине преследует только оптические цели, служит только для создания иллюзии глубины. Эффекты перспективы могут оказывать гораздо более глубокое эстетическое воздействие, могут создавать известный ритм, усиливать действие, драматизировать его, пробуждать определенные эмоции и настроения.

Помимо горизонта есть еще одно свойство нашего восприятия композиции пространства, весьма важное, хотя ему и придают обычно мало значения – отношение между правой и левой сторонами картины. Мы постоянно сталкиваемся с этим, когда на экране диапозитив бывает случайно повернут в обратную сторону. Можно провести простой опыт – зеркально повернуть изображение. С такими эффектами можно часто встретиться в репродукциях, скопированных фотографическим способом. Попробуем ответить на вопрос, почему неправильно повернутая репродукция производит такое неприятное, досадное впечатление. Оказывается, дело здесь не в том, что на изображении правая рука стала левой), а в существе компо-

зиции, в искажении ее органического ритма, пространственной логики, последовательности восприятия.

По-видимому, здесь имеет большое внутреннее значение связь с нашим оптическим и моторным опытом – ведь пишем и читаем мы слева направо. Нет никакого сомнения, что по воле художника мы воспринимаем одну сторону картины чуть раньше, чем другую, рассматривая ее как начало, другую же – как завершение. Удивительно, как меняется общее впечатление от таких различных картин, как "Боярыня Морозова" Сурикова, "Отплытие на остров Киферу" Ватто, "Петр I" Серова, "Беглецы" Домье, "Похороны крестьянина" Перова, если мы произвольно изменим направление изображенного в них движения. В картине Сурикова, например, является несвойственный оригиналу оптимизм. И в любой другой картине возникает оттенок настроения, на который художник явно не рассчитывал.

Итак, какие же качества времени (и какими средствами) способны воплощать изобразительные искусства, в первую очередь, живопись и графика? Что касается средств для воплощения временного начала в живописи и графике, то очевидно, что их следует искать в фактуре и ритме живописной и графической плоскости, в направлении и темпе линий, в характере мазка, в свойствах композиции, в контрастах света и тени и т. п. Гораздо сложнее вопрос о содержании тех временных образов, которые доступны живописи и графике, иначе говоря, о самом существовании концепции времени в изобразительном искусстве.

Здесь мы сразу же наталкиваемся на основное противоречие проблемы. Нет сомнения, что главным показателем времени в изобразительном искусстве является движение. Но могут ли живопись и графика, искусства статические по самой своей природе (холст, стена, плоскость бумаги), изображать движение? Совершенно очевидно, что это возможно только посредством радикального компромисса (отмечу мимоходом, что именно эта-то относительность движения в живописи и привлекает более всего творческую фантазию живописцев). В самом деле, если картина изображает неподвижное состояние, то ее статическая структура находится в известном равновесии с реальным содержанием изображения. Но как только задачей живописца становится изображение какого-либо процесса движения, так неизбежно возникает противоречие между неподвижным и неизменным изображением и транзитивным характером изображенного движения. Противоречие еще более обостряется, когда живописцу приходится иметь дело с комбинацией нескольких движений, с их различными темпами и последовательностью, одним словом, когда картина должна интерпретировать некое действие, некое событие. В этом случае невольно напрашивается вопрос, обладает ли живопись достаточными средствами для воплощения события не только в его пространственных, но и временных свойствах? Мы знаем, например, что Лессинг это категорически отрицал. В шестнадцатой главе своего трактата "Лаокоон" Лессинг пишет: "Если

это верно, что живопись использует совершенно иные средства или знаки, чем поэзия (первая пользуется телами и красками в пространстве, вторая – звуками, произносимыми во временной последовательности), то в таком случае знаки, которые помещены рядом, могут изображать только предметы, находящиеся рядом, и, напротив – знаки, которые следуют один за другим, могут воплощать только следующие один за другим явления. Иначе говоря, истинное содержание живописи – видимые тела, и истинное содержание поэзии – действие. И дальше Лессинг пишет: "По своим композиционным принципам живопись способна использовать только один момент действия, и поэтому она должна избрать момент наиболее ясный, из которого всего легче понять прошедшее и последующее". Родственные мысли высказывает Дидро: "Художник располагает только одним мгновением и не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истинной, напомнить предшествующее мгновение или дать предчувствовать последующее".

Эти очень спорные положения Лессинга и Дидро, отражающие концепцию просветителей, сразу вводят нас в сущность проблемы. По мысли Лессинга, живопись способна изображать только один момент действия. Так ли это? Всегда ли так было? И, главное, что означает термин "момент действия"? Неоспоримое ли это и вполне однозначное понятие? Если мы обратимся за разъяснениями к философам и выберем наугад несколько дефиниций, то окажется, что между ними нет никакого единогласия в этом вопросе. Есть философы, которые отрицают какую-либо длительность момента и сравнивают его с математической точкой. Есть другие, для которых переживание момента всегда включает в себе элементы уходящего прошлого и приближающегося будущего. Философ У. Джеймс еще более подчеркивает эту мысль сравнением "не острие ножа, а спинка седла". Эти разногласия побуждают некоторых философов строже различать понятия "настоящее время" и "теперь". Наконец, следует напомнить, что Платон в "Пармениде" называет момент чудесным существом, которое не пребывает во времени (не удивительно, что Платон, как и ряд других греческих философов, сближает момент с вечностью). Подобно тому, как для греческих философов пространство не имело самостоятельного бытия, а время было только числом, атрибутом движения, так и греческому искусству было чуждо сознание глубины пространства и исторического времени.

В изобразительных искусствах это новое понятие времени находит отклик в целом ряде своеобразных приемов рассказа и композиции. В представлении средневекового человека пространство и время не дифференцированы: пространство понимается через время как некий одномерный поток. Отсюда радикальное отличие средневековых принципов композиции в живописи и рельефе от античных, классических. Вместо центрической, уравновешенной схемы античного искусства средневековая

композиция разворачивается обычно в одном направлении – слева направо или наоборот. Основной принцип рассказа в средневековом искусстве заключается в сопоставлении на одной и той же плоскости изображения не одного, а нескольких событий или действий. Зритель вместе с главным героем как бы переходит из одного этапа событий в другой, подобно зрителю так называемой симультанной сцены. Ярким примером средневековой схемы рассказа может служить рельеф "Грехопадение" из цикла рельефов, украшающих бронзовые двери Гильдесгеймского собора. Средневековый мастер изображает не концентрированный момент события, как это сделал бы художник Ренессанса, а его временную последовательность, причем одно и то же яблоко отмечает главные этапы действия: вначале яблоко висит на дереве, затем змей прельщает им Еву. Ева берет яблоко, передает его Адаму. Адам же сначала протягивает одну руку за яблоком, а затем в другой руке уже держит запретный плод.

Однако средневековому человеку еще чуждо понятие единства времени, сознание одновременности действия. Для него еще не существует того принципиального контраста между языком живописи и языком поэзии, которому, как мы видели, такое важное значение придавал Лессинг. Это расхождение впервые проявляется в эпоху Ренессанса, когда протяженность пространства оказывается полностью в распоряжении пластических искусств, тогда как временная последовательность отходит в сферу поэзии. Художественная теория Ренессанса, в известной мере возвращаясь к античному единству действия, требовала от изобразительного искусства, от картины, прежде всего, именно единовременного охвата всего поля зрения. "Живопись, – говорит Леонардо, – должна в одно мгновение вложить в восприятие зрителя все свое содержание". Стремясь к новому, симультанному единству, художники Ренессанса изобрели целый ряд приемов, не знакомых средневековому искусству. Сюда относится, прежде всего, прямая перспектива – одно из самых мощных средств концентрации впечатления. С изобретением же прямой перспективы связаны единство масштаба, чуждое готике, созвучие пропорций, завоевание глубины пространства. Во второй половине XVI века происходит новый важный перелом в представлениях о времени и пространстве. Если концепцию времени в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую. Ренессансная теория искусства удовлетворялась описанием различных типов движения и определением их функций. Теоретикам маньеризма и, особенно, барокко, возрождающим некоторые тенденции средневековой мысли, этого недостаточно. Их занимает вопрос о причинах движений, о силе, энергии, лежащей в основе движения.

Таким образом, изучение истории развития приемов передачи пространства на живописном полотне имеет интерес и для дизайнера и для архитектора, поскольку они позволяют определить, каким образом в раз-

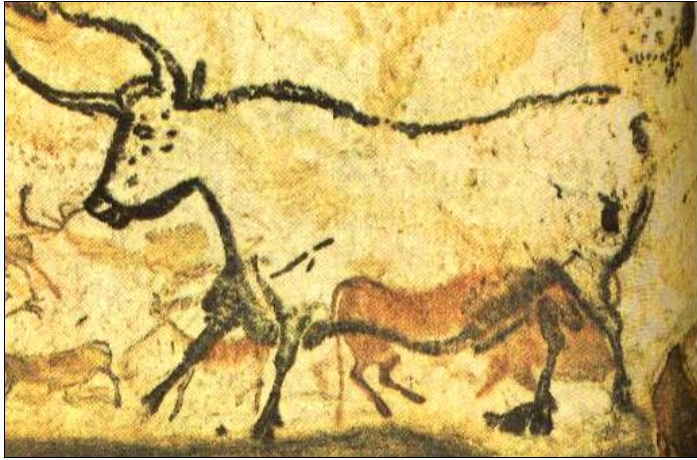
витии современной культуры происходило изменение представления человека о пространстве. Сам факт открытия и применения специальных изобразительных приемов передачи пространства можно интерпретировать с точки зрения становления смысловых составляющих пространства людей тех исторических периодов, когда такие открытия были сделаны.

Особенно важными показателями развития пространственного мышления выступают широта оперирования, степень свободы манипулирования пространственными образами при использовании различного графического материала и полнота образа как соответствие его реальному предмету. Полнота образа характеризует набор элементов образа, их связь и динамичность [9].

Как уже упоминалось выше, в настоящее время изучение пространства и цвета в высшей школе архитектуры и дизайна развивается в трех направлениях:

- Цветоведение (физика цвета, систематизация, комбинирование);
- Живопись (изучение цвета окружающей среды, практические навыки работы с цветом на плоскости);
- Цвет в объемно-пространственной композиции (формообразующая роль цвета в архитектурно-пространственной композиции, навыки работы с цветом на трехмерной форме) [10].

Таким образом, дизайнеры и архитекторы, в силу широты своей профессии, имеют самое прямое отношение к живописи и владеют цветом как важнейшим изобразительным средством.



Фрагмент росписи «Зала быков» Палеолит. Пещера Ласко

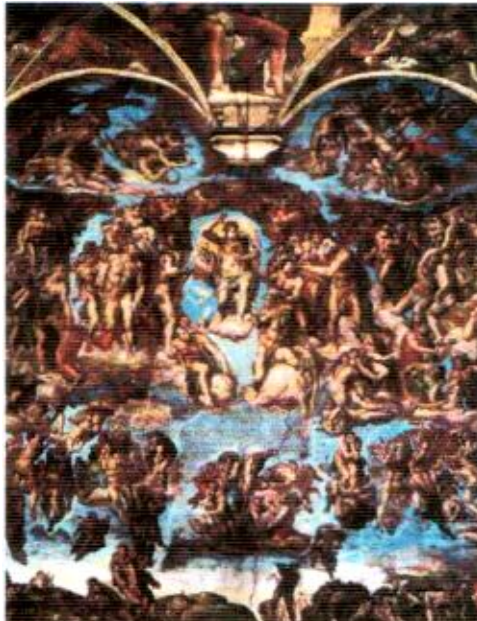


Охота на Ниле. Фрагмент стеной росписи в Фивах.  
Середина второго тысячелетия до н. э.





Мария с Младенцем. 1150 г.



Микеланджело. Страшный суд. Эпоха Ренессанса



Рублёв. Троица ветхозаветная – 1411-1427 гг.



Джованни Беллини. Моление о чаше. 1460 г.



К. Утамаро. Женщина за шитьём. 1790-е гг.



Тома де Томон. Архитектурные фантазии.  
Акварель. 1803, 1801 гг.



Классический образец решения интерьера в акварельной живописи. К. И. Кольман. Гостиная в доме Юсуповых. 1833 г.



Э. И. Гау. Кабинет в Большом Кремлевском дворце  
в Москве. 1869 г. Акварель

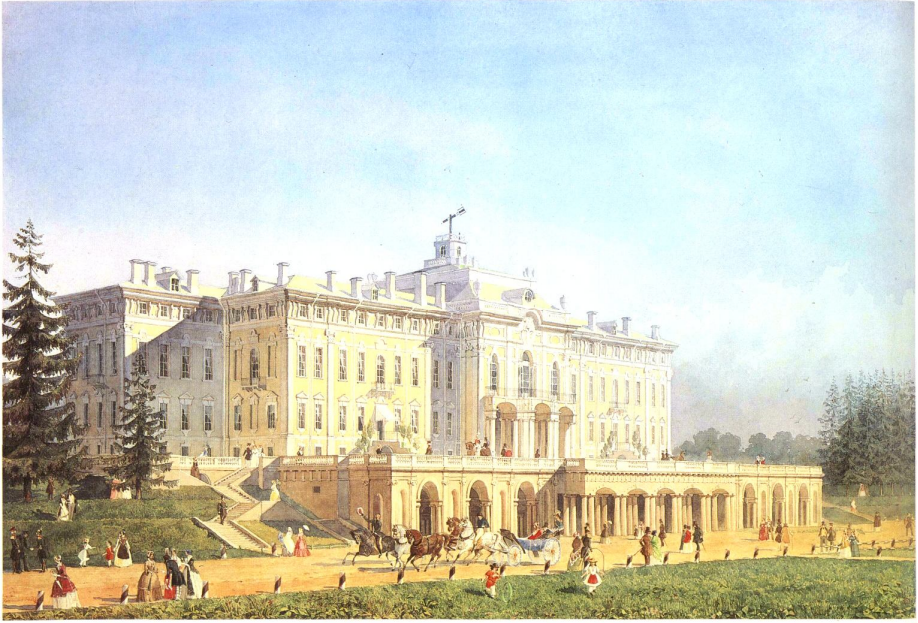


Пример решения архитектурного ансамбля в живописи.  
Л. О. Премацци. Большой Петергофский дворец.  
Акварель. 1850-е гг.



К. А. Ухтомский. Интерьер Красной гостиной павильона «Озерки» близ Петергофа. Акварель. 1850-е гг.





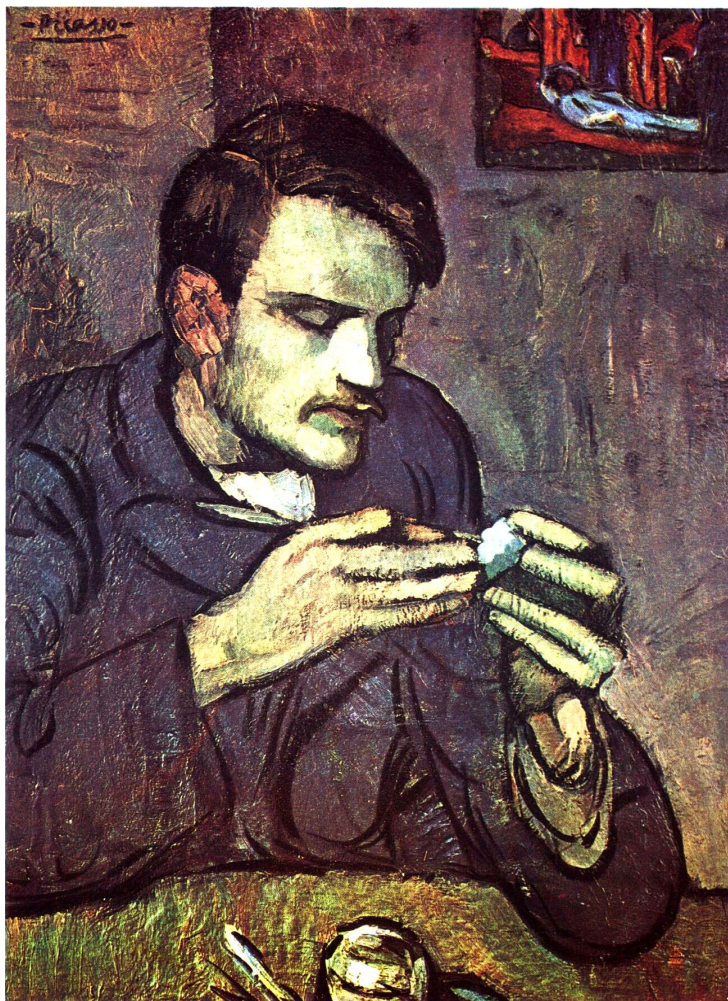
А. М. Горностаев. Дворец в Стрельне. Акварель.  
Ок. 1847 г.



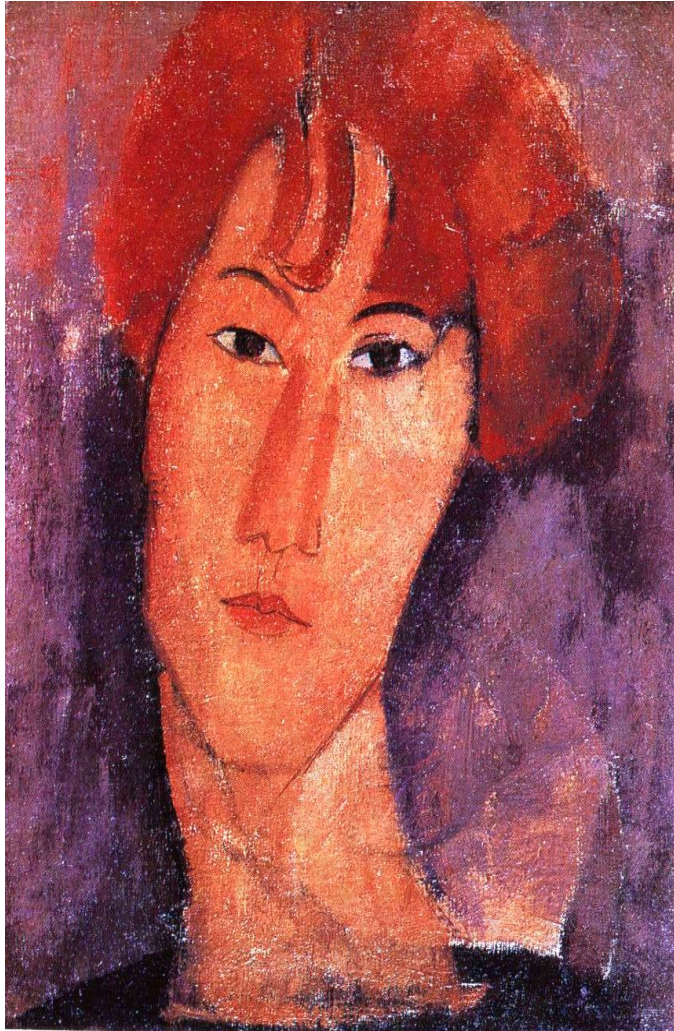
А. А. Бобров. «В комнатах». XIX в.



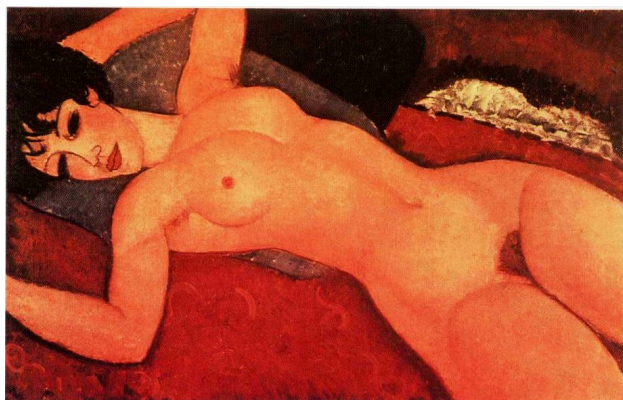
П. Сезанн. «Натюрморт с синей вазой». Постимпрессионизм.  
Вторая половина XIX в.



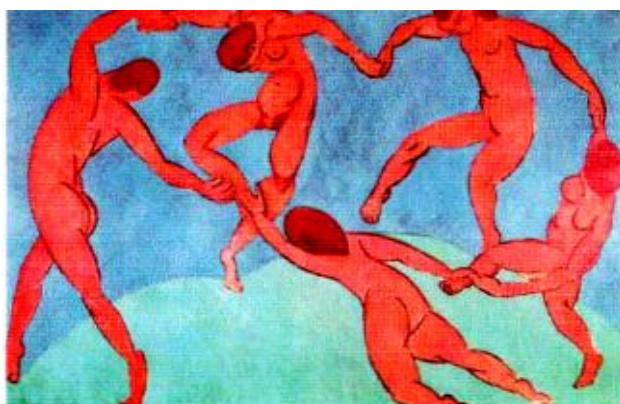
П. Пикассо. Портрет М. Ф. де Сото. Первая половина XX в.



А. Модильяни. Портрет г-жи де Парди. Первая половина XX в.



А. Модильяни. Обнажённая. Первая половина XX в.



А. Матисс. Танец, 1909-10 гг.



В. Кандинский. Решительный порыв. 1944 г.

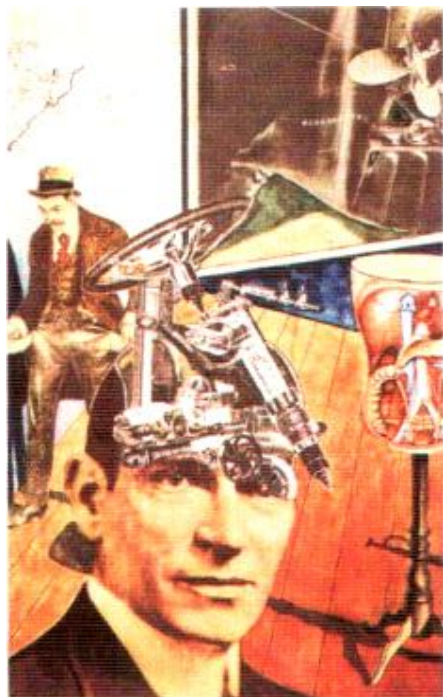


В. Кандинский. В синем. 1925 г.



К. Малевич. Супрематизм. 1916 г.

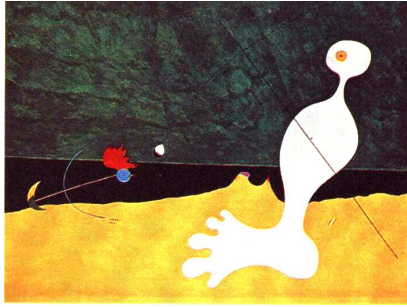




Рауль Хусман. Татлин у себя дома. 1920 г.



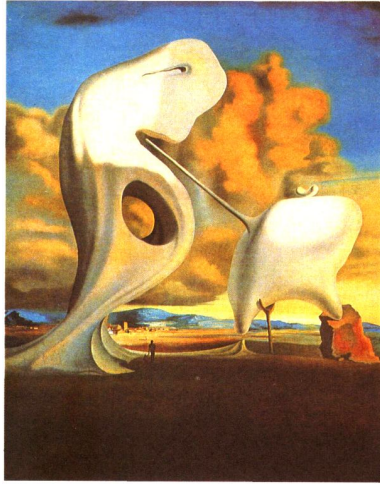
Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912 г.



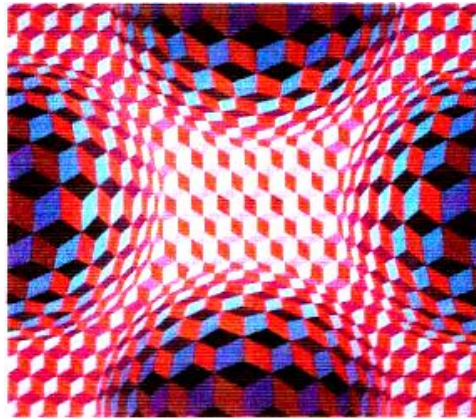
Х. Миро. Человек, бросающий камнем в птицу. 1926 г.



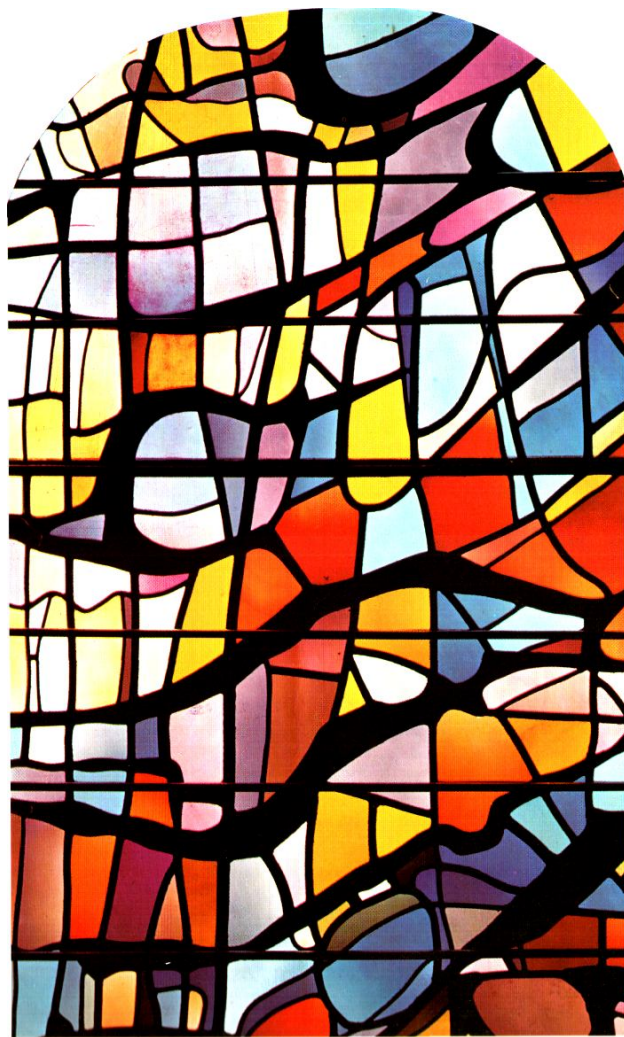
П. Пикассо. Женщина у моря. Вторая половина XX в.



С. Дали. Архитектонический «Анжелюс». 1933 г.



Виктор Вазарели. Стри-Нью. 1973-75 гг.



А. Манессье. Абстрактная композиция. 1964 г.



Д. Поллок. Отблеск Большой медведицы. 1947 г.

## Часть 2

# Материалы и техника живописи

Одной из задач подготовки студентов-архитекторов и дизайнеров является обучение профессиональным навыкам работы живописными средствами и материалами, используемыми в проектной деятельности.

Эти навыки осваиваются в процессе живописи акварельными, гуашевыми, а по возможности, и темперными красками.

Овладение профессиональными приемами в живописи, знание технологии работы живописными материалами, различных техник и способов живописи, умение применять эти знания на практике необходимо для художника-дизайнера и архитектора.

П. П. Чистяков говорил: «Техника – это язык художника: развивайте его неустанно, до виртуозности. Без нее вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту» [11].

Задания по живописи с первого года обучения для специальностей «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды» выполняются в техниках акварели и гуаши. Это основные живописные материалы для студентов этих специальностей в течение всего обучения.

### 2.1 Акварель

Акварель – это живопись прозрачными красками, которые наносятся тонкими слоями на бумагу или картон белого цвета, которые, являясь просвечивающей основой, играют роль белил.

Само название акварельных красок восходит к латинскому слову “aqua” – вода, которая, однако, является в акварельной живописи лишь разбавителем.

Одной из основных особенностей акварельных красок является *прозрачность* применяемых водяных красок, а также возможность получения ярких, насыщенных цветов особой интенсивности, а также легкая смываемость красок с основания. Акварель дает художникам возможность передачи тончайших нюансов природы, особенно световоздушной среды.

Изготавливаются акварельные краски из светопрочных красителей (пигментов) и связующих веществ. Поскольку отличие акварели от других видов красок состоит в прозрачности при просвечивании основы, для производства акварельных красок применяют прозрачное связующее, не влияющее на чистоту цвета. Это различного рода растительные клеи: арабийская камедь, вишневая, сливовая и др.

Сахар, глицерин или мед добавляют в качестве пластификатора для придания эластичности. Красящие пигменты изготавливаются из природных и искусственных минеральных веществ, некоторые из которых относятся к растительным и животным пигментам (сиена, кармин).

Основные требования к пигментам, применяемым для производства акварельных красок, – их особо тонкая измельченность, во избежание образования неровных слоев и нежелательных пятен.

В настоящее время отечественная промышленность выпускает несколько видов акварельных художественных красок. В Санкт-Петербурге завод художественных красок выпускает два вида акварели: краски «Ленинград» в пластмассовых кюветах и краски «Нева» в свинцовых тюбиках. Набор красок «Ленинград» выпускается двух видов: набор «Ленинград-1» (24 цвета) и набор «Ленинград-2» (16 цветов).

В Москве выпускается акварель высокого качества под названием «Москва». Набор «Ленинград-1» включает следующие краски: 1. Кадмий лимонный. 2. Кадмий желтый. 3. Охра светлая. 4. Сиена натуральная. 5. Золотисто-желтая. 6. Кадмий оранжевый. 7. Охра красная. 8. Сиена жженая. 9. Железная красная. 10. Алая. 11. Краплак красный. 12. Кармин. 13. Краплак фиолетовый. 14. Ультрамарин. 15. Кобальт синий. 16. Голубая Ф.Ц. 17. Изумрудная зеленая. 18. Перманент зеленый. 19. Травяная зеленая. 20. Умбра натуральная. 21. Марс коричневый. 22. Умбра жженая. 23. Сепия. 24. Нейтральная черная.

Чем богаче красочная палитра в акварели, тем более насыщенным будет цвет этюда, тем ближе к натуральному цвету постановка и чище по тону, так как чем больше производится механических смешений краски, тем цвет становится грязнее, менее насыщенным.

Следует заметить, что перед работой необходимо слегка смочить все краски водой, чтобы удобнее было ими пользоваться, а также удалить примеси других красок, если они образовались в процессе предыдущей работы с красками.

При высыхании акварельные краски имеют свойство менять тон в сторону осветления. Поэтому рекомендуется брать нужный цвет и тон более насыщенным, чем в натуре, чтобы избежать высветления тона в живописи. Не следует также накладывать на одно и то же место более трех слоев цвета, т.к. при этом на одном месте скапливается слишком много связующего, что ведет к появлению различных нежелательных пятен.

Хранить акварельные краски следует в прохладном месте.

## 2.2 Бумага

Художники Древней Руси писали акварелью на пергаменте; миниатюры в рукописях выполняли на плотной бумаге из волокон льна. В XVIII-XIX вв. многие русские художники писали миниатюры на тонких пластинках слоновой и моржовой кости. В настоящее время в акварельной живописи используется в основном бумага. Для живописи акварельными красками лучшей считается плотная бумага белого цвета с зернистой поверхностью.

Наиболее подходящим сортом бумаги для акварели из отечественных сортов является ватман с фабричной маркой Гознака.

Для учебных работ вполне пригодны другие сорта рисовальной и чертежной бумаги.

Важны лишь безукоризненная белизна и хорошая, не впитывающая быстро воду проклейка.

Перед началом работы акварелью рекомендуется промыть бумагу чистой водой с добавлением нескольких капель нашатырного спирта. Такая промывка удалит с бумаги те легкие следы жира и масла, которые возникают на поверхности бумаги в процессе изготовления. Для закрепления бумаги влажный лист наклеивается на планшет. После высыхания лист должен стать идеально ровным, хорошо зафиксированным на краях [12].

### **2.3 Кисти и палитра**

Для акварельной живописи применяются круглые и плоские кисти, изготовленные из мягкого животного волоса: беличьи, хорьковые, колонковые (из волоса куницы). Лучшие кисти изготовляют из волоса колонка. Их отличают особенная упругость и эластичность. Для выполнения учебной работы минимально необходимо иметь кисти трех номеров: крупную - № 20 или 22, среднюю - № 14 или 16 и мелкую - № 6 или 8. Смоченная кисть должна иметь острый конец, что свидетельствует о высоком ее качестве. По окончании работы кисти необходимо промыть и высушить, завернув волос кисти в газетную бумагу. Нельзя оставлять кисть в емкости с водой концом вниз, так как при этом волос кисти заламывается, и она становится непригодной.

Не рекомендуется использовать листы бумаги в качестве палитры, т.к. клей из разбухшей бумаги попадает в краску, загрязняя этюд и лишая живопись прозрачности.

Для палитры лучше применять пластины или тарелки из фаянса, белые кафельные плитки или пластмассовые палитры белого цвета. Цвет, составленный на палитре, необходимо попробовать на бумаге того же сорта, что и та, на которой выполняется работа, т. к. один и тот же цвет может совершенно по-разному восприниматься на пластмассе или фаянсе палитры и на поверхности фактурной бумаги.

### **2.4 Технические приёмы работы акварелью**

Существует два основных метода ведения живописного этюда акварелью: многосеансный метод отмывки, или лессировочный метод; односеансный метод «Alla prima» как по сухому, так и по сырому основанию.

Для учебной работы лучше применять смешанную технику: одну часть изображения прописывать многосеансными лессировками, другую - методом «Alla prima».



Что касается выбора метода ведения этюда акварелью, то он зависит в большей степени от задач, поставленных на занятии, а также обуславливается характером постановки.

Для выполнения этюда головы выгоднее один метод, совершенно другой метод – для выполнения натюрморта.

Способ ведения работы должен выбираться студентом самостоятельно, но владеть разнообразными техниками необходимо всем.

## **2.5 Многосеансный метод**

### **2.5.1 Работа способом отмывки**

Работа способом отмывки (лессировочный метод) производится в три этапа. После нахождения композиционного решения на бумагу наносится легкий рисунок карандашом.

Затем весь этюд прописывается сильно разведенными водой красками, которые в отношении друг к другу, при соблюдении точного тонального соотношения света в освещенных частях предметов, полутенях и тенях, передают цветовые и тональные отношения природы.

Первый живописный слой в акварели (подмалёвок) передает, как правило, освещенные части предметов.

Рекомендуется начинать писать акварелью исключительно с теплых оттенков цветов, а холодными завершать работу, так как холодные оттенки цветов плохо перекрываются теплыми, в результате же могут получиться загрязненные, непрозрачные тона в живописном этюде.

Последующий красочный слой обязательно должен накладываться только по просушенной поверхности. Этот слой придает форме конкретность, уточняет и обогащает цветовые и тональные отношения натурной постановки.

Цветовые заливки и отдельные мазки выполняются строго по форме предметов. Это стадия уточнения касаний. Следует внимательно проследить места четких, контрастных, резких касаний освещенной части предметов с фоном и другими деталями, места мягкого, «списанного» сочетания контуров предметов с фоном, а также места погружения в общую тень некоторых деталей.

После просыхания второго слоя с помощью третьего слоя насыщается цвет теней, уточняются оттенки полутонов, окончательно конкретизируется работа над формами.

Завершение работы заключается в приведении всех деталей постановки к адекватному натуре цветотоновому состоянию, акцентированию наиболее характерных качеств постановки и нивелированию случайных и второстепенных.

При наложении одного красочного слоя на другой следует учитывать и влияние одного цвета на другой: влияние первого живописного слоя на последующий слой. Так, при наложении красного цвета на желтый полу-

чается оранжевый, синего на желтый – зеленый, и т.д. В этом случае кроме живописно-практических навыков необходимы знания цветоведения.

Не рекомендуется наносить в акварельном этюде более трех слоев цвета, поскольку при большом количестве слоев в одном месте может накопиться слишком много связующего вещества, что неизбежно приведет к появлению непрозрачных грязных пятен и в целом к загрязнению этюда, аннигиляции эстетической ценности живописи.

### **2.5.2 Мозаичный метод работы акварелью**

Так называемый мозаичный, или инкрустационный метод, при котором форма предметов строится мелкими мазками, также можно отнести к многосеансному методу работы акварелью.

Цвет уточняется и обогащается в каждой мазке (первый слой живописи)». Вторая и третья лессировка приводят этюд к обобщению и дополнительно обогащают цвет. Это метод работы М. Врубеля, Е. Лансере и др.

В технике акварели метод мозаичного письма весьма интересен с творческой стороны, но овладеть им можно лишь при достаточном практическом опыте в живописи, так как при работе мелкими мазками над всеми участками формы нужно держать во внимании общие пятна больших цветовых и тональных отношений натуры, владеть цельностью видения.

Мозаичный метод позволяет использовать оптическое смешение цветов.

### **2.6 Метод «Alla prima»**

Метод «Alla prima» отличается тем, что после того, как найдено композиционное решение постановки и выполнен подготовительный рисунок, этюд выполняется за один сеанс (4 учебных часа).

Цвет берется сразу и в полную силу. Живопись выполняется практически *в один слой*.

Применение этого метода сохраняет первоначальное впечатление от постановки в течение всего сеанса, работа приобретает яркую, эмоциональную окраску. Поскольку цвет берется сразу и в полную силу, это позволяет вести этюд *одновременно*. Вся плоскость бумаги прописывается до того, как первые мазки успеют высохнуть и образовать слой. При необходимости цвет добавляется в уже положенный, но еще не просохший мазок, не накладывая по сухому краску по несколько раз на одно и то же место.

Работе, выполненной в технике «Alla prima», присущи глубина цвета, свежесть, интенсивность живописных тонов, отсутствие затертых и много раз переписанных мест. Поверхностный слой бумаги при этом не нарушается.

Методом «Alla prima» можно работать как по сухой, так и по сырой бумаге. При нанесении краски на влажную бумагу происходит эффект ее растекания, что позволяет получить красивые оттенки и мягкие переходы

цвета. Добавлением краски в уже сделанный, но еще не просохший мазок можно обогатить цвет.

Следует заметить, что работать методом «Alla prima» необходимо очень быстро, чтобы успеть закрыть цветом весь лист еще до того, как просохнут ранее нанесенные мазки. Чтобы замедлить высыхание акварели, можно добавить в посуду с водой несколько капель глицерина.

Чтобы легче выразить материальность предметов, в одном и том же живописном этюде методом «Alla prima» различные участки работы можно выполнить и по сухой, и по сырой бумаге. В этом случае живопись приобретет разнообразие, станет интереснее с эстетической точки зрения.

В живописи акварелью абсолютно не применяются белила. Поэтому необходимо сохранять белизну бумаги при изображении светлых частей постановки. При допущении ошибок и необходимости высветлить некоторые места на этюде, нужно смыть отдельные места или всю работу чистой или мыльной губкой, затем хорошо промыть смытое место чистой водой.

Следует помнить о том, что при высыхании акварель меняет свою первоначальную окраску в сторону высветления тональности примерно на 1/3. Но при высыхании через 5-7 минут в дальнейшем тон не меняется.

Тонкие, мягкие переходы цвета в акварельной живописи допускают применение приема вбирания цвета с влажной поверхности отжатой кистью. При использовании этого приема, сочетая его с методом «Alla prima» и поверхностными лессировками можно добиться различных фактурных и колористических эффектов.

## 2.7 Гуашь

Название краски происходит от итальянского слова «гуаччо» – влажный.

При подготовке художников-дизайнеров гуашь применяют для выполнения ряда работ по живописи и специальной композиции

Гуашь состоит из тонко размельченного пигмента и связующего вещества – гуммиарабика, также присутствуют в составе краски пластификатор – глицерин, поверхностно-активные вещества – препараты животной желчи, ализариновое масло антисептик – фенол.

Кроющую способность гуаши придает добавление белил (титановых, свинцовых, баритовых), которые и являются причиной значительного высветления некоторых гуашевых красок при высыхании. В Санкт-Петербурге заводом художественных красок выпускается художественная гуашь. Также гуашь выпускается производственным комбинатом Художественного фонда Российской Федерации.

Плакатная гуашь имеет значительно более яркие, насыщенные, звучные тона, чем краски художественной гуаши. Это объясняется тем, что в состав плакатной гуаши вместо белил вводят каолин – «белую глину», что меньше разбеливает цвет.

В России палитра выпускаемых красок насчитывает около 40 цветов. Все эти краски светостойки. Разбавителем, как и в акварели, служит вода. Разбавлять гуашь следует до состояния сметанообразной массы.

При недостатке воды в качестве разбавителя гуашевых красок, красочный слой превращается в клеевое блестящее пятно. При применении большего чем нужно количества воды, красочный слой получается прозрачным, быстро высветляется и при высыхании пачкается и осыпается.

Писать живописные этюды и делать работы по композиции гуашью следует исключительно в один слой, методом «Alla prima». Гуашь сметанообразной консистенции наносится на бумагу мазком или тонким ровным слоем, вписывая один слой в другой, пока первый слой еще не высох. Не следует перекрывать один слой другим, так как в результате подобных наслоений может произойти растрескивание и осыпание всех слоев краски с бумаги. Для работы по цветной графике и специальной композиции колера составляются в отдельных чашечках или на палитре с кюветами, цвета проверяются в высохшем виде.

«Главная трудность при работе гуашевыми красками заключается в том, что при высыхании у различных красок первоначальный тон изменяется в различной степени. Цвета окиси хрома, охры светлой и золотистой, изумрудной зелени светлеют. Цвета сиены натуральной, сиены жженой, краплаков, ультрамарина сначала темнеют, а затем высветляются. Цвета ганзы жёлтой и оранжевой красок темнеют. Необходимо иметь в виду, что техника гуаши не допускает пастозного письма. Наложение толстых слоев краски всегда сопровождается растрескиванием и осыпанием красочного слоя» [12].

Высыхает гуашь довольно быстро, высыхание происходит в течение 1-2 часов, при 16-20 °С.

Гуашевые краски при высыхании образуют приятную для глаза красивую, бархатистую, матовую, белесоватую поверхность.

При живописи гуашью обычно берется два сосуда с водой: один для промывки кистей, а другой используется для воды-разбавителя.

Не рекомендуется при составлении цвета и смешивании красок на палитре применять более двух-трех красок, так как четыре-пять красок в смеси мутнеют, теряют свежесть, и живопись может получиться вялой и грязной.

## **2.8 Декоративная живопись колерами**

Гуашью можно выполнять живописные работы как в строго натуральном, академическом, живописно-пространственном, так и в декоративном плане.

При выполнении гуашью самостоятельных работ, заданий по курсу «Декоративная живопись», используются несколько иные технические средства, чем в работе над живописно-пространственным этюдом, определенное абстрагирование, некая условность при трактовке натуры, необхо-

димось применения ограниченной палитры, а иногда выполнение работы 4-5 колерами представляют определенные трудности.

«Добиться живописных качеств учебного этюда при выполнении его 4-5 колерами можно лишь при определении в натуре *основного колористического контраста*, правильном орнаментально-пластическом размещении цветовых масс на площади работы и гармоничном сочетании всех колеров по цвету, тону и количеству на плоскости живописной работы» [12].

В декоративной живописи имеют огромное значение поиск композиционного решения (предварительный форэскиз), в котором в небольшом масштабе решаются композиционно-живописные задачи.

Составив колера, нужно проверить их в высохшем состоянии, при необходимости подобрать другой цвет.

Живопись колерами можно вести как по белой бумаге, так и по имприматуре – цветной подкладке (тонировке) для живописи. Живопись цветом или составленными колерами при этом становится сложнее, богаче по цвету.

Отметим, что живопись колерами – лишь один из методов декоративной живописи, возможности трактовки натуры в декоративной живописи практически неограничены.

Преимущественное предназначение декоративной живописи – это украшение архитектуры. Выступая в единстве с архитектурной объемно-пространственной композицией, декоративная живопись становится ее элементом, акцентируя выразительность композиции, зрительно преобразуя ее внесением новых, масштабных отношений, ритма и колорита.

---

Свободное владение материалами и техникой живописи акварельными красками и гуашью будет способствовать успешному выполнению не только учебных, но и творческих замыслов.

## Часть 3

### Цветовые гармонии и колорит в живописи

#### 3.1 Элементарные теоретические основы колористической живописи и цветовых гармоний.

##### Колорит

Важнейшими явлениями, обуславливающими само существование живописи, можно назвать свет и цвет. Свет и его состав, освещая различные предметы, значительно влияет на воспринимаемый человеческим глазом цвет этих предметов. Различные световые и цветоощущения возникают у человека под воздействием колебания световых волн различной частоты. Распространение света происходит посредством волн определённой длины. Длина волны – расстояние, на которое распространяется колебание за один период, за время, необходимое для одного полного колебания. Длина волны света измеряется в микрометрах. Диапазон световых волн, доступный для восприятия человеком, ограничен волнами длиной 396-760 мкм. Прямой свет падает от первоисточников света на окружающие предметы и при этом непрозрачные предметы часть лучей поглощают, а часть отражают. В результате, все предметы становятся источником отражённого света. В природе все предметы и объекты освещены источниками прямого или отражённого света. Мысль о сложном составе солнечного света была впервые сформулирована И. Ньютоном. Призма Ньютона, поставленная на пути солнечного луча, преобразует белый солнечный луч в цветную полосу из различных цветов, расположенных в определённой последовательности: красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, голубой, синий, фиолетовый. Путём множества промежуточных цветов каждый из них без резких границ переходит в другой цвет. Такие же чистые и яркие цвета спектра можно увидеть в радуге. Цвета, отличные по своей цветности, называют хроматическими (красные, оранжевые, жёлтые, зелёные, голубые, синие, фиолетовые). В спектре отсутствуют белый, чёрный и серый цвета. Последние различаются только по светлоте. Группу белых, чёрных и серых цветов относят к ахроматическим (бесцветным). Отличие хроматических цветов друг от друга определяется по трём признакам: цветовому тону, насыщенности и светлоте.

Цветовой тон – это локальный цвет предмета, то качество, которое мы можем по обыкновению назвать красным, синим или жёлтым. Цветовой тон сравним с одним из спектральных или пурпурных цветов. Цветовой тон в физике цвета обозначается длиной волны. Длина волны выражается в микрометрах.

Насыщенность цвета – это степень отличия хроматического цвета от ахроматического той же светлоты. В цветоведении часто понятие насыщенности заменяют на понятие так называемой чистоты цвета. Чистота цвета – относительная величина, выражаемая в процентах. Чистота спектральных цветов принимается за единицу, или за 100 %. Чистота же ахроматических тонов равна нулю.

Все хроматические и ахроматические цвета можно определить общей характеристикой – светлотой. Светлоту можно ещё обозначить как относительную яркость. « Светлота – это отношение потока света, отражённого или пропущенного образцом, к падающему потоку; она выражается в относительных единицах. Отсюда вытекает, что чем ближе характеристика цвета к единице, тем он будет светлее; наиболее тёмные места имеют светлоту, близкую к нулю» [13]. Метод определения цвета по трём вышеперечисленным характеристикам удобен тем, что цвет определяется количественно, а это необходимо для таких областей деятельности, как полиграфия, текстильная промышленность, цветное телевидение и др. Для измерения цвета применяют различные приборы – спектрофотометры и колориметры различных моделей и систем.

В живописи необходимо при работе с натурой анализировать и сравнивать цвета сложных по форме объёмов, находящихся в окружении определённой цветовой среды или предметов другого цвета и расположенных на нескольких планах, иногда значительно удалённых друг от друга и, следовательно, в различных условиях освещённости.

### **Оптическое смешение цветов**

Цветоведение излагает три закона оптического смешения цветов. Закон первый: всякому хроматическому цвету соответствует второй хроматический цвет, который при оптическом смешении с первым в определённом количестве даёт ахроматический цвет. Такие пары цветов называют дополнительными. Это могут быть лишь строго определённые цвета. Например, к лимонно-жёлтому дополнительным является ультрамариновый цвет, к карминно-красному – цвет изумрудной зелени. Закон второй: при оптическом смешении дополнительных цветов получаются цвета, по цветовому тону промежуточные между смешиваемыми цветами. Смешение жёлтого и синего образует зелёный. При смешении жёлтого и красного получается оранжевый цвет и т.д. Третий закон оптического смешения: цвета, выглядящие одинаково, в оптических смесях образуют один и тот же результат вне зависимости от физического состава световых потоков, вызывающих ощущение этих цветов. «Например, одинаковые по цвету монохроматический оранжевый, длина волны которого 610 мкм, и того же тона оранжевый, составленный из волн 590 и 630 мкм, в оптических смесях с другими цветами дают совершенно одинаковые результаты, хотя в одном случае цвет монохроматический, а в другом сложный» [14].

Художники нередко применяют в живописи законы оптического смешения цветов. Законы оптического суммирования цветов лежат в основе творчества постимпрессионистов – Ж. Сёра и П. Синьяка. Приёмы оптического смешения цветов использовались и будут использоваться в живописи, однако рассматривать их можно лишь как один из приёмов построения картины.

### **Контраст**

Одним из основополагающих формообразующих элементов живописи является контраст. Одним из первых его описал Леонардо да Винчи: «Из цветов равной белизны и равно удалённых от глаза тот будет на вид более чистым, который округлён наибольшей темнотою, и наоборот, та темнота будет казаться наиболее мрачной, которая будет видна на наиболее чистой «белизне», каждый цвет лучше распознаётся на своей противоположности» [15].

Контрасты разделяют на две группы – хроматический (цветовой) и ахроматический (световой). В каждой из групп различают три вида контраста – одновременный, последовательный и пограничный. Суть одновременного светового контраста состоит в том, что светлое пятно на тёмном фоне кажется светлее, а тёмное пятно на светлом темнее, чем оно есть на самом деле. Светлое на тёмном кажется больше своих истинных размеров, и наоборот: тёмное пятно на светлом фоне кажется меньше. Условное пятно, окружённое более тёмным или более светлым тоном, называют «реагирующим полем», а фон – «индуктирующим полем». Исследования показали, что реагирующее поле изменяет светлоту более заметно, чем индуктирующее, а при чрезмерно больших яркостях явление контраста значительно ослабевает, как и при очень низких яркостях.

### **Одновременный цветовой контраст**

Этот контраст возникает при взаимодействии двух хроматических цветов или хроматического цвета с ахроматическим, в результате чего происходит видимое изменение цветового тона, сопровождающееся одновременным изменением его светлоты и насыщенности. Особый интерес представляет контраст дополнительных цветов.

При рассмотрении дополнительных цветов с близкого расстояния заметно повышение насыщенности и светлоты (яркости) цветов, новых же оттенков в восприятии этих цветов не возникает.

При рассмотрении дополнительных цветов с далекого расстояния вступает в силу закон оптического смешения цветов, причем сопоставляемые дополнительные цвета теряют хроматические свойства и превращаются в серое ахроматическое пятно.



Потеря качества цветового тона в результате действия одновременно цветового контраста по результатам эксперимента Б.М. Теплова зависит от следующих причин:

От разницы светлот сопоставляемых цветовых тонов. Одновременный цветовой контраст наиболее заметен при приблизительном равенстве светлот сопоставляемых цветов или в том случае, когда реагирующее поле несколько светлее индуктирующего;

От насыщенности сопоставляемых цветовых тонов;

От размеров площадей реагирующего индуктирующего полей или от расстояния до точки наблюдения.

До определенного расстояния контраст увеличивается пропорционально расстоянию, затем начинают действовать законы оптического смешения цветов, и контраст исчезает.

Исследования Б.М. Теплова ясно показывают, что при сопоставлении холодных цветов возникает более активный контраст, чем при сопоставлении теплых. Эффект контраста зависит, в первую очередь, от освещения и яркости. Слабое освещение увеличивает эффект контраста, сильное освещение – значительно уменьшает.

Художники-живописцы часто применяют метод контраста цветовых тонов по насыщенности, чтобы усилить звучность, чистоту, того или иного цвета.

При сопоставлении менее насыщенных цветов (светлых или темных) возникает больший эффект контраста, чем при сопоставлении насыщенных цветов.

Контраст по насыщенности также виден при сопоставлении ахроматических цветов с хроматическими цветами. Более насыщенным цветовой тон воспринимается на белом или светло-сером фоне. На черном или темно-сером фоне цветовой тон воспринимается менее насыщенным.

### **Пограничный контраст**

Пограничный цветовой контраст возникает на границе двух смежных цветовых тонов. Например, желтый цвет на границе соприкосновения с красным цветом приобретает зеленоватый оттенок, а в отдалении от красного цвета эффект ослабевает. На возникновение пограничного контраста влияет площадь реагирующего поля. Если площадь реагирующего поля мала по отношению к площади индуктирующего поля, пограничного контраста не возникает, если площадь реагирующего поля велика по отношению к площади индуктирующего поля, возникает пограничный контраст.

Пограничный и одновременный контрасты проявляются всегда вместе, но при одних условиях проявляется ярко один контраст, при иных условиях – другой.

Пограничный световой контраст проявляется тогда, когда рядом расположены две полосы, различные по светлоте. Часть светлого участка, на-

ходящаяся рядом с темным, выглядит светлее, чем остальной светлый участок. Создается впечатление пространственной вибрации и эффекта объемности. Это свойство пограничного контраста необходимо учитывать художникам-текстильщикам в практической работе и художникам-живописцам при работе с натурных постановок, в которых используются орнаментированные ткани.

Явления пограничного цветового и светового контрастов возникают в том случае, если контрастирующие цвета расположены непосредственно друг около друга и практически совершенно исчезают, если между контрастирующими цветами расположена хотя бы очень узкая темная или светлая полоса.

**Последовательный контраст.** Когда мы переводим взгляд с одного цветового тона на другой, на последнем наблюдается оттенок цвета, не свойственный ему, что объясняется остаточным раздражением сетчатки глаза при восприятии предыдущего цветового тона, так как цветовое и световое ощущения имеют длительность и продолжаются еще некоторое время, а предыдущий цветовой тон уже исчез из поля зрения. Например, если перевести взгляд с ярко-красного предмета на серую поверхность, то возникает зеленоватый оттенок серого цвета.

Последовательный контраст иногда вызывает и воспроизведение формы предыдущего цветового тона. Однако явления последовательного контраста возникают только при восприятии насыщенных цветов. Мало-насыщенные цвета не вызывают последовательного контраста.

Цветовое зрение человека прошло длительный путь эволюции вместе с развитием общества, культуры и искусства, оно постоянно развивалось и обогащалось новым опытом.

Под чувством цвета понимается помимо простого ощущения и восприятия, констатирующего основные характеристики цвета, сложное восприятие цвета современным человеком, обогащенное рядом образов, ассоциаций и представлений, связанных с цветом.

С точки зрения восприятия различных цветов их свойства и качества А. С. Зайцев предлагает разделить на собственные и несобственные [16].

Собственные качества цвета – это те качества, которые можно измерить и выразить количественно, это основные характеристики цвета – цветовой тон, светлота и насыщенность, то есть те качества цвета, которые можно измерить и выразить количественно. «Несобственные качества цвета объективно цветам не присущи, они возникают как следствие эмоциональной реакции, возникающей при их восприятии» [16]. К несобственным качествам цвета относятся деление цветовых тонов на «тёплые» и «холодные», «тяжёлые» и «лёгкие», «глухие» и «звонкие», «выступающие» и «отступающие». Пространственные качества цвета, используемые в живописи для передачи плановости, воздушной перспективы и пространства, были открыты ещё живописцами Ренессанса. Для передачи

воздушного пространства первый план картины изображался в тёплой коричневой цветовой гамме, средний – в нейтрально-зелёной гамме, дальний план – в холодной голубовато-серебристой колористической гамме.

### **Гармония цвета**

Проблематикой цветовых гармоний занимались различные учёные и исследователи. Среди них Ньютон, Адамс, Гёте, Менселл, Брюкке, Бецольд, Оствальд и др.

В непосредственном виде нормативные теории цветовых гармоний не применяются живописцами, но дизайнерам и архитекторам необходимы знания круга научных проблем теории цвета и цветовых гармоний. Это способствует обдуманному и рациональному подходу в решении прикладных задач в проектировании в части гармонизации цвета той или иной проектной задачи.

Первой цветовой системой была система И. Ньютона. Это цветовой круг из семи цветов (красного, оранжевого, жёлтого, зелёного, голубого, синего, фиолетового). Позднее к цветам спектра были добавлены и пурпурные цвета. Их нет в спектре, они получены смешением двух крайних цветов спектра – фиолетового и красного. Цвета красно-жёлтой части круга были названы тёплыми, голубовато-синей части круга – холодными. В этом заключался первый шаг к гармонизации цветов.

Художник Рудольф Адамс в 1865 году изобрёл «хроматический аккордеон» – «аппарат для определения гармонических цветовых сочетаний». Аппарат состоял из цветового круга, разбитого на 24 равных сектора, каждый из которых был разделён на 6 степеней по светлоте. К данному цветовому кругу прилагались пять шаблонов, где были симметрично вырезаны 2, 3, 4, 6 и 8 отверстий по размерам секторов круга. Манипулируя шаблонами, было возможно получать разнообразные комбинации цветовых сочетаний, которые Адамс назвал «симметричными аккордами» [16].

Непосредственно связанной с практикой живописи была и теория Альберта Генри Менселла. Главным в теории Менселла было определение трёх типов гармонических сочетаний: Однотонные гармонии (построенные на одном цветовом тоне различной насыщенности и светлоты); гармонии двух соседствующих цветов цветового круга (построенные на родстве, сближенности цветов); гармонии, построенные по принципу контраста между цветами, лежащими противоположно друг другу в цветовом круге. Менселл уделял особое внимание отношению цветов по насыщенности и соотношению площадей цветовых пятен.

Немецкий физиолог Брюкке также считал цвета, расположенные в малых пределах цветового круга, гармоничными, из-за их сближенности. Брюкке впервые, наряду с парными сочетаниями цветов, выделил и гармонические триады. Таковыми триадами он считал красный, синий и жёл-

тый, а также красный, зелёный и жёлтый цвета, к которым можно присоединять цвета малых интервалов.

По мнению Бецольда, гармоничное сочетание цветов получится лишь в случае, когда, например, в двенадцатичастном круге цвета отстоят на четыре тона друг от друга, то есть интервал между ними должен быть в три тона. Негармоничными сочетаниями Бецольд считал сочетания цветов с интервалом в один тон. Бецольд первым указал на разницу применения цвета в живописи и в декоративном искусстве.

В девятнадцатом веке популярностью пользовалась теория цветовой гармонии В. Оствальда. В. Оствальд стремился установить математические закономерности гармонии цвета, исходя от геометрических отношений расположения цветов в цветовом круге. Он считал, что все цвета, которые содержат равную примесь белого или чёрного цветов, являются гармоничными, а из не содержащих такой примеси наиболее гармоничными являются те, которые отстоят друг от друга в цветовом круге через равное количество интервалов.

Теория гармонических сочетаний В. М. Шугаева основана на теориях Бецольда и Менселла. Она базируется на комбинациях цветов цветового круга. Шугаев, систематизировав различные виды гармонических сочетаний, привёл их к следующим основным четырём видам: 1) сочетания родственных цветов; 2) сочетания родственно-контрастных цветов; 3) сочетания контрастных цветов; 4) сочетания нейтральных в отношении родства и контраста цветов. Он проанализировал 120 возможных гармонических сочетаний цветов для шестнадцатичленного цветового круга при трёх промежуточных цветах, трёх интервалах между главными цветами. По мнению В.М. Шугаева, гармонические цветовые сочетания могут быть получены в трёх случаях: 1) если в гармонизируемых цветах присутствует равное количество главных цветов; 2) если цвета имеют одинаковую светлоту; 3) если цвета имеют одинаковую насыщенность [17]. Чем больше отличаются цвета по насыщенности, цветовому тону и светлоте, тем труднее они гармонизируются. Исключения составляют дополнительные цвета. Цветовую гармонию В.М. Шугаев определяет следующим образом: «Цветовая гармония есть цветовое равновесие, цветовая уравновешенность. Здесь под цветовым равновесием (в первую очередь, двух цветов) понимается такое соотношение и такие качества их, при которых они не кажутся чуждыми один другому и ни один из них не преобладает излишне» [18].

### **Колорит**

Одним из важнейших элементов художественной формы, который служит раскрытию образного содержания произведений искусства, является колорит в живописи.

Что такое колорит? Происхождение термина «колорит» восходит к латинскому «color» – краска, цвет. «Краткий словарь терминов изобразительного искусства» определяет понятие «колорит» следующей трактовкой: «Колорит в живописи – это характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, его цветовой строй как одно из средств правдивого и выразительного изображения действительности» [22].

История искусств повествует нам о великом споре среди художников, споре о примате формы или цвета, рисунка или колорите в живописи. Причем спор этот, начиная с XVI в., решался чисто идеалистически, абстрагируя, отрывая эти два понятия друг от друга. Так шел поиск абсолюта.

В эпоху Возрождения линейная школа флорентийцев (прежде всего Леонардо да Винчи) утверждала рисунок как первооснову живописи (несмотря на то, что художники флорентийской школы и сам Леонардо были великими живописцами, цвету, они придавали значение «подкраски» для рисунка); но в эту же самую эпоху возникает и венецианская живописно-колористическая школа (Тициан, Джорджоне, Веронезе).

Эти художники, прекрасно владея рисунком, отдавали пальму первенства маэстрии цвета. Тициан же, намного опередив своих современников в технике живописи, можно сказать, «рисовал» цветом.

Французские живописцы конца XVIII начала XIX вв. отдавали предпочтение рисунку. Так, Энгр считал, что «цвет дополняет живопись украшениями, но она не больше, чем придворная дама из свиты».

Французский классицист Ж. Л. Давид высказывал сходную идею: «Линия – это контур реального, цвет не больше чем мираж».

Однако, примерно в этот же исторический период Эжен Делакруа, не менее весомая личность в истории искусства Франции, был, прежде всего, выдающимся колористом, в более позднее время его даже называли «предтечей импрессионизма». Это Делакруа, на вопрос о том, как бы он изобразил встречу французского и австрийского императоров, ответил, что достаточно было бы синего и красного пятен (цвета имперских мундиров). Этот не лишенный сарказма ответ, свидетельствует о том, что уже тогда Художник XIX века стихийно предвидел первоочередную роль цвета и колорита в создании выразительного художественного образа и символическое значение цвета. Цветоведение как наука тогда еще лишь зарождалось.

Взгляды представителей русской реалистической школы едва ли отличались от вышеприведенных точек зрения Энгра и Давида. П. П. Чистяков говорил: «Высокое искусство, как неотъемлемое достояние духа человеческого, проявляет себя, в сущности, в черте. Эффект, колорит – это все вспомогательные средства, ими нужно уметь пользоваться в меру».

Но наряду с подобными взглядами на цвет, относящими его к «второстепенным» средствам украшения и дополнения формы, история искусства дает нам огромное количество убедительнейших примеров использова-

ния цвета в качестве главного средства в создании художественного образа.

Произведения Тициана, Рембрандта, Рубенса, русских художников В. Сурикова, В. Серова, К. Коровина, М. Врубеля, П. Кончаловского, А. Лентулова, К. Петрова-Водкина и др. дают поразительные примеры использования колорита в художественно-образном выражении творческих замыслов.

М. Сарьян, великий колорист, говорил, что живописец выражает мир и свое отношение к нему, *прежде всего, в цвете*.

Со временем происходили огромные изменения в теории колорита в связи с развитием истории, теории и практики живописи.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель в XIX веке дал глубокое определение колорита, сущность которого, по его словам, «... заключается в употреблении всех красок так, чтобы обнаружилась независимая от объекта игра отражений, составляющая вершину колорита; взаимопроникновение цветов, отражение рефлексов, которые переливаются в другие отражения и носят столь тонкий, мимолетный и духовный характер, что здесь начинается переход в музыку».

Гегель писал, что «большое разнообразие колорита не есть просто произвол и случайная манера расцветки, которой не было бы *in rerum natura*, но оно заключено в природе самих вещей» [19].

В XIX веке в основной теории цвета и колорита, а также в живописной практике лежала *теория подражания природе*.

Вершиной мастерства считалось умение передать цветовой тон освещенных предметов и умение придать цветовым сочетаниям живописи гармонию.

Интересна теория Э. Утица, который в начале XX в. выделил три основных типа организации колорита – полихромия, гармонию и колоризм.

По мнению этого ученого, *полихромия* является раскраской, применяясь в архитектуре, скульптуре, орнаменте. *Гармония* применяется в тех случаях, когда необходима особая созвучность цветов, придающая произведению определенное настроение, влияющая на содержание.

Колоризм же присущ только живописи и возможен лишь при подражании натуре, почти не применяясь в декоративном искусстве.

Немецкий исследователь Ф. Енике выделяет три вида колоризма картины, построенного на принципе природоподражания:

- абсолютный колорит;
- преувеличенный колорит;
- тональный колорит.

«Абсолютный колорит передает все модификации цвета и тона изображаемой природы, преувеличенный колорит – преувеличенную насыщенность цветовых сочетаний природы, тональный колорит передает не ре-

альные цвета изображаемой природы, а преднамеренно гармонизированные и выраженные через общий цветовой тон».

Студентам института архитектуры и дизайна необходимо знать о двух системах организации колорита, связанных со спецификой изображения пространства и стилистикой трактовки изображения:

- Система организации колорита в реалистической пространственно-светотеневой живописи, основанная на цветотональных отношениях, валёре, тоне, полутоне, тональности, гамме, оттенках и т.д.

- Система организации колорита в декоративной живописи, в основе которой лежит ритмическая организация гармонических сочетаний локальных цветов.

Колорит в живописи в целом включает в себя и законы гармонии цвета, и явления цветового и светового контрастов, и законы оптического смешения цветов.

### 3.2 Валёр

Валёр – главное качество колористической живописи. Термин «валёр» происходит от французского слова «valeur», переводимого как «ценность». Однако, перевод этого слова не в состоянии вполне адекватно отразить то содержание, которое вкладывают в него теоретики искусства и сами художники.

Обычно *под валёром следует понимать разработку тональных градаций элементов изображения в живописном произведении от светлого до темного при сохранении богатства цвета*; отсутствие как «грязи», так и «краски» в живописи. Под «грязью» следует понимать пятна неопределённого цвета, получившиеся в результате неумеренного смешения красок (более трех), «краска» – это пятна чистого цвета, «вылетающие» из общей гармонии картины или этюда и вносящие диссонанс.

В чем заключаются принципы валёра? Прежде всего, в том, чтобы художник (студент) мог написать светлый предмет в тени темными красками так, чтобы ощущалась светлота этого предмета, или яркий предмет в тени написать темными красками так, чтобы ощущалась его яркость.

Наиболее полную характеристику термина «valeur» дает К. Ф. Юон в книге «Об искусстве»: «Валеры французский традиционный термин, употребляемый при анализе живописных достоинств и трудно переводимый. Он обозначает не столько какое-либо качество цвета, сколько качество самой живописи, разумея под последним совокупность *всего*: качества цветовых, световых и технически фактурных сторон ее.

Валёр определяет живописную ценность, явившуюся в результате тонко воспринятых живописных частей между собой, в объединении целого, образующегося из светотени, красочного и пластического содержания предмета.

Валёры являются формальными показателями тонкостей живописных ощущений».

Таким образом, валёр в живописи создается тонким, незаметным переходом одного цветового тона в другой посредством т.н. «деградации тонов» (в абстрактной модели деградацию тонов можно увидеть в любом спектре цветового тела Оствальда), а также образованием в результате цветовой гаммы. *Цветовой гаммой* можно назвать совокупность созвучных цветов, близких между собой по цветовому тону, светлоте и насыщенности. Имея в виду цветовую гамму, колорит часто определяют словами «холодный», «теплый», «серебристый», «золотистый», «охристо-красный» и т.д.

Цветовую гамму живописного произведения можно назвать колористической гаммой.

Живописное произведение может быть построено на применении *нескольких колористических гамм*, но они должны при этом быть подчинены основной колористической гамме и служить для её оттенения и контраста.

Использование нескольких колористических гамм ведет к созданию *колористической тональности*. Различные состояния времени года, суток, погоды передаются путем применения различных колористических тональностей.

*Посредством нюансировки цвета и поиском различных цветовых оттенков достигается колористическое богатство живописи.*

«Nuance» – французское слово, означающее оттенок. К. Ф. Юон говорил: «Живопись, не дышащая в каждом своем цвете тысячью обогащающих его оттенков, есть мертвая живопись».

Существует много способов колористических решений в живописи. Выдающийся теоретик искусства Н. Н. Волков, произведя анализ и обобщение этих способов, писал: «Существовало много попыток создать систему правил для цветового построения картины. Все эти попытки, часто полезные для их авторов, скоро становились *мертвыми рецептами*, ибо задачи, для которых были созданы правила, менялись

Остаются лишь три самых общих закона – *закон увиденности* цвета, *закон подчинения содержательной задаче* образа и *закон единства* (цельности) системы переложения красок природы» [21].

Убедительнейшее подтверждение вышесказанному можно найти в известном романе Д. Мережковского о Леонардо да Винчи. Великий художник по просьбе своих учеников составил для них сложнейшую математическую рецептуру организации палитры для написания портретов. Каково же было негодование одного из учеников, когда он увидел, что сам мастер не пользуется им же самим составленной рецептурой.

Ю. М. Кирцер в книге «Рисунок и живопись» дает следующее определение колорита: «Колорит – особенность цветового и тонального строя произведения. В колорите находят отражение цветовые свойства реально-



го мира, но при этом отбирают только те из них, которые отвечают определенному художественному образу. Колорит в произведении представляет собой обычно сочетание цветов, обладающее известным единством. В более узком смысле под колоритом понимают гармонию и красоту цветowych сочетаний, а также богатство цветowych оттенков. В зависимости от преобладающей в нем цветовой гаммы он может быть холодным, теплым, светлым, красноватым, зеленоватым и т.д. Колорит воздействует на чувства зрителя, создает настроение в картине и служит важным средством образной и психологической характеристики» [22].

*Таким образом, колорит есть наиболее ценное качество живописи; иными словами, колорит определяет живопись: есть колорит, значит, есть живопись.*

### **Психофизиологические свойства цвета**

Вопросы эмоционального воздействия цвета на человека интересовали многих практиков и теоретиков искусства. Леонардо да Винчи, И. В. Гёте, Э. Делакруа, М. Дерибере, М. Алпатов, И. Грабарь, К. Юон, Н. Волков – это лишь небольшой список наиболее известных исследователей, учёных и художников.

Как пишет Гёте, жёлтый цвет «обладает прелестью», создаёт «безусловно тёплое впечатление и вызывает благодушное настроение», синий цвет «всегда приносит что-то тёмное», «синяя поверхность как будто уплывает от нас вдаль», красный цвет создаёт впечатление «как серьёзности и достоинства, так и прелести и грации», зелёный цвет даёт глазу «реальное удовлетворение» [23]. «В своих самых общих элементарных проявлениях, независимо от строения и форм того материала, на поверхности которого мы его воспринимаем, цвет оказывает известное воздействие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душу», – писал Гёте [23].

### **3.3 Освоение основ колорита в живописи**

Овладение всеми тонкостями колористической живописи – непростой процесс для студента, поэтому курс живописи для студентов выстраивается в строгой логической последовательности – от простого к сложному.

1. Так, одним из заданий 1-го курса 1-го семестра может являться натюрморт из 2-3-х предметов, предельно простых по форме. Это гипсовые модели геометрических тел простых форм и гипсовая ваза. Драпировки – белые, общая тема задания – «Белое на белом».

Казалось бы, о каком колорите может идти речь, если используется лишь один нейтральный белый? Именно так может представляться вопрос неискушенному сознанию. В действительности это не так.

Из курса цветоведения известно, что луч белого света содержит в себе элементы трех основных цветов спектра: красного, желтого и синего. В

постановке эти цвета дополняются промежуточными оттенками оранжевого, зеленого и фиолетового. В таком, несложном на первый взгляд, колористическом задании заключены уже все оттенки основных и дополнительных цветов спектра. Сформулируем кратко колористическую задачу:

а) Решение освещенности постановки (теплохолодность) – теплый свет, холодная тень, более нейтральный полутон и рефлекс – более теплый, чем собственная тень предмета и более холодный, чем свет и полутон.

б) Создание полноцветного этюда, нюансировка тонов в зависимости от освещенности: от более «желтого» света через красноватый полутон; к синевато-фиолетовой тени; решению этой задачи поможет знакомство с цветовым кругом: движение цвета в этюде от теплого к холодному должно происходить подобно движению цветов спектра.

в) Соблюдение принципа «валёрности» в решении общего тона этюда, т.е. нужно написать тона на светлых предметах темными красками, так, чтобы и в тени предмет казался светлым (белым).

Наиболее распространенными ошибками в выполнении данного задания являются монохроматические разбелы, не обогащенные всеми оттенками цвета, а также излишняя темнота теней, выпадающая из общего тонального строя этюда, либо преувеличенная перехолоднённость теней. Чтобы избежать подобных ошибок и правильно выдержать этюд в цвете и тоне, следует помнить следующий принцип: «Живопись – это теплохолодность», то есть следует в теплых цветах увидеть как можно больше холодных оттенков, а холодные тона нужно обогащать оттенками теплых цветов.

г) Живописно-пространственное решение этюда выполняется в аудитории, декоративное решение постановки выполняется студентами самостоятельно. Если в этюде с натуры кроме цветового и тонального решения важна так же и плановость, решение пространства, среды, то в декоративном решении наиболее важно решение цветом плоскости листа, композиционное решение, ритмика цветowych пятен. Несмотря на лаконизм декоративной живописи, закон «увиденности цвета» должен соблюдаться и здесь.

После выполнения этюда с натуры наиболее правильным дальнейшим ходом в решении декоративной интерпретации будет выполнение двух декоративных работ:

- с частичным сохранением объема;
- с уничтожением объема, решение работы плоскими контурами (причем в данном случае возможно не только плоскостное решение листа, но и решение пространства цветом, например, использование плоского контура известно у монументалистов как мощное средство передачи пространства).

2. Другим заданием 1-го курса 1-го семестра по живописи может быть натюрморт из 2-3-х простых по форме предметов в холодной родственной гамме, с использованием синих, голубых драпировок и предметов: моделирование формы цветом (этюд с натуры в аудитории), а так же живописно-декоративная интерпретация (самостоятельная работа).

а) Следует сразу отметить, что данное задание лучше выполнять гуашью, а не акварелью, так как в силу технических особенностей работы акварелью (первые слои тёплых цветов, впоследствии перекрываемые холодными лессировками), у начинающих могут возникнуть технические сложности в написании этюда.

б) Целью этого задания является изучение гаммы холодных оттенков в теплом освещении. Важнейшая задача – определить и выявить баланс теплого и холодного в данной холодной гамме, например, при теплом освещении цвет холодного предмета на свету может быть сам по себе холодным, но он должен быть теплее, чем цвет этого же предмета в тени.

в) При всей сдержанности цветовой гаммы следует избегать изохромности, или монохромных разбелов одного и того же цвета. По сравнению с предыдущим заданием здесь нужно увидеть то же самое движение цветов спектра от теплого к холодному, но с тем лишь различием, что в этом, втором задании все цвета спектра смещаются в сторону холодных цветов, образуя холодную гамму, обогащенную различными тончайшими нюансами цвета.

г) В плане тонового решения следует, в первую очередь, сравнивать тень на светлом предмете со светом темной синей драпировки (например, голубой бидон на темно-синем фоне).

Вся сложность написания этюда в том, чтобы выдержать следующие тональные отношения: светлый предмет в тени должен быть темнее по тону, чем темный предмет на свету, однако при этом светлый предмет должен оставаться светлым, а темный предмет темным.

Декоративное решение аналогично предыдущему заданию: от реалистического этюда к полуобъемной интерпретации и от нее – к плоскостному решению композиционной формы этюда: такой ход ведет к наиболее рациональной простоте, а простота – это, по мнению Ж. Санд, «... предел сложности и последнее усилие гения».

3. Третье задание 1-го курса 1-го семестра: натюрморт из 2-3-х простых по форме предметов в горячей гамме. Красные, оранжевые и желтые драпировки и предметы, родственные цветовые отношения. Цели и задачи аналогичны целям и задачам предыдущего задания. Живописный этюд с натуры сопровождается декоративными интерпретациями.

Главный предмет в натюрморте, в отличие от предыдущего задания, темнее фона.

4. Завершается 1-й семестр 1-го курса следующим заданием по живописи: натюрморт из 2-3-х предметов в теплой родственно-контрастной гамме. В родственно-контрастной группе цветов присутствуют как теплые, так и холодные локальные цвета. Поэтому теплой родственно-контрастной гаммой можно назвать цветовую гамму с преобладанием теплых тонов, например, цветовые аккорды из 4-х цветов: желтого, оранжевого, красного и зеленого или оранжевого, желтого, зеленого и синего, а также цветовые аккорды из 3-х цветов, например, оранжевый, желтый и зеленый можно назвать теплыми родственно-контрастными сочетаниями цветов. (Напротив, вот пример холодной родственно-контрастной гаммы: сочетание синего, фиолетового, зеленого и красного). *Основные типы родственных, родственно-контрастных, контрастных, а также нейтральных в отношении родства и контраста цветовых сочетаний легко определяются по модели цветового треугольника, предложенной в книге А.С. Зайцева «Наука о цвете и живопись».*

Второй семестр 1-го курса продолжается изучением родственно-контрастных и контрастных цветовых гамм.

К концу семестра количество предметов в постановках по живописи увеличивается с 2-3-х до 3-4-х предметов.

Примерный перечень заданий по живописи, предлагаемых во 2-м семестре 1-го курса:

а) Натюрморт из 2-3-х простых по форме предметов, холодная родственно-контрастная гамма. Задача: моделировка формы цветом и декоративное решение.

б) Натюрморт из 3-4-х предметов, простых по форме. Контрастный цветовой аккорд, тяготеющий к теплым тонам, например, пара красный-зеленый. Моделировка формы и декоративное решение.

в) Натюрморт из 3-4-х предметов, контрастное сочетание цветов, тяготение к холодным тонам, например синий-оранжевый.

г) Последнее задание 1-го курса 2-го семестра – натюрморт из 3-4-х предметов в нейтральной в отношении родства и контраста цветов гамме. Поскольку нейтральными в отношении родства и контраста являются основные цвета – красный, желтый и синий, но присутствие в общей гамме всех трех локальных основных цветов считается традиционно «дурным тоном в живописи», рекомендуется использовать предметы и драпировки любых двух основных цветов, дополняя их нейтральными по цвету предметами и драпировками.

Данную цветовую гамму рекомендуется использовать в натюрморте с гипсовым орнаментом.

Если предыдущие задания в целом основаны преимущественно на гармонических сочетаниях цветов, то это последнее задание имеет в своей

основе *динамическое* цветовое сочетание. Этуд с натуры сопровождается декоративной интерпретацией.

Таковы базовые задания курса «Живопись».

Изучение студентами различных родственных, родственно-контрастных цветовых сочетаний, выполняемых в теплых и холодных гаммах, видение гармонии или динамики цвета на основе несложных натюрмортов развивает колористические способности и возможности студентов, что, наряду с основами научного цветоведения, безусловно явится в дальнейшем определенным фундаментом и ключом к свободному оперированию с цветом в проектной деятельности.

### **3.4 Натюрморт как учебное задание**

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

"Жанр натюрморта представляется нам некоей, как бы самой историей живописи предложенной, "моделью" изображения – вернее, моделью системы "изображение-искусство", позволяющей сосредоточиться на существе вопросов живописи как особого вида искусства, причем парадоксально заостренно. Нас интересует натюрморт, как наиболее "эмансипированный", наиболее "чистый" жанр живописи, где художник и зритель сосредотачиваются на проблеме качества самой живописи, на вопросах "что изображено", "как сделано", – подчеркивает исследователь натюрморта И. С. Болотина. Эти аспекты выделяют натюрморт из многообразия жанров, открывают широкое поле для его использования в учебной живописи. Кроме того, два таких основных фактора художественной формы, как предмет и пространство, выступают в натюрморте в наиболее ясном и конкретном виде.

В истории художественной педагогики этюды натюрморта отмечаются как наиболее эффективная форма начальной работы с цветом. Через освоение законов живописи на этюдах натюрморта прошли все мастера отечественного изобразительного и прикладного искусства. Одни художники любят натюрморт и творчески развивают этот жанр живописи, другие периодически возвращаются к натюрморту, чтобы по-новому осмыслить для себя назревшие в сознании изменения мировосприятия или чтобы просто не потерять живописные навыки.

*Если живопись считается фундаментальной дисциплиной в области обучения цветному изображению, то натюрморт является главной творческой лабораторией для художественных экспериментов в области цвета.* Обаяние этой работы заключается в специфике мира натюрморта – мира неподвижной или "мертвой" натуры. Искусственная реальность на-

натюрморта позволяет проводить активные живописные поиски уже при постановочной работе с вещами. Найденное художником положение вещей не меняется от сеанса к сеансу, позволяя проверять изображенное неподвижной натурой.

Особенностью живописи натюрморта являются относительно небольшие размеры изображаемых предметов. Художник может делать композицию, близкую по масштабу к натуре, выявляя хорошо видимые глазом фактурные и цветовые особенности постановки, что важно как при первом знакомстве с живописью, так и при профессиональных творческих исканиях. Для обучения натюрморт ценен и тем, что каждый может создать постановку у себя дома из хорошо знакомых вещей, находящихся под рукой. Личные вещи, сохранившие еще тепло рук хозяина, помогают художнику "войти" в мир натюрморта, преодолеть робость на начальной стадии работы. Натюрморт одинаково важен для работы на всех этапах развития художника.

Хотя натюрморт и неподвижная "мёртвая" натура, он состоит из предметов, составляющих часть живой, окружающей нас действительности. Собранные вместе скромные предметы могут глубоко отражать духовный мир человека со всем многообразием его противоречий и особенностей. Не случайно англичане называют жанр натюрморта "тихой жизнью" ("still life"), где неподвижность – внешнее проявление духовной жизни. Любые формальные поиски всегда должны быть направлены на образное раскрытие изображаемого объекта. Формальные упражнения, присутствующие в любой художественной школе, – только путь к поиску новых средств выражения природы.

Вещи, которыми мы пользуемся в домашнем обиходе, при использовании в натюрморте образуют свою среду, переносятся в иное измерение. Их значение в композиции, смысловая нагрузка неизмеримо возрастают. Сочетания простых предметов могут выражать самые сложные и возвышенные чувства человека, вызывать ассоциации, далеко уходящие от материальной сути этих предметов. Натюрморт – это сообщение, иногда даже криптограмма, которую необходимо разгадать, чтобы понять суть. Развитие жанра натюрморта на протяжении столетий дает тому массу примеров [12].

## **Часть 4**

### **Освоение практических основ живописи**

#### **4.1 Практические основы живописи при подготовке художника-дизайнера и архитектора**

Освоение практических основ живописи осуществляется на базе знания теории живописи, однако теория живописи – это не свод определенных законов, кажущихся незыблемыми. Вместе с развитием общества и искусства она развивается и дополняется новыми знаниями, часто почерпнутыми из самой практики живописи. Каждый большой художник, обладая неповторимой индивидуальностью и видением мира, обогащает своей практикой теоретические основы живописи, иногда осозная это, а иногда интуитивно и бессознательно. В данном случае требуется время, и часто только следующее поколение художников и искусствоведов способно оценить и сформулировать вклад больших художников в развитие и обогащение теории живописи.

Между учебной работой и произведением живописи опытного мастера существуют большие различия. В учебных работах происходит последовательное по определенной системе овладение знаниями, умением и творческими навыками, изучение закономерностей передачи окружающего мира на изобразительной плоскости, овладение культурой и цельностью зрительного восприятия, технологией и техникой живописи.

Художник-профессионал решает те же проблемы, но на более высоком уровне, подчиняя технические проблемы изображения творческо-образным проблемам, поиску наиболее точных, адекватных творческому замыслу средств выражения.

Однако, каждая учебная работа по живописи также является и творческой.

Этюд с натуры по времени исполнения может быть кратковременным, выполненным за один учебный час или меньшее время, односеансным, выполненным за 4 учебных часа, и многосеансным, выполненным в течение нескольких занятий по 4 часа. Это могут быть 8-, 12-, 16-, 20-часовые и более длительные по времени выполнения этюды.

Обучение живописи, кроме работы над этюдами с натуры, в аудиторных условиях может включать работу над живописными набросками; работу над живописными этюдами по памяти, представлению и воображению; изучение наследия и опыта мастеров изобразительного искусства в музеях и на периодических выставках; самостоятельную работу с литературой и самостоятельную творческую работу, включающую как учебные задания, так и постановки по собственному усмотрению в соответствии со своей творческой индивидуальностью.

Все эти формы и разновидности работы взаимодействуют и обогащают друг друга, формируя профессионально подготовленного и творчески мыслящего художника.

Художник-дизайнер для совершенствования своего мастерства должен учиться постоянно, целенаправленно формулируя задачи изучения бесконечного многообразия окружающего мира, народного искусства, служащих источником вдохновения для профессиональной творческой работы.

*Практические навыки овладения живописным мастерством усваиваются постепенно, начиная с простых элементарных заданий через постепенное усложнение от задания к заданию.*

## 4.2 Форэскиз

Поиск композиционного решения живописной работы осуществляется посредством работы над форэскизами – предварительными эскизами небольшого размера (масштаб примерно 1/8 – 1/16 стандартного листа).

*Задачей работы над форэскизами является поиск композиционной, колористической и тональной организации элементов изображения на плоскости изображения в соответствии с творческим замыслом.* При работе над форэскизами практически решается совокупность следующих проблем.

Учебная постановка по живописи создается так, что она имеет не одну, а несколько возможных для работы точек зрения, иногда существенно отличающихся друг от друга освещенностью, расположением отдельных элементов, ракурсами и заходами форм.

Первая проблема заключается в выборе точки зрения на учебную постановку, т.е. места работы, с которого, по мнению выполняющего форэскиз, лучше видна взаимосвязь элементов постановки, лучше видно освещение и колористическое решение будущей работы. Для выбора точки зрения, как правило, нужно обойти учебную постановку и иногда сделать форэскизы с различных точек зрения с целью нахождения лучшего композиционного решения.

После выбора точки зрения на учебную постановку нужно решить проблему выбора уровня зрения. На практике это означает работу на высоком мольберте (линия горизонта выше учебной постановки), среднем по высоте (линия горизонта на уровне учебной постановки) или низком мольберте (линия горизонта ниже уровня учебной постановки), что обусловлено творческим композиционным замыслом.

Выбрав точку зрения и уровень зрения для работы, необходимо выбрать формат работы. Выбор формата работы, как правило, обусловлен характером постановки, которая скомпонована по схемам горизонтальной,



вертикальной или квадратной композиции. Однако, немаловажное значение уделяется нахождению пропорций сторон горизонтальных или вертикальных прямоугольных форматов.

При расположении изображения постановки на выбранном формате важно угадать соотношение масштаба изображения элементов постановки с масштабом выбранного формата. Иногда берут слишком большой масштаб листа, и изображение практически не связано с таким большим масштабом плоскости изображения, или, наоборот, берут слишком маленький формат листа, где предметам и элементам "слишком тесно". При распределении изображения на изобразительной плоскости выбранного формата одной из главных композиционных задач является расположение композиционного центра изображения, а также нахождение конструктивных пластических связей, соединяющих композиционный центр и второстепенные части и детали изображения. Важнейшая задача при работе над форэскизами заключается в нахождении будущей композиционной конструктивно-колористической структуры живописной работы с использованием законов ритма, симметрии и асимметрии.

Уже в форэскизе намечается стилистика изображения пространства, которое может быть иллюзорно очень глубоким, уплощенным или практически отсутствовать, как, например, в декоративной живописи или стенных росписях, фресках, вазописи и т.п.

При определении формата работы и ее конструктивно-пластической структуры важен поиск колористической, цветовой и тональной организации живописной работы. При работе с цветом необходимо проанализировать тип колористической гармонии, колористический ключ постановки, определить основные цветовые и тональные контрасты.

Кроме того, при работе над форэскизами нескольких натюрмортов нужно найти отличие колористической и тональной организации одного натюрморта от другого. Один натюрморт в целом может быть построен на темных и контрастных цветовых отношениях, а другой – на более светлых по тону цветовых отношениях.

Необходимо развивать умение видеть колористическую гармонию элементов постановки как систему, понимать взаимодействие цветов в системе, представлять себе, что изменится в колористической системе, если какой-нибудь цвет изъять или добавить. Обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. При этом мы говорим, например, о серо-зеленом колорите, серо-голубом или бежево-коричневом, другие же цвета занимают по масштабу меньше площади, но необходимы для оттенения и обогащения колористической гаммы постановки.

В плане организации колорита живописной работы целесообразно проследить, как в учебной постановке развиваются отдельные колористические "темы", например "тема серого цвета", "тема красного цвета" или

"тема зеленого цвета", как они взаимодействуют и влияют друг на друга. На форэскизе необходимо угадать количество каждого цвета для достижения ощущения колористической гармонии. Работа над форэскизами развивает "режиссерское" мышление – умение акцентировать главное, существенное в постановке и подчинять ему второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции учебной живописной работы. Работа над форэскизом является как бы планом работы над большой учебной живописной работой, но не следует считать, что в форэскизе все найдено, и большая учебная работа лишь механическое увеличение форэскиза.

Живописный этюд большого размера позволяет полнее и ярче выразить качества учебной постановки. К нему предъявляются большие требования по рисунку, передаче пространства, трактовке формы, характеру мазка, сложности колорита и т.д.

### **4.3 Подготовительный рисунок**

После выполнения серии форэскизов, определения формата будущей живописной работы и композиционного, колористического и тонального решения необходимо выполнить подготовительный рисунок для живописи. Подготовительный рисунок натурной постановки для живописи существенно отличается от рисунка как самостоятельного вида искусства.

*Цель подготовительного рисунка для живописи – определение пропорций элементов изображения натурной постановки, их характерных объемных форм и размещения в пространстве относительно друг друга. Рисунок для живописи выполняется линейно, без светотеневой моделировки форм элементов изображения, допускается лишь линейный намек на границы светотеневых градаций тона на предметах или формах натурной постановки, определение площади освещенных участков, полутени и тени, что способствует выявлению объема форм.*

Рисунок для живописи целесообразно делать очень легким, по типу наброска, практически не пользуясь резинкой для сохранения фактуры и поверхностного слоя бумаги, которая при обучении в институте архитектуры и дизайна является основанием для живописи, как акварелью, так и темперой, гуашью.

Подготовительный рисунок для живописи выполняется, как правило, карандашом, но при определенном опыте его можно делать кистью каким-нибудь нейтральным цветом: умброй натуральной, сиеной или другими слабонасыщенными цветами.

### **4.4 Цветовые и тоновые отношения**

Живописное изображение учебной постановки, передача на изобразительной плоскости пространства, объемных форм элементов изображения,

фактуры и характерных свойств материалов, из которых они изготовлены, достигаются посредством передачи в живописи цветовых и тоновых отношений натуральных постановок.

Уже отмечалось, что для каждой учебной постановки характерна своя собственная цветовая и тональная организация. Каждый элемент натурной постановки имеет свой цвет и тон, а собранные вместе они влияют друг на друга, видоизменяя, от соседства друг с другом, цвет и тон. Диапазон изменения цвета и тона элементов натуральных постановок неизмеримо богаче, чем интервалы в силе цвета и тона красок, имеющихся у художника. Поэтому для правильной передачи цветовых и тональных отношений природы необходимо найти на палитре пропорциональные натуре цветовые и тональные отношения, определить цвет самого темного предмета и самого светлого, самого насыщенного несколько промежуточных цветовых тональных градаций. При определении системы цветовых и тональных отношений на палитре, пропорциональных системе цветовых и тональных отношений натуральных постановок, нужно найти общее колористическое и тональное решение живописной работы.

У студентов, пишущих одну и ту же натурную постановку, изображение может получаться в более теплой или холодной колористической гамме; более светлое или темное по общему тону, но оно у всех будет "грамотным" в том случае, если угаданы в живописной работе соотношение, система цветовых и тональных отношений, пропорциональных натурным цветовым и тональным отношениям. Овладение методом работы в живописи цветовыми и тоновыми, или тональными, отношениями является необходимым этапом обучения живописи, элементом школы. Этот метод необходимо усвоить практически.

Однако, в творческой практике мастеров изобразительного искусства правдивое отражение окружающей действительности не сводится только лишь к зрительно правдоподобию ее изображению. Подчиняясь логике творческого композиционного замысла, художники часто отказываются от внешнего, иллюзорного правдоподобия, акцентируя одни цветовые и тоновые контрасты природы и приглушая другие.

Различия в цветовосприятии и различные степени отклонения от реальных цветовых и тональных отношений мы видим в творчестве крупнейших мастеров мировой живописи – Эль Греко, Тициана, А. Дюрера, В. Ван Гога, А. Матисса, П. Гогена, М. Врубеля, Н. Рериха, В. Серова.

*Цветовые и тональные отношения в живописном произведении пропорциональны натурным цветовым и тональным отношениям, но они отражают закономерности реальной действительности в очень сложной, опосредованной многими факторами форме. Колорит живописного произведения определяется не только пропорциональными натуре цветовыми и тональными отношениями, но и индивидуальными особенностями видения и цветovосприятия каждого художника, психологией и структу-*

рой творческого процесса, стилистическими особенностями как творческой манеры каждого художника в отдельности, так и эпохи в целом.

Живописное изображение учебных постановок, передача на изобразительной плоскости пространства, объемных форм, фактуры, материала элементов изображения достигается также посредством передачи пропорциональных натурным цветовых и тональных отношений.

Для правильного определения и умения передавать на изобразительной плоскости пропорциональные натурным цветовые и тональные отношения в живописи необходимо овладеть методом одновременного сравнения цветовых и тональных отношений в натуре и на изображении на основе цельного видения. Сравнение – это основа понимания различий цветовых и тональных отношений в натуре. Только сравнивая между собой предметы, расположенные на разных планах в натурной постановке, можно правильно определить цвет и тон каждого предмета, их взаимное влияние друг на друга.

*Одновременное сравнение цветотональных отношений натуры и живописного изображения возможно лишь при воспитании способности цельно воспринимать или цельно видеть натуру.* Умение цельно видеть одновременно все элементы натурных постановок является необходимым условием успешной работы, но приходит это умение с определенным опытом работы в живописи.

Цельно видеть – это значит не сосредоточивать зрение на каком-то предмете или группе предметов в постановке, а "распустить глаз", как говорят художники, и стараться все элементы постановки видеть одновременно.

Б. В. Иогансон вспоминал такие слова своего учителя К. Коровина: "Два-три тона взять точно вместе трудно, пять – еще труднее, а все точно взять, как ощущаешь своим глазом, – невероятно трудно. Воспитывай глаз сначала понемногу; потом пошире распускай глаз, а, в конце концов, все, что входит в холст, надо видеть вместе, и тогда, что не точно взято, будет фальшивить, как неверная нота в оркестре. Опытный художник все видит одновременно, так же как хороший дирижер слышит одновременно и скрипку, и флейту, и фагот, и прочие инструменты".

Сложность одновременного сравнения всех элементов натурной постановки заключается в том, что при рассматривании нескольких предметов на сетчатке глаза только проекция одного предмета занимает пространство ясного видения, или так называемого желтого пятна. Если мы смотрим на группу предметов, то часть их видим ясно, а другие предметы расплывчато, неопределенно. Поэтому при одновременном сравнении цветовых и тональных отношений всех элементов натурной постановки цельное видение заключается в одновременном их восприятии, когда глаза не сводятся в одну точку, не фиксируются на каком-то одном элементе.

При цельном видении изображение видится как бы не в фокусе, периферическим зрением, но это позволяет видеть и сравнивать цветовые и тональные отношения всех элементов постановки в натуре и на изображении.

Таким образом, одновременное сравнение цветотональных отношений в натуре и на изображении на основе цельного видения является одним из важнейших элементов живописной грамоты и живописной культуры.

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

После выполнения серии форэскизов и по выбранному композиционному решению подготовительного рисунка для живописи обычно задаются вопросом: с чего начать писать цветом, с какого места начать работу красками? Эта проблема весьма существенна в практике живописи. С чего начать живописное изображение натурной постановки? Практика живописи выработала несколько методов начала работы красками на изобразительной плоскости, которые часто зависят от характера натуральных постановок, композиционного замысла, техники и технологии живописи различными материалами, характера и темперамента художника, его творческой манеры.

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

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

Б. Иогансон, делаясь воспоминаниями о своем учителе К. Коровине, писал: "В процессе письма Коровин объяснял: " Я люблю начинать с самых густых темных мест. Это не позволяет влезать в белёсость. Колорит будет насыщенный, густой". И он составил на палитре цвет черного бархата чернее черного; туда входила берлинская лазурь в чистом виде, краплак темный и прозрачная краска типа индийской желтой – желтый лак. На грязновато-буrom холсте (вычистить его добела не удалось) был положен исчерна-черный мазок, который смотрелся посторонним телом на холсте. Далее на палитре же он составил тeneвые части различных материй и тeneвую часть волос, находя все тона вокруг черного бархата, цвет которого лежал на палитре как камертон. "Видите, на палитре я приготовил эту кухню, как начало для предстоящих сложных поисков дальнейших отно-

шений". Все найденное на палитре было положено на холст, но на палитре остался след от найденного, и к нему подбиралось дальнейшее. Такой поиск на палитре оказался для нас новостью. Мы, как истые поклонники непосредственной мази на холсте, были удивлены таким строгим контролем над собой...".

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

В процессе обучения живописи целесообразно с познавательной целью попробовать различные приемы "начала" живописного изображения для определения их преимуществ и недостатков в соответствии с индивидуальным творческим цветовосприятием.

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

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

Первый этап в последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в определении на изображении основных цветовых и тональных отношений между элементами изображения и фоном при использовании метода одновременного сравнения при цельном видении природы. Начав живопись с определенного участка изображения, найдя цветовые и тональные отношения 2-3-х цветов одновременно, не следует слишком долго задерживаться на этом участке. Проложив свет и тень на одном участке работы, необходимо проложить свет и тень на втором, третьем участке, сравнивая при этом их между собой.

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

Второй этап в последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в *конкретизации форм предметов, выявлении пространства, т.е. в работе над планами.* Конкретизация форм предметов,

проработка деталей натурной постановки – ответственный этап изучения свойств природы в живописи.

Каждый цвет предмета натурной постановки имеет присущий ему локальный цвет, который изменяется в зависимости от освещения, степени удаленности предмета в пространстве, под влиянием находящихся рядом цветов, под действием световоздушной среды, поэтому в живописи, как правило, передается не локальный цвет, а обусловленный видимый.

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

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

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

"Живопись, не дышащая в каждом своем цвете тысячью обогащающих его оттенков, есть мёртвая живопись", – говорил К. Юон [21].

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

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

предметов. Форма, направление, размер мазка в живописи определяются формой предмета и характером его поверхности. Например, в натюрморте плотным мазком изображается глиняный сосуд, а широким мазком, почти заливкой, изображаются ткани. При этом тип ткани – льняная, хлопчатобумажная, бархат, шелк или парча – изображают в живописи различными по характеру кладки цвета мазками.

Мазки цвета, положенные пастозно, иллюзорно приближают изображение, а мазки, положенные тонко, прозрачно, отдаляют изображение. Этим приемом художники часто пользуются, передавая различные планы в изображении.

Мазок в живописи у различных мастеров очень индивидуален, как почерк человека, и зависит от цветовосприятия, темперамента и характера художника. Поэтому подражание известным мастерам живописи в манере кладки мазка – бессмысленное занятие. Необходимо развивать свою манеру нанесения цвета на плоскость изображения в соответствии с личным видением и мироощущением.

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

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

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

Постановки по живописи в первый и второй годы обучения, как правило, не имеют сложной пространственной организации, но умение передавать в учебных работах три-четыре плана пространственной организации учебной постановки обязательно. Без такого умения нельзя грамотно выполнить ни одно учебное задание по живописи; особое значение для



передачи планов, световоздушной среды и пространства имеет работа над так называемыми касаниями в живописи. Границы предметов натуральных постановок не во всех местах видны и не выделяются одинаково отчетливо. В одном месте натурной постановки силуэт предмета виден четко, а в другом сливается с фоном.

Необходимо проследить в натуре и показать на изображении места четких, контрастных касаний формы каждого предмета с фоном или другими предметами, места мягкого сочетания контура предмета с фоном, а также места погружения некоторых частей элементов изображения в общую тень. Границы падающих теней в различных частях натурной постановки воспринимаются также не везде одинаково четко. При определении чёткости очертаний, касаний необходимо сопоставлять предметы первого плана с очертаниями предметов второго и третьего планов. Работа над конкретизацией форм предметов, проработкой деталей, планов, работа над касаниями, очертаниями предметов не означает пересчета всех деталей натуральных постановок. С первых же занятий по живописи необходимо творчески относиться к натуре: уметь выбирать основное, главное и опускать второстепенное, акцентировать наиболее интересные моменты постановки. Какие детали постановки в каждом отдельном случае считать главными – вопрос вкуса, такта, творческой индивидуальности.

«К живописи, – говорил И. С. Тургенев, – применяется то же, что и к литературе – ко всякому искусству: кто все детали передает – пропал; надо уметь схватывать одни характеристические детали, В этом одном и состоит талант и даже то, что называется творчеством».

Третий этап в методической последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в обобщении, возврате к первоначальному впечатлению от природы и приведению изображения в соответствие с продуманным в форэскизе композиционным, колористическим и тональным решением. При обобщении необходимо смотреть на натурную постановку и ее изображение цельно, стараться все элементы изображения видеть сразу, одновременно, тогда можно установить, где допущена ошибка. «Никогда нельзя окончить что-либо, – говорил П.П.Чистяков, – не увидев всего куска или не сравнив его с натурой сознательно» [11].

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

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

Э. Делакруа писал: "Если мы бросим взгляд на окружающую нас обстановку, будь это пейзаж или интерьер, мы заметим, что между вещами, представляющимися нашему зору, существует своеобразная связь, созданная окутывающей их атмосферой и разнообразными отражениями света, которые, так сказать, вовлекают каждый предмет в некую общую гармонию".

Для передачи пространственного расположения элементов изображения обобщаются планы. Особое внимание уделяется акцентированию первого и второго планов, на дальнем плане изображение обобщается, смягчается жесткость границ между элементами изображения, благодаря чему появляется ощущение воздушности и пространственного удаления элементов изображения.

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

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

Работу над живописным этюдом необходимо проводить от общего к частному, от больших цветотонных отношений к малым – к проработке деталей форм, решению в плане завершения работы необходимо обобщение – возвращение к большим цветотональным отношениям при акцентировании композиции центра.

Такова последовательность над учебным живописным этюдом – одностепенным и многостепенным. Разница заключается лишь во времени, затраченном на выполнение каждого этапа, в тщательности проработки форм и технологии живописи.

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

**1-й этап.** Работа над форэскизами, композиционное решение натурной постановки. Выполнение подготовительного рисунка. Определение больших цветовых, тональных отношений учебной постановки.

**2-й этап.** Конкретизация форм предметов, выявление пространственных планов, работа над касаниями при постоянном уточнении цвета и тона различных деталей постановки.

**3-й этап.** Обобщение, возврат к первоначальному впечатлению от природы, максимальное воплощение первоначального творческого замысла. Приведение изображения в соответствие с продуманным в форэскизе композиционным, колористическим и тоновым решениями. Акцентировка композиционного центра, тщательное определение конструктивно-пластических связей всех частей изображения. В начале занятий живописью в первых работах решить все задачи сразу практически невозможно. Поэтому процесс накопления знаний, умения должен проходить постепенно, закрепляться путем повторения (упражнений) этюдов с природы в аудитории и во внеаудиторных условиях, во время самостоятельной работы

Известный русский художник. Н. Кардовский говорил: «... в нашем деле бесконечное количество упражнений есть один из залогов успеха... поэтому я ограничусь... только одним советом: упражняйтесь, упражняйтесь, упражняйтесь, не щадя своих сил и времени».

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

#### **4.6 Односеансный этюд**

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

В различных живописных техниках: акварель, темпера, гуашь, а также масло односеансный живописный этюд с натуры выполняется методом "Alla prima".

Метод "Alla prima" в живописи означает выполнение живописного этюда в один сеанс без предварительного подмалевка, когда нужные цвет и тон "набираются" в изображении не постепенно, а берутся сразу в полную силу. Преимущество метода заключается в том, что в течение всего

сеанса сохраняется первоначальное впечатление от природы, что способствует яркой, эмоциональной окраске работы. Метод "Alla prima" позволяет брать цвет в полную силу и "вести" весь этюд одновременно, по мере необходимости добавляя цвет в уже положенный мазок. Живописную работу, написанную методом "Alla prima", отличают свежесть и глубина цвета, отсутствие "замученных", "затертых", много раз переписанных мест, разнообразие фактурной кладки мазка, энергичная манера письма (ил. 18). Метод работы в живописи "Alla prima" развивает цельное видение природы.

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

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

*При работе над этюдом методом "Alla prima" необходимо всегда "держат" во внимании композиционный центр изображения, выделяя его всеми возможными живописно-пластическими и композиционными средствами.*

*Работу над живописным этюдом методом "Alla prima" необходимо последовательно вести от общего к частному. Завершение работы – над живописным этюдом "Alla prima" заключается в ведении изображения к цветовой и цельной гармонии, живописно-пластической цельности изображения [12].*

#### **4.7 Многосеансный этюд**

Продолжительность работы над многосеансным живописным этюдом зависит от сложности и характера изображаемой природы, а в условиях пленэра – от погодных условий, освещения, которые меняются очень быстро. Не каждое учебное задание можно написать методом "Alla prima" за один сеанс, выполнение этюда фигуры, этюда головы натурщика и других требует глубокого и всестороннего изучения природы, пропорций, анато-

мического строения, знания пластики, движения, освещения, колористических особенностей постановки и других качеств. Во время работы над многосеансным живописным этюдом, в отличие от односеансного, происходит углубленное изучение характерных свойств природы, и на основе строгого отбора поиск – наиболее выразительных свойств изображения.

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

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

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

Методика работы над многосеансным живописным этюдом разными живописными материалами различна.

**Методика работы над многосеансным этюдом** в технике акварели. В акварельной живописи при многосеансном методе работы необходимого цвета и тона элементов изображения добиваются путем наложения одного прозрачного цветового слоя на другой. Первоначальные цветовые слои наносятся на изображение с таким расчетом, чтобы последующие слои цвета, конкретизирующие формы элементов изображения, в соединении с предыдущим слоем давали в различных частях изображения необходимые цветовые и тональные отношения. *Методически работа над изображением ведется от слабонасыщенных, светлых тонов к постоянному насыщению цвета и тона при постоянном уточнении деталей форм элементов изображения.* Для избежания замутнения красок в красочную смесь каждого слоя не следует вводить более двух-трех красок. Необходимые цвет и тон на изображении при таком методе работы достигаются путем продуманного наложения одного цветового слоя на другой.

На начальной стадии работы над живописным изображением в технике акварели многосеансным методом рекомендуется прописывать легким прозрачным цветом освещенные части элементов изображения, ос-

тавляя наиболее освещенную часть – блики – чистой бумагой. Световые части должны быть прописаны максимально точно по цвету.

Дальнейшая работа над изображением заключается в определении наиболее выразительных больших цветовых и тональных отношений натурной постановки, а также нахождении цветовых отношений между освещенными частями элементов, тенями и полутенями. Цвет блика определяется при завершении работы [12].

При проработке формы предметов необходимо свет, полутень и тень каждого предмета соотносить со светом, полутенью и тенью других предметов и в целом с большими цветовыми и тональными отношениями всей натурной постановки. Работая над какой-либо частью натурной постановки, необходимо смотреть не только на эту часть, но и на всю постановку в целом, определяя соотношение этой части по цвету и тону с большими цветовыми и тональными отношениями. Теневые участки прописываются прозрачными красками. Особое внимание при работе над теневыми участками натурной постановки необходимо уделить живописи рефлексов и падающих теней. Падающая тень, на какую бы по цвету поверхность она ни падала, не имеет по тону резких разграничений с собственной тенью, что обуславливает мягкие касания контура элемента изображения с окружающими цветами.

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

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

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

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

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

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

В живописи подмалевок выполняет три основные функции: композиционно-пластическую, колористическую и технологическую. В подмалевке устанавливаются основные гармонические цветотональные отношения, определяются контрасты и композиционно-пластическая структура изображения, акцентируется композиционный центр, намечается светотеневая моделировка форм предметов, их взаимосвязь и расположение в пространстве. В подмалевке намечается колористический строй будущего живописного произведения на основе ведущих цветовых гармонических сочетаний природы, обусловленных и объединенных соответствующими условиями освещения. С технологической точки зрения подмалевок – первый живописный слой изображения. Он является как бы цветным грунтом, обеспечивающим лучшее сцепление с последующими живописными слоями изображения. Живопись по подмалевку и цветным грунтам обеспечивает сложность и богатство цвета и более интересное и разнообразное фактурное решение живописной поверхности. Подмалевок в темперной живописи можно выполнять различными способами.

**Первый** способ выполнения подмалёвка – тонким, прозрачным слоем разведенных красок подобно акварели. Детали необходимо прописывать по хорошо просушенному слою темперных красок.

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

Существует еще один способ выполнения многосеансного живописного этюда в технике темперы, при котором главным художественным приемом колористического обогащения живописного произведения является работа цветными лессировками по монохромно выполненному подмалевку ("грязиль").

Подмалевок необходимо хорошо просушить и соскоблить лезвием или мастихином лишние наслоения краски, чтобы избежать растрескива-

ния живописного слоя при дальнейшем наложении красок. Живописно-пластическое решение этюда, намеченное в подмалевке с различной степенью завершенности, разрабатывается и уточняется на последующих стадиях работы.

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

Богатство цвета, тональностей, воздушную среду создают в живописи полутона и тени. Чем богаче и многообразнее по цвету и тону их градации, тем живописнее изображение. При проработке теней и полутеней элементов изображения следует избегать применения белил, иначе цвет тени и полутени окажется белесым, блеклым, разбеленным. При этом и колорит всей работы будет белесым и замутненным.

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

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

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

При обучении художников-дизайнеров применяют два типа лессировок: тонирующую и моделирующую лессировки.

Тонирующая лессировка используется для того, чтобы приглушить яркие или слишком светлые вырывающиеся из общего колорита живописного произведения цвета. Тогда определенное место работы необходимо "приглушить", т.е. "списать" с окружением. Это место нужно прописать тонким слоем лессировки и тогда оно "впишется" в колористическую гармонию всего живописного произведения. Иногда при слишком резких контрастах и жесткой моделировке форм элементов изображения возника-



ет необходимость прокрыть одним, а иногда двумя-тремя лессировочными слоями различных цветов всю живописную поверхность, в результате чего изображение приобретает цельность и колористическую гармонию.

Однако такой метод гармонизации колорита живописного произведения является несколько "механистичным". Поэтому необходимо развивать чувство колористической гармонии цветовых и тональных отношений с самого начала работы над живописным произведением при определении ведущих цветотональных отношений живописного этюда, и к данному методу работы лессировками прибегать лишь в самых крайних случаях. Но знать, что такой метод лессировки в живописи существует, необходимо. С его помощью возможно усиление светотональной моделировки и лепки объемов элементов изображения. Моделирующая лессировка усиливает и обогащает в цвете полутона и тени, благодаря чему достигаются яркие переходы светотени, и живопись обогащается колористически. Когда подмалевок достаточно проработан в цветотональном отношении, лессировками углубляется колорит, усиливается или ослабляется моделировка форм элементов изображения, обобщаются планы, и изображение в целом приводится к живописно-пластической и колористической гармонии и цельности. Следовательно, лессировки в живописи выполняют функцию обобщения изображения, акцентирования главного, нивелировки второстепенного.

#### **4.8 Живописный набросок**

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

Чтобы передать неповторимое состояние освещения в пейзаже, сложную динамичную позу натурщика, художник иногда располагает только несколькими минутами, не имея возможности рассмотреть и подробно увидеть все многообразие деталей натуры. Поэтому задача живописного наброска заключается в передаче наиболее существенных и характерных качеств натуры, умении увидеть в природе экспрессию, движение и лаконичными изобразительными средствами выразить их.

Достоинством хорошего наброска являются свежесть, эмоциональность и острота восприятия натуры, умение скупыми, лаконичными средствами передать сложное состояние природы или динамичное движение и живописно-пластический характер натуры. Так как в наброске передаются наиболее важные и существенные качества и свойства натуры, в изобра-

жении возможна обобщенность, многие детали и подробности могут быть лишь слегка намечены или вообще отсутствовать.

*Начинать набросок необходимо с передачи основных пропорций, движения, цветовых и тональных отношений природы и на втором этапе работы над наброском дополнить его несколькими характерными деталями, не теряя при этом выразительности основного пластического движения и колористического состояния наброска. При передаче деталей натурной постановки нужно избегать передачи деталей, не способствующих выразительности наброска в целом.*

При работе над набросками воспитывается умение отбора и обобщения самого важного и характерного в природе, развивается художественный вкус и умение цельно воспринимать природу,

В живописном наброске необходимо стремиться к тому, чтобы минимумом изобразительных средств передать максимум выразительных свойств и качеств природы, чтобы в наброске при изображении природы не было ни одной лишней линии или пятна.

Лаконизм в передаче природных впечатлений воспитывается постепенно, и поэтому в самом начале занятий живописью наброску нужно отводить достаточно много времени – 20 минут. С приобретением опыта время, отведенное на выполнение каждого наброска, целесообразно сокращать до 15, 10 и 5 минут.

Особенности и природа наброска не позволяют с необходимой полнотой изучить все свойства и качества природы. Однако выполнение только длительных этюдов притупляет остроту восприятия природы, поэтому целесообразно сочетать наброски с выполнением односеансных и многосеансных живописных этюдов. Для этой цели в практике факультета прикладного искусства первый час занятий отводится на выполнение набросков.

Чередование различных способов и методик выполнения учебных заданий, очередность которых определяется по принципу увеличения сложности задач, решаемых каждым заданием, активизирует восприятие природы и позволяет разнообразнее и глубже изучать ее особенности.

#### **4.9 Живопись гипсовой модели акварелью, гризайль**

Предметом для выполнения упражнения может быть любая архитектурная деталь, несложная по форме (фрагменты фриза, коринфской капители, меандра, кронштейна, картуша), отмоделированная пластическим рельефом, состоящим из иоников, акантовых листьев и т. п.

Модель экспонируется на плоскости стены, на уровне выше глаз рисующего, в положении сидя с расчетом на четко выраженную перспективность объемной формы в пространстве.

Модель эффектно освещается источником искусственного света с

учетом ярко выраженного объема общей формы, красивой игры света и тени на ее деталях, тональной градации рефлексов на собственных падающих тенях, что составляет богатство изобразительной выразительности. Все это рисующий должен последовательно показать на плоскости бумаги средствами карандаша — на первом этапе (построение) и мокрого материала (одноцветная акварель) — на втором этапе (моделирование формы).

Методическая последовательность выполнения упражнения базируется на знании законов перспективы, умении построить и вылепить карандашом общую массу и детали несложной пластической формы. Сначала рисунок должен быть скомпонован, построен и слегка проложен по светотени карандашом. Затем его слегка промывают водой от лишнего налета графита и жировых пятен от пальцев. Увлажненная бумага натягивается, расширяя поры, что повышает ее качество в работе.

После этого работу над рисунком продолжают кистью, которую макают в воду и растворяют ею сухую тушь или акварельную краску по выбору цвета.

В процессе работы практически испытывается пропорциональное соотношение жидкости и краски в зависимости от тональной градации на освещенной гипсовой модели, последовательно наносится кистью растворенный цвет краски с соблюдением тональных отношений от самого светлого до самого темного.

*Живопись гипсовой модели мокрым материалом как бы предваряет серию упражнений по акварельной живописи с ее сложной технической спецификой. Главная ее цель — дать навыки работы кистью.*

### **Натюрморт — одноцветная акварель (гризайль)**

В нижеприведенных двух упражнениях рисующий знакомится с изобразительными возможностями пера и кисти, в зависимости от характера изображаемых предметов: натюрморт несложный, состоящий из близких по тону, но разных по цвету и материалу объемных предметов с определенно выраженными гранями, например, геометрическое тело, кувшин, графин, с четким силуэтом в сочетании с предметом, имеющим пространственную структуру. Натюрморт поставлен с расчетом на изображение пластической формы его предметов кистью одноцветной акварелью (сепия, умбра натуральная, сиена натуральная, кость жженая); натюрморт несложный, состоящий из вазы или кувшина темного по тону (на первом плане на фоне стены, светлой по тону), гипсового барельефа, несложного орнамента или фигуры человека и одноцветной драпировки, светлой по тону. Натюрморт надо ставить ближе к естественному источнику света, ясно выражающему рельеф, форму предметов, их собственные падающие тени. Можно осветить и искусственным светом. Работа выполняется кистью одноцветной акварелью (рис.2).

При выполнении упражнений следует обратить внимание на две стороны в применении мокрого материала: заливка акварелью при помощи кисти для изображения больших пластических масс и рисование кистью деталей, имеющих графический характер. Вместо пера для рисования мокрым материалом можно применить палочки, тонкую кисть, гусиное перо и пр. Можно использовать различные приемы для изображения фактуры, мягкости или четкости линейно-штриховых сочетаний для трактовки рисунка.

Последовательность выполнения упражнений:

*поиски композиции малых размеров (несколько вариантов);  
построение найденного композиционного решения в эскизе  
на листе;*

*тщательная прорисовка натюрморта карандашом средней  
мягкости, соблюдение пропорций собственных размеров  
предметов, легкая акцептация светотени;*

*уточнение рисунка, коррективы ошибок и устранение  
неточностей;*

*выявление формы, светотени и тональных соотношений  
предметов мокрым материалом одноцветной акварели с  
последовательной тональной выразительностью.*

### **Натюрморт — подцвеченный рисунок**

В этом самостоятельном задании ставится задача воспроизведения подцвеченного рисунка, как начала работы акварелью. Для этой цели составляется натюрморт из предметов, простых по форме, но разных по цвету и фактуре материалов.

Работу рекомендуется выполнять в такой последовательности:

в углу изобразительной плоскости карандашом выполняют эскиз будущей работы;

если эскиз отвечает всем нормам композиции натюрморта, его переводят на заданный формат следующим образом. С угла листа, на котором нарисован эскиз, проводят диагональную линию через плоскость эскиза и дальше — на плоскость формата бумаги, предназначенной для выполнения натюрморта. В конечной ее точке внизу проводят две линии (одну — горизонтальную, другую — вертикальную), что образует прямоугольник, подобный эскизу;

копируя эскиз, студент приступает к построению каждого предмета натюрморта. Тщательно проверив пропорции предметов натюрморта, можно приступить к выявлению формы предметов прозрачными штрихами карандаша с учетом светотени;

таким образом, получен рисунок натюрморта, выполненный карандашом светлее на один-два тона в сравнении с натурой. Это делают для

того, чтобы цветной акварелью легко можно было усилить тон по натюрморту локальными (собственными) цветами предметов.

Целью проведенного упражнения является ознакомление с применением цветной акварели в рисунке с тональным распределением света от самого светлого блика на гладкой поверхности кувшина до самых темных теней на предметах и падающих теней от них [24].

### **Натюрморт в холодной и тёплой гамме**

Все мы наблюдаем яркие цвета заката солнца, неописуемые краски золотой осени, голубые дали раннего утра, видим синие, зеленые, оранжевые, желтые и красные драпировки. Кто пытался изобразить наблюдаемое, тот понял, что не все изображается одной и той же гаммой цвета. И здесь он встречается с понятием о холодной и теплой гамме.

Цвета красок, склоняющиеся к синевато-зеленым, составляют холодную гамму (ультрамарин, кобальт синий, парижская синяя, берлинская лазурь, изумрудная зеленая, кобальт зеленый, окись хрома, зеленые перманенты и др.). Соответственно этому цветовые сочетания в природе и живописи, склоняющиеся к синевато-зеленоватым, будут относиться к *холодной гамме*.

Цвета красок, склоняющиеся к желто-красным, составляют теплую гамму (охра светлая, охра золотистая, кадмий желтый, кадмий оранжевый, кадмий красный, английская красная, все коричневые). Соответственно этому, цветовые сочетания в живописи и природе, склоняющиеся к желто-красным цветам, будут относиться к *тёплой гамме*.

Натюрморт в холодной гамме составляют из цветных бытовых предметов – плоских, пластичных, объемных, имеющих синевато-зеленоватую окраску. Например, голубой чайник, синяя кружка на светло-зеленой бумаге, покрывающей стол, стенка – серая, за предметами на фоне желтовато-зеленоватая драпировка. Для оживления цветных контрастов рекомендуется вводить один предмет теплого цвета (красный, желтый) в холодную гамму натюрморта, например, ветку оранжевых листьев в синей вазе.

Натюрморт ставят с расчетом выработки умения различать цвета на предметах разной формы и фактуры, не объединенной одной цветовой гаммой (холодной – синеватой или зеленоватой), на наиболее приближенное выявление этих цветов в изображении на листе бумаги.

В натюрморт в теплой гамме включают такие же предметы, только в окраске противоположного цвета: кувшин охристо-красный, чашка глиняная охристая, драпировка зеленовато-желтая, на столе — коричневатая плоскость. В качестве контрастного по цвету предмета можно ввести синюю, голубоватую или фиолетовую драпировку.

Вышеуказанные натюрморты ставятся с расчетом:

на восприятие окраски форм, объединенных одной цветовой гаммой

(холодной – синеватой или зеленоватой, теплой – охристой или золотистой);

на наиболее приближенное к натуре выявление этих цветов в изображении на плоскости бумаги.

Натюрморт в светлой и тёмной гамме цветов.

Натюрморт в светлой гамме обычно *ставят сложный, с передачей фактуры материала*. Все предметы подбирают в светлой гамме (светлые драпировки, фаянс, светлое полированное дерево, гипсовая или мраморная голова, керамические плитки и др.). На фоне основной светлой гаммы натюрморта для оживления может быть введен более темный, но яркий предмет.

В этом упражнении изучаются цвета на материалах, разных по размеру, фактуре и форме, из которых состоит натюрморт в светлой гамме, приобретает умение лепить форму цветом, не впадая в «разбел». Добиваться насыщенности цвета, используя возможности дополнительных цветов и комбинаций тончайших полутонов цвета.

В натюрморте в тёмной гамме цветов необходимо передать фактуру материала в тёмной гамме (темная драпировка, темный мрамор, бронза, орнаментированные вазы, картина или репродукция с картины и др.). Для контрастного оживления натюрморта рекомендуется ввести в постановку светлый предмет.

В этом упражнении ставится основная цель — научиться лепить цветом форму разнообразных материалов натюрморта темной тональности, не впадая в «черноту», используя палитру акварельных прозрачных красок, добиваться предельной глубины тона.

В этих двух упражнениях нужно быть особенно внимательным к процессу живописи, «не забивать, не «чернить» на бумаге места, наиболее темные по тону, или недобирать цвет в светлых местах, оставляя белую бумагу или робко подкрашивая ее. Темные и светлые места на предметах натюрморта должны быть насыщенными, но не черными, не в разбеле, а яркими, звонкими, прозрачными, светящимися. Начинаящий живописец должен уметь этого достичь с помощью следующих технических приемов: последовательного наслоения цвета с использованием подкладки его в предыдущих слоях, а также рефлексов, отражающих свет и цвет соседних предметов; корпусного (в полную силу) накладывания цвета в один слой [24].

### **Натюрморт сложный**

Для натюрморта, наряду с вещами домашнего обихода, можно использовать овощи, фрукты, рыбу, дичь. Каждый новый предмет включает новые впечатления и живописные откровения, расширяет представления о возможностях акварели. Сочность фруктов или овощей, переливы оперения птицы, блеск поливы на глиняной чашке, игра теплого и холодного

цветов на драпировках – все это разнообразие форм и их свойств должно вызывать пищу на технические поиски и одновременно развивать в нем чувство пластики и цвета. В натюрморте с чучелом птицы может быть поставлен и гипс с несложным орнаментом.

*В данном упражнении ставится задача, передать материальность предметов (гипс, оперение птицы, стекло и др.), принять живописно-тоновое решение.*

В постановке есть насыщенные и слабонасыщенные цвета, светлые и темные пятна. Самое яркое во всем этюде – холодный блик на чашке, самые глубокие по силе темно-черные пятна в оперении птицы. Остальные цвета должны по светосиле найти место между этими крайними — светлыми и темными. В какой последовательности лучше всего вести работу? В этом упражнении рекомендуется начинать с самых слабых тонов, перекрывая их постепенно более сильными, интенсивными тонами (холодные теплыми тонами).

Это позволяет сочетать разные приемы наложения краски: можно писать кистью, наполненной раствором краски до отказа, или полусухим мазком (при последующей, завершающей стадии), что в итоге обогащает технические приемы акварелиста, приближает его к более полному использованию возможности акварельной техники. Натюрморт может быть выполнен в комбинированной технике. Постановка на фоне светлых драпировок делается с таким расчетом, чтобы избежать «глухоты» — непрозрачности цвета. Она не должна быть усложнена обилием драпировок разного тона. Удачная постановка проста, лаконична и выразительна. В ней отсутствует обилие предметов, она хорошо продумана. От рисующего требуются новые качества – передать изображение, избегая жестковатости, графичности, излишней черноты, что требует знаний, умения владеть техникой акварели. Они сказываются в трактовке драпировок (светлых) на первом и втором планах [24].

### **Натюрморт-миниатюра**

Этот натюрморт состоит из группы предметов, разнообразных по материалу и фактуре. Поставленные предметы – сложные по форме в целом и в деталях. На фоне цветной плоскости под углом и с наклоном поставлен у стенки гипсовый орнамент (акантовый лист, розетта, барельеф с изображением женской головы), с верхнего угла ниспадает шелковая драпировка. Тут же находится орнаментированная ваза, в ней – ветка сухих листьев. Возле донышка вазы – один лист или один фруктовый плод. Размеры миниатюры 9x12 см. Перед выполнением миниатюрного натюрморта рисующий должен ознакомиться со спецификой миниатюрных изображений вообще и архитектурных, в частности, с лучшими образцами миниатюрных работ известных художников и архитекторов. Часто миниатюрные

изображения для архитектора являются изображением с предельно обобщенными деталями; это отличает их от миниатюр, которые при малом размере максимально наполнены деталями.

Методическая последовательность выполнения упражнения заключается в трех этапах. Рекомендуется в самостоятельной работе копировать лучшие образцы миниатюрной живописи художников или архитекторов, консультируя при этом каждый этап работы с опытным художником [24].

#### **4.10 Рисунок и живопись с натуры архитектурных объектов в окружении пейзажа**

Множество впечатляющих примеров произведений пейзажного жанра создано великими мастерами прошлого и настоящего времени. Всеми любимы глубоко эмоциональные полотна И. Левитана «Над вечным покоем», А. Саврасова «Грачи прилетели», В. Васнецова «Родина», А. Куинджи «Ночь на Днепре», И. Шишкина «Корабельная роща», Н. Дубовского «Притихло», И. Айвазовского «Девятый вал», А. Рылова «Зеленый шум», У. Тансыкбаева «Родной край» и др.

Пользуются популярностью произведения акварельной живописи выдающихся русских и советских художников – В. Сурикова «Минусинск», В. Серова «Деревня», А. Остроумовой-Лебедевой «Летний сад в июне», А. Дейнеки «Весна», П. Ревякина «Троице-Сергиева лавра», Г. Храпака «Большая Садовая», А. Ромаданевской «Комсомольская площадь», В. Стекольниковой «Угол улицы Горького», К. Купецио «Храм Василия Блаженного и Спасская башня», «Вечер на Неве» и др.

Богатейшее наследие русских и советских зодчих, лучшие образцы их графической культуры мы изучаем в акварельных листах В. Баженова «Панорама усадьбы Царицыно», М. Казакова «Проект жилого дома в Москве», А. Григорьева «Фасад фельдшерской школы», А. Щусева «Мавзолей В. И. Ленина», И. Фомина «Виды Москвы», Б. Приймака «Крым. Гурзуф», «Мальта. Медина», «Карловы Вары. Площадь источников», И. Мезенцева «Прага. Карлов мост», «Варшава», В. Савченко «Золотые ворота», «Замок в Олеско», В. Ежова «Ростов Великий», И. Коломийца «Вестминстерское аббатство», А. Ловенгарда «Улица в Риге» и др.

Воспевая в своих произведениях прелесть окружающей природы и красоту родного края, художники и зодчие ярко раскрывают ее образ, продолжают традиции русского национального искусства, отражают в своих произведениях перемены, которые вносит в облик пейзажа труд человека, содействуют развитию акварельной техники, достижению виртуозности в передаче глубины пространства, воздуха, света.

**Изображение архитектурных объектов на пленэре.** Условия работы при изображении архитектурных объектов в окружении пейзажа суще-



ственно отличаются от условий работы в помещении, где свет относительно устойчивый и постоянный.

В условиях пленэра состояние природы бывает неустойчивым, переменчивым, *непродолжительным*. Нужно успеть запечатлеть то, что позволит время: общее состояние, основные отношения тонов земли и неба, растительности и зданий, освещенных солнцем, цветные пятна людей и т. д. Практика показывает, что такие упражнения должны быть *кратковременными*. Городской архитектурный ансамбль, архитектурный объект в парке, уголок городского или сельского двора, часть стены дома с подъездом или окнами, улицы с новостройками, мост или набережная, арка или вид сквозь арку, решетка и фонтан, памятники на городских площадях — вот мотивы, которые могут быть положены в основу выполнения упражнения.

Для изображения архитектурных объектов на пленэре необходимо знать сущность *линейной и воздушной перспективы*, распределение средств выразительности в трактовке первого плана и более обобщенной трактовке по мере удаления объектов на второй, третий и дальние планы, применение холодных и теплых цветов, что составляет закономерность колорита в природе, особенность естественного освещения, его сложность.

Под воздействием освещения воздушной среды, рефлексов от окружающих предметов собственный цвет предмета, сохраняя относительное постоянство, приобретает оттенки, становится обусловленным цветом.

Для того чтобы передать цвет (например, угол белых стен дома, освещенный с одной стороны солнцем, с другой — отраженным светом от голубого неба), необходимо к собственной окраске приложить столько красок, сколько их имеется в окружающей среде. Следует помнить, что первоисточники света влияют на собственный цвет предмета в условиях конкретной окружающей среды: утром солнечный свет придает желтовато-розовый оттенок всем предметам, днем делает предметы более светлыми, чем обычно, белесыми, малоинтенсивными с золотистым оттенком, а вечером — оранжевыми или красноватыми. Лишь при рассеянном свете наиболее ясно выступают собственные цвета. В светлый облачный день наиболее определены соотношения красок и цветовые сочетания собственного цвета предметов со всеми его индивидуальными особенностями и оттенками. Зато искусственный, лунный и солнечный свет создают богатства светотеневых эффектов.

Собственный цвет (при рассеянном свете) сильнее ощущается на освещенных поверхностях и менее — на теневых, освещенных отраженным светом, рефлексами от соседних предметов. В изображении глубины и пространства, перспективы и трёхмерности обусловленные цвета занимают доминирующее место. В плоском изображении обусловленные цвета уходят на второй план.

При рисовании на пленэре необходимо помнить о влиянии воздушной среды на собственный цвет предмета. Собственный цвет предмета наиболее различим в непосредственной близости и с удалением изменяется, принимая совершенно иной характер. Собственный цвет играет важную роль в изображении первого плана, в изображении дальнего плана – обусловленные цвета. Белые здания, подобно облакам, погружаясь в воздушную среду, приобретают желтый оттенок, темные – синеватую окраску, потому что их перекрывает рассеянный в воздухе голубой цвет неба. Средней яркости предметы, освещенные солнцем, с удалением теплеют; теневая их сторона синеет. При равномерном освещении серого дня собственные цвета с удалением предмета изображения постепенно теряют свои признаки, получают голубой оттенок, присущий предметам, находящимся на дальнем плане.

*Если голубой обусловленный цвет далеких предметов закономерен при дневном освещении, то утром и вечером цвета удаленных предметов получают желтый или красный обусловленный оттенок, так как горизонтальные лучи солнца, пронизывая более мощный слой воздуха, приобретают оранжевый цвет [24].* Пользуясь обусловленными цветами, можно вписать предмет в окружающую среду, создать на бумаге живописное единство предметов, разных по цвету, единство живописного строя всей картины.

**Поэтапная живопись экстерьера.** Композицию и объект рекомендуется изображать методом поэтапного выполнения задания в зависимости от поставленных задач.

Этот метод поэтапного процесса акварельной живописи применяется в изображении архитектурных объектов в окружении пейзажа, малых архитектурных форм экстерьера, архитектурного ансамбля, площади, панорамы. Но по мере усложнения задачи необходимо писать кратковременные этюды техникой сразу в силу и использовать их как необходимый вспомогательный материал.

Только на основе владения техникой акварельной живописи можно выполнять упражнения по изучению технических свойств других изобразительных средств в условиях пленэра и при подаче архитектурных проектов.

Художники разных времен, наряду с тематическими произведениями, создавали натюрморты и картины, изображающие интерьеры. Изображение интерьера получило особое развитие в XVI–XVII вв. в Голландии в творчестве Э. Витте, Я. Вермеера Дельфтского, П. Хоха и др. Много внимания уделялось закономерности изображения архитектурного пространства в закрытом помещении. Натюрморт и интерьер, как особые жанры в живописи, существуют очень давно. Много внимания уделяли этому жанру русские художники. Известны этюды, написанные А. Ивановым. Боль-

шое место занимает интерьер в живописи И. Репина, В. Сурикова, А. Архипова. Интерьеру отводят важное место в произведениях различного жанра (исторических и бытовых картинах) П. Петровичев, Б. Кустодиев, И. Соколов, Ф. Журавлев, Г. Г. Федотов, П. Нилус и др.

В интерьере могут быть выражены самые различные оттенки чувств и настроения человека: радость, грусть, раздумье; он бывает торжественным или скромным, уютным или холодно-парадным. В нем можно показать изменения, которые вносит в нашу жизнь действительность. Вид новой квартиры, цеха, лаборатории, административного здания, клуба, театра, концертного зала будет отражать быт, вкусы и интересы нашего современника.

Интерьер служит переходным этапом к пленэру, к улице, к воздуху. Открытое окно или дверь на балкон связывает интерьер с пейзажем, с внешним миром.

Интерьер как самостоятельная тема, подобно натюрморту, имеет различные сюжеты и живописные задачи. Так, одна и та же комната в зависимости от освещения, времени дня и года производит различные впечатления и, таким образом, представляет прекрасную возможность для упражнений в живописи. В таких упражнениях нужно попытаться выразить свои чувства, настроения, чтобы донести их до зрителя, пробудить в нем соответствующие эмоции, показав технические знания, умения в акварельной живописи. Такое упражнение занимает свое место в творческой деятельности архитектора, который успешно применяет весь богатый арсенал изобразительных средств – темперу, гуашь, пастель, фломастер, цветные карандаши, аппликации, а также комбинацию этих материалов в смешанной технике после обучения технике акварельной живописи [22].

### **Интерьер простейший**

*Работа над интерьером требует определенных знаний перспективы, умения передать обширное пространство, глубину, освещение, выразить акварелью архитектурные формы в разных планах.* Чтобы овладеть этими знаниями, приобрести технические умения в изображении интерьера, упражнение следует расчлнить на несколько разных по степени сложности решаемых вопросов. Сначала выбирают интерьер простейший – жилой комнаты, помещения мастерской. В пределы картинной плоскости должна входить одна ее часть – стенка или угол комнаты. У стенки – стол, покрытый драпировкой, на столе – ваза с цветами, рядом с ней, на стенке – репродукции. На первом плане у стола – стул.

Это упражнение состоит из следующих этапов: построение угла комнаты и предметов, стоящих в ней, согласно с точками схода на горизонте; правильное построение места в пространстве для каждого предмета, находящегося в нем;

точное установление пропорций каждого предмета;  
определение границы собственных и падающих теней;  
строгая проверка рисунка и живописи акварелью в соответствии с этапами (легкая прокладка больших плоскостей, постепенное их насыщение, лепка формы и детализация, обобщение) [24].

### **Интерьер средней сложности**

При рисовании интерьера средней сложности ставится та же цель, что и при рисовании простейшего, но интерьер усложняется (например, угол мастерской художника). На стенке больше репродукций, в углу помещения стоит гипсовая фигура, на нее накинута драпировка. На мольберте начатая картина. Живая фигура натурщика с палитрой в руке и пр. Методическая последовательность выполнения этого упражнения та же, что и предыдущего [24].

### **Интерьер повышенной сложности**

Объектами для работы могут быть интерьеры общественных зданий, памятников архитектуры, например, интерьер библиотеки, музея изобразительного искусства, театра, Дворца культуры и т. п.

Акварельную живопись сложного интерьера выполняют в такой последовательности: как и в работе с натюрмортом, начинают с композиции. Рекомендуется сделать несколько вариантов композиционного решения задачи в эскизах (один из них цветной) малого размера (10x15 см). Чтобы облегчить поиск композиционного решения, можно воспользоваться рамкой из листа бумаги размером 4x5 см. Одну сторону этой рамки можно передвигать и, тем самым, по желанию изменять ее формат.

При рассматривании натуры через такое оконце (приближая или удаляя его от глаза), уменьшают или расширяют охватываемое взглядом пространство помещения. После выбора сюжета и определения композиции, делают рисунок: намечают основные очертания предметов, их масштаб, место на листе и пространственное положение. По окончании рисунка проверяют его: находят линию горизонта, точку соединения уходящих в глубину параллельных линий.

Всегда вначале лучше выполнить рисунок с натуры, а затем проверить его к перспективе. Чувство обычно подсказывает, как найти наиболее выразительное сочетание участвующих компонентов объема, пятен, света, тени. Ошибки в построении пространства, которые могут возникнуть, исправить можно позже, не изменяя художественного замысла. Если начать с построения перспективы, не доверяя своему чувству и глазу, работа может лишиться самого главного — непосредственности, искренности. Этюд может стать архитектурным чертежом, а излишняя рассудочность лишит акварель обаяния и прелести, сделает ее сухой и холодной. Проверив ра-

боту с помощью перспективы, можно начать прописку, как рекомендовалось в работе с натюрмортом.

Для изображения интерьера цветом необходимо соблюдать закономерности его освещения и приемы передачи его колорита. Приемы живописного изображения интерьера при естественном освещении строятся по принципу передачи освещения, проникающего через оконные проёмы. Окно, являющееся источником освещения всей комнаты, будет самым светлым местом в этюде. Следующим по силе света станут ближайšie к нему предметы. Одновременно надо сравнивать эти светлые места по цвету: что из них теплее, что холоднее. Путем сопоставления со светлыми местами следует установить цвет остальных частей натуры. Холодным цветам сопутствуют теплые. Сочетание теплых и холодных цветов создает впечатление света в помещении, его яркости в окне.

Чем больше оконных проемов, тем больше, разностороннее освещение помещения, сложнее и разнообразнее по яркости и цвету. Поэтому живописное изображение интерьера строится по принципу логической последовательности от светлого к темному, от сильного источника света к слабому.

Чтобы решить последовательность выполнения работы, необходимо определить основные источники света, участвующие в освещении интерьера, их порядок по силе света и цветовому качеству, начиная от самого сильного. Закономерность освещения равностепенными источниками света (от прямых лучей солнца до едва уловимых рефлексов) легче проследить на упражнении с белым, светлым интерьером. После этого упражнения можно перейти к интерьеру с малоинтенсивной окраской стен и потолков, и лишь затем — на интенсивные цветные интерьеры как наиболее трудные по живописному исполнению в акварели. Если интерьер освещен мягким рассеянным светом пасмурного дня, он изображается в изложенном порядке с той лишь разницей, что не будет резких границ теней, и второстепенное, создаваемое рефlekсами освещение, будет чувствоваться и изображаться в минимальной степени.

Этот процесс сложный, требует внимания, сосредоточенности в работе. Для освоения его необходимо выполнить много аналогичных упражнений.

Интерьер можно с успехом писать техникой лессировки или техникой сразу в силу. Такая методика акварельной живописи интерьера будет надежной основой для выполнения интерьера темперой, гуашью, пастелью, смешанной техникой и другими способами [24].

#### **4.11 Акварельная живопись в изучении сложной пластической формы (этюд натурщика)**

Рисование и живопись с натуры человека — наиболее сложная задача. Прежде чем приступить к живописи с натуры человека, нужно уметь его нарисовать одним тоном. В рисунке изучается форма, анализируется анатомическая конструкция и условно определяется цветовая характеристика натуры, насыщенность её передается тоже условно с помощью «тонального масштаба».

Форма и конструкция в рисунке могут воспроизводиться иногда линейно, без фона. В работе кистью форму приходится изображать не отдельно, независимо от среды и фона, а обязательно вместе с тем окружением, в котором находится натура.

#### **Живопись с натуры головы человека**

Живопись сложной пластической формы – головы человека – должна базироваться на знаниях анатомической конструкции черепа, мышечной системы, закономерностей расположения деталей на лицевой маске, применения правил перспективы, полученных при рисовании гипсовой головы и живой модели.

Для кратковременного этюда следует посадить натуру в спокойном положении при освещении прямым естественным источником света и писать его первоначально техникой сразу в силу. Этюд покажет недостатки в живописи живой головы этой техникой, жесткие границы цветовых пятен, непопадание цвета в тональных отношениях, затекание цветовых пятен или сухую их трактовку и другие заметные недостатки.

Техникой сразу в силу надо много и часто писать для того, чтобы овладеть ею в передаче сложных и богатых цветовых нюансов живой головы человека. Только художник с большим опытом, умением и знанием может успешно выполнить это упражнение.

Во избежание ошибок в живописи головы человека начинающему необходимо:

работать техникой лессировки – постепенных, последовательных прокладок цветовых пятен;

соблюдать порядок поэтапного процесса, живописи. Работая светлыми по тону цветовыми прокладками, начинающий имеет возможность вернее определить цветовые и тональные отношения. Если в каком-то месте живописи пятно взято неточно, можно его исправить последовательными наложениями цвета, вписывая цветовые пятна мягко, согласно тончайшим нюансам натуры.

В процессе живописи не следует увлекаться темными по тону, активными по цвету пятнами модели — декоративной частью ее одежды, волос,

чтобы не потерять в них прозрачности акварели, а постепенно вписывать со светлыми пятнами лица.

После осмысления основных положений живописи техникой лессировки приступают к поэтапному ее процессу:

**1-й этап** — рисунок. В линейной интерпретации определяются пропорции общей массы головы, ее лицевых деталей. После наметки границы собственных и падающих теней легким штрихом прокладывают плоскости теней и жирной линией акцентируют теневые границы форм в лицевых долях: носа, глаз, полости рта, ушных раковин. Акцентированный подготовительный рисунок помогает вести работу акварелью до завершающего этапа;

**2-й этап** — первая прокладка локальным, собственным цветом всех участков изображения. Определяется цветовая характеристика его;

**3-й этап** — вторая прокладка цветом по светотени модели;

**4-й этап** — лепка цветом формы головы от самого светлого ее пятна – блика, до самого темного в углублениях лица, волос, одежды.

Затем упражнения по акварельной живописи постепенно усложняются следующим образом: постановка на светлом фоне; постановка на темном и цветном фоне; постановка с декоративным обогащением, например, с головным убором, драпировкой в части торса; постановка на пленэре.

### **Живопись одетой фигуры натурщика**

Для выполнения кратковременного этюда нужно позаботиться о выборе соответствующей модели. Может быть несколько типов постановки, например, фигура девушки, одетой в спортивный костюм, силуэт которой четко читается на светлом фоне; фигура стоящей женщины в интерьере, одетой в национальный костюм и др. Модель устанавливают так, чтобы общая форма читалась четко, а освещение подчеркивало объем и характер форм натуры. Для этого лучше осветить натуру сбоку.

Выполняя серию живописных упражнений по изображению одетой фигуры человека, живописец обретает знание и практический опыт в живописи с натуры сложной пластической формы.

Мастерство передачи тончайших и едва уловимых цветотональных нюансов в лепке сложной формы живописец должен получить в упражнениях с натуры обнаженной модели. Замечательным примером акварельной живописи обнаженной модели, высокого технического мастерства, профессионального умения владения кистью является акварельный этюд М. Врубеля «Натурщица в обстановке ренессанса». Натуру вначале нужно нарисовать на бумаге. Особое внимание следует уделить построению фигуры, ее конструкции и наиболее точному определению пропорций ее основных частей. *Но не следует стремиться к законченному рисунку со всеми деталями, так как детальный рисунок под живопись будет ме-*

*шать свободно писать этюд кистью, он сковывает работу, и художник робко раскрашивает свой рисунок, кусочек за кусочком, боясь перейти границу, прорисованную карандашом.* Работа, в силу этого, будет робкой, не цельной. Если рисунок сделан, промыт и высушен, можно начинать писать. Сначала надо всмотреться в натуру, сравнить освещённую часть с теневой, сопоставить их с фоном и определить, что самое темное в постановке и что самое светлое. Мысленно проанализировав эти крупные отношения, нужно поставить на палитре несколько смесей, например, для фона и одежды. Затем начинают прокладку крупными кистями (от теней к свету) по всей работе. После выполнения первой прокладки можно приступить к дальнейшему расчленению цвета по всей работе, применяя метод работы «отношениями», т.е. не только точно подбирать цвет того или иного места формы, но и учитывать действие и взаимодействие соседних цветов с этим цветом, а также влияние данного цвета на соседние. Метод живописи «отношениями» позволяет воссоздать форму, пространство и предостерегает от раскраски. Прорисовав кистью всю фигуру с фоном, нужно стараться не сбить форму, найденную в рисунке. При этом не следует торопиться делать мелкие детали (глаза, нос, губы). Детали пишут тогда, когда найдены и установлены общие цветовые отношения: при этом не следует забывать одно из ценнейших качеств художника — умение видеть натуру целостно. Заканчивая работу, не нужно фон выкрашивать ровно, с педантичной аккуратностью, пусть в нем также сочетаются холодные и теплые оттенки, даже если фон решён почти одним цветом.

Завершающий этап работы акварелью с живой натуры – обобщение написанного этюда в живописное единство.

*Этапы выполнения живописи, если их придерживаться, дают возможность целенаправленно вести этюд от начала до конца, избегая ненужных, а подчас и вредных бесконечных переписок, от которых этюд становится перегруженным краской, глухим и грязным.*

Переходя от простейшего натюрморта к сложным упражнениям по изображению человека, акварелист укрепляет свое мастерство, готовит себя к зрелому периоду плодотворной деятельности специалиста-архитектора.

Получив необходимые знания и достаточный опыт по изображению человека, можно решать специальные задачи по художественной стилизации человека как элемента декора в интерьере, экстерьере архитектурного сооружения. Это может быть декоративное панно, витраж, мозаика, фриз и т.п. [24].



## **4.12 Художественно-технические приёмы архитектурной графики**

Слово «графика» происходит от греческого «грапхо» — пишу, рисую. Графика — вид изобразительного искусства, основными художественными средствами которого являются линии, тон, светотень и цвет.

Архитектурная графика — приложение средств и приемов графического искусства к изобразительным задачам в творческом процессе работы над проектом. В этом творческом процессе графика и ее средства и приемы входят необходимой составной частью проекта от эскиза до разработки рабочих чертежей.

Конечная цель архитектурной графики — изображение конкретного архитектурного объекта в комплексе чертежей для осуществления его в строительстве. Отсюда вытекает специфика служебной роли графики — подготовка документации, с помощью которой выполняется в натуре архитектурный объект, выразительный, удобный в эксплуатации, хорошо выполненный и долговечный, отвечающий своему назначению.

Важно и необходимо, чтобы документация проекта архитектора давала полное представление о назначении, композиционной и объемно-планировочной структуре сооружения, его конструкциях, материалах, целесообразности и экономичности выбранного архитектурного решения. Архитектурному чертежу присущи эстетические качества, хотя он и не является произведением искусства. Однако «красивая» графика не должна довлеть над архитектурой. Острые приемы и способы построения чертежей не должны подменять архитектурное решение. Архитектурные чертежи должны быть основаны на научных и художественных методах изображения. Чертеж, рисунок вместе с макетированием и моделированием участвуют совместно в творческом процессе проектирования.

Арсенал художественно-технических средств архитектурной графики видится в прямой зависимости и от технического развития самой архитектурной строительной техники, и от общей изобразительной культуры.

Кратко остановимся на некоторых исторических этапах развития архитектурной графики, её средств, способов, технических приемов.

В XVI–XVII вв. в древнерусских чертежах применялись приемы иконописного искусства — изображение на кости одного под другим различных сооружений без линейной и воздушной перспективы или видов на сооружение с птичьего полёта. В этот период торцы и фасады сооружений на чертежах помещались на одну плоскость. Чертежи выполнялись в линейной графике особыми чернилами, подкрашивались красками.

В конце XVIII в. был обоснован принцип изображения на плоскости трёхмерных величин предмета (в ортогональной проекции). Возросло мастерство архитектурной графики. Такие мастера, как Тома-де-Томон (с. 22) выполняли архитектурные чертежи как самостоятельные живописные картины, вписывая архитектуру в пейзаж художественного достоинства. И все же для архитектурной графики XVIII в. характерны художественно-

технические приемы, раскрывающие художественные и конструктивно-строительные особенности проектированного сооружения, его назначение. Таковы проекты архитекторов русского классицизма В. Баженова, М. Казакова, А. Воронихина, Д. Кваренги и др. Как в ортогональных, так и в перспективных изображениях видны тонкий и точный рисунок, линейная и воздушная перспектива. Более широко применяется в графических приемах контур, тон, светотень, фактура для объемно-пространственных характеристик и форм, для выявления материала акварелью и тушью. На чертежах фасадов и разрезов изображался пейзаж, для масштабности – люди. Эти приемы изображения применялись и в графике XIX– начала XX вв. в архитектурных чертежах проектов, особняков, фабрично-заводских и других сооружений архитекторов А. Захарова, О. Бове и др. Художники и архитекторы 20-х годов XX века стремились пересмотреть существующие нормы и понятия в архитектурной графике и внести новые, проникнутые духом революционного пафоса. Широкое применение получили многие рациональные графические приемы – использование линейного способа изображения, контраста черного и белого цветов, применения локального цвета, фактуры. Опираясь на традиционные навыки и знания, обладая высокой художественной культурой, мастера 20-х годов показали образцы реалистического понимания задач графики в архитектурном творчестве. Разработанные крупными мастерами архитектурные проекты этого периода олицетворяют прогрессивные черты советской архитектуры и ее графических методов изображения. Они успешно выдержали испытание временем и прочно вошли в арсенал современной советской архитектурной графики.

В 1930–1960 гг. в композиционных архитектурных решениях применяли ордерную систему, определившую графические способы изображения и материалы. Характерные черты графики этого периода – широкое применение акварельной техники, светотень, в чертежах фасадов и перспектив, активный антураж. Грандиозные сооружения крупных гидроэлектростанций, стадионов, шлюзов каналов, высотных зданий, жилых массивов изображались в больших размерах в акварельной технике.

В современной архитектурной практике традиционные приемы оформления чертежей проектов обогащаются и обновляются поисками новых графических приемов, связанных с творческими поисками архитектурных форм, с новыми методами проектирования и строительства, спецификой новой архитектуры, с использованием новых изобразительных материалов, компьютерных графических программ, позволяющих наиболее точно донести до зрителя идею, конструкцию и материал сооружения.

Творческие поиски нового графического стиля закономерны. Но очень важно найти общий графический стиль, ведущий графический прием, наиболее полно раскрывающий архитектурный замысел [24].

## **Часть 5**

### **Цели и задачи дисциплины «Живопись и архитектурная колористика»**

#### **5.1 Цель дисциплины**

Целью дисциплины является подготовка архитектора-колориста, знающего закономерности формирования живописного изображения и цветового облика архитектуры.

#### **5.1.1 Задачи дисциплины**

Общей комплексной задачей дисциплины является формирование художественной культуры и цветового композиционного мышления студентов, выработка профессиональных навыков в изобразительной работе и архитектурной графике.

#### **5.1.2 Место дисциплины в учебном плане и профессиональной подготовке выпускника**

Изобразительная и колористическая подготовка – базовая составляющая в образовании архитектора – оказывает несомненное влияние на его творческую деятельность.

#### **5.2 Требования к знаниям, умениям и навыкам, которыми должны овладеть студенты в результате изучения дисциплины**

Лекционный и практический курс дисциплины включает все стороны творчества: изобразительную, композиционную и образно-выразительную, что позволяет студентам получить логическую последовательность организации творческого процесса изобразительной и проектной деятельности [38].

#### **5.2.1 Содержание дисциплины**

Требования к обязательному минимуму содержания основной образовательной программы по направлению подготовки дипломированного специалиста 270300 «Архитектура», специальности 270301 «Архитектура» и 270302 «Дизайн архитектурной среды» из ГОС ВПО:

ОПД.09	<p>Живопись и архитектурная колористика</p> <p>Живопись: Закономерности формирования живописного изображения и основы колорита; основы цветовой композиции; законы изображения и выразительные средства живописи; методика работы над живописной и колористической композицией на основе заданий «Натюрморт», «Архитектурный пейзаж», «Интерьер» и др.</p> <p>Архитектурная колористика: актуальные проблемы архитектурной колористики; цветовая культура (исторический обзор); цветовое моделирование, выразительность, гармония; колористика в архитектурной композиции, в градостроительстве; колористика и дизайн.</p>
--------	--

Методологической основой программы является лекционный и практический курс. Теоретический курс излагается на вводных беседах и лекциях в начале каждой темы, знакомит с закономерностями зрительного цветового восприятия, аналитического выявления колористических черт живописного образа для воплощения в изобразительном искусстве и архитектуре.

Практические упражнения проводятся на натюрмортных постановках, натуральных зарисовках и формальных композициях.

### **Лекции (15 ч)**

1. Общие сведения об архитектурной колористике (2 ч).
2. Актуальные проблемы архитектурной колористики (2 ч).
3. Цветовая культура (исторический обзор) (2 ч).
4. Цветовое моделирование, выразительность, гармония (2 ч).
5. Колористика в архитектурной композиции (2 ч).
6. Колористика в градостроительстве (2 ч).
7. Колористика и дизайн (3 ч).

### **Практические занятия**

Базовый курс живописи представляет собой двухуровневую программу: первый из них посвящен изучению закономерностей живописного изображения и композиционных приемов его формирования; второй — методике работы над живописной композицией, цветной архитектурной графикой и архитектурной колористикой.

Курс дисциплины состоит из четырех разделов.

### **Раздел 1**

Изобразительные средства и основы композиции, техника живописи, материалы и инструменты.

### **Раздел 2**

Основы композиционной работы в живописи. Закономерности зрительных адаптаций и иллюзий. Три основных типа композиционных построений: плоскостное, объемное, пространственное.

### **Раздел 3**

Колористический образ в цветовой композиции, закономерности зрительных эмоций и ассоциаций, эмоциональная содержательность цветовых отношений.

### **Раздел 4**

Колористическое мастерство и творческая практика.

## **Темы и краткое содержание**

### **Раздел 1**

*Изобразительные средства и основы композиции, техника живописи, материалы и инструменты*

*Тема 1.* Вводная беседа: содержание дисциплины и структура учебной программы, методология и методика. Демонстрация учебных работ по всему курсу обучения.

*Тема 2.* Ознакомительное выявление степени подготовки учащихся, что дает возможность широкого выбора действий педагогической тактики в сочетании с индивидуальным подходом к обучению каждого студента.

*Тема 3.* Спектральный круг и комбинации цветовых сочетаний, основные, дополнительные и производные цвета. Последовательные образы и цветовые контрасты, состав и определение прозрачности акварельной палитры, способы составления цветов. Технология живописи. Возможно использование гуаши, темперы.

*Тема 4.* Контрастные и нюансные цветовые отношения, теплостуденность, световая и цветовая среда, собственные и обусловленные цвета, техника письма и структура живописной ткани красочного слоя. Картинная плоскость, ее форма и проекции.

*Тема 5.* Цветовые отношения и ограниченный диапазон палитры, методика и техника условной передачи видимых цветовых отношений натуры при помощи ярких спектральных красок, обладающих широким диапазоном и цветовой насыщенностью. Возможности использования рельефной фактуры для красочного земляного слоя и гладкой фактуры для спектрального.[38]

## **Раздел 2**

*Основы композиционной работы в живописи.*

*Закономерности зрительных адаптаций и иллюзий.*

*Три основных типа композиционных построений:*

### **Плоскостное, объемное, пространственное**

*Тема 6.* Плоскостной характер изображения, безракурсные силуэты с обоснованной степенью деформации, совмещение проекций, обратная перспектива, использование рельефа красочного слоя, цветного контура. Собственные и локальные цвета с равной степенью интенсивности, минимальная светотеневая и цветовая моделировка формы.

*Тема 7.* Объемный характер изображения трехмерной формы на картинной плоскости — аксонометрические или перспективные проекции. Локальный или предметный цвет и его светотеневая моделировка без цветных рефлексов, но возможно использование тепло-холодных оттенков и разнонаправленное освещение.

*Тема 8.* Изображение на картинной плоскости трехмерных форм в пространственной среде, когда источник света превращает локальный цвет в обусловленный с цветными рефлексами. Используются воздушная, световая и цветовая перспективы, выступающие и отступающие цвета, перспективные и ракурсные повороты форм.

## **Раздел 3**

*Колористический образ в цветовой композиции,*

*Закономерности зрительных эмоций и ассоциаций*

### **Эмоциональная содержательность цветовых отношений**

*Тема 9.* Цветовые образы, закономерности ассоциаций, декоративный, лирический, эпический колорит.

Материализация образной идеи колорита в творческом воплощении, анализ живописных произведений художников и выполнение упражнений на заданную тему с использованием опыта предшествующих работ.

*Тема 10.* Цвет в архитектуре. Идея цветового облика сооружения, его функции и среды. Передача цвета и фактуры строительных и отделочных материалов. Этюд детали, интерьера, экстерьера.

*Тема 11.* Цикл работ по копированию и анализу живописных и графических работ мастеров архитектуры и художников, выполненных в различных материалах и техниках, как подготовка к летней практике по живописи.

## **Раздел 4**

### **Колористическое мастерство и творческая практика**

*Тема 13.* Цикл спецкурсов, представляющих персонафицированные программы на базе методических разработок кафедры с постановкой профессиональных задач в области живописи, колористики и архитектурной

графики. Студент выполняет цикл работ по выбранному направлению и итоговую работу, на основании которой определяется уровень подготовки студента.

### **Программа летней практики по живописи**

Вводная лекция. Задачи летних зарисовок, особенности зрительного восприятия в условиях изменения освещенности. Оборудование для работы, возможности использования различных материалов и техник изображения.

Тема 1. Серия набросков-эскизов композиций для последующих работ.

Тема 2. Фрагмент сооружения.

Тема 3. Архитектурный объект в городской или природной среде.

Тема 4. Многоплановый объект — ансамбль, панорама.

Тема 5. Интерьер.

Тема 6. Приемы монументальной декоративной живописи в архитектуре.

Тема 7. Декоративные приемы архитектурных зарисовок.

### **Перечень вопросов к зачету по всему курсу**

Основные категории изобразительной деятельности — свойства видимого мира: пространство, форма, свет и цвет, материал, движение-динамика.

Средства композиции — контраст, нюанс, пропорции, ритм, динамика [38].

Таблица – Распределение часов курса по темам и видам работы

№ пп.	Наименование тем занятий	Практические занятия	СРС	Лекции
1-й курс, 1-й семестр		51	17	
1	Вводная беседа (раздел 1). Изобразительные средства и основы композиции, техника живописи, материалы и инструменты	3	2	

Продолжение таблицы

2	Натюрморт из 2-3-х предметов, ясных по форме. Гризайль. Определение профессиональных навыков	12	3	
3	Натюрморт из 2-3-х простых по форме предметов. Теплая цветовая гамма на основе красных, оранжевых драпировок и предметов. Декоративная интерпретация	12	4	
4	Натюрморт из 2-3-х простых по форме предметов. Холодная цветовая гамма на основе синих, голубых драпировок и предметов. Декоративная интерпретация	12	4	
5	Натюрморт из контрастных по цвету предметов и драпировок. Цветографическое преобразование, плоскостно-декоративное решение постановки	12	4	
1-й курс, 2-й семестр		51	17	
1	Натюрморт из 2-3-х предметов с включением гипсового орнамента (трилистник, пальметта и т.п.)	12	4	
2	Натюрморт из крупных предметов быта в теплой цветовой гамме. Объемно-пространственное решение. Плоскостная декоративная интерпретация, использование фактуры материала	12	4	



Продолжение таблицы

3	Натюрморт из 2-3-х предметов с включением капители. Сближенная цветовая гамма. Декоративная интерпретация	12	4	
4	Натюрморт в интерьере с предметами мебелировки. Решение пространства живописными средствами. Декоративная интерпретация	15	5	
2-й курс, 3-й семестр		51	17	
1	Вводная беседа (раздел 2). Основы композиционной работы в живописи. Закономерности зрительных адаптаций и иллюзий. Три основных типа композиционных построений: плоскостное, объемное, пространственное	3	2	
2	Осенний натюрморт. Моделировка формы цветом, декоративная интерпретация	12	3	
3	Натюрморт с предметами быта (самовар, хлебные изделия) на фоне сложных декоративных тканей. Декоративное решение. Интерпретация	12	4	
4	Натюрморт с бюстом Сократа, Гомера. Моделировка формы цветом. Контрастная цветовая гамма. Декоративная интерпретация	12	4	
5	Натюрморт с гипсовой головой и 2-3-х предметами на фоне сближенных по цвету и тону драпировок. Сложное декоративное решение	12	4	

Продолжение таблицы

2-й курс, 4-й семестр		51	17	
1	Этюд головы мужчины. Гризайль	12	4	
2	Этюд головы мужчины на темном фоне. Моделировка формы цветом. Декоративная интерпретация постановки	12	4	
3	Этюд женской головы в головном уборе на светлом фоне. Моделировка формы цветом. Декоративная интерпретация.	12	4	
4	Этюд женской головы. Поплечный портрет. Контрастные цветовые отношения. Декоративная интерпретация	15	5	
3-й курс, 5-й семестр		68	17	
1	Вводная беседа (раздел 3). Колористический образ в цветовой композиции. Закономерности зрительных эмоций и ассоциаций. Эмоциональная содержательность цветовых отношений	4	1	
2	Натюрморт с гипсовым торсом Венеры. Гризайль. Моделировка формы. Тоновой образ. Декоративная интерпретация	16	4	
3	Мужская полуфигура с руками. Теплая цветовая гамма. Моделировка формы цветом. Цветовой образ. Декоративная интерпретация	16	4	

Продолжение таблицы

4	Женская полуфигура. Холодная цветовая гамма. Моделировка формы цветом. Декоративная интерпретация.	16	4	
5	Этюд фрагмента интерьера с включением предметов мебели, гипсовых моделей по выбору (торс Венеры, гипсовая голова лошади и т. п.), музыкальных инструментов (геликон, виолончель), драпировок, картинных рам и т. п. Декоративная интерпретация	16	4	
3-й курс, 6-й семестр		68	17	
1	Краткосрочные акварельные этюды фигуры человека в различных положениях. Передача пластики, движения	16	4	
2	Этюд гипсовой фигуры человека на фоне драпировок в сдержанной цветовой гамме. Лепка формы цветом. Декоративная интерпретация	16	4	
3	Обнаженная женская фигура в простом движении. Целостное композиционно-живописное решение с проработкой форм. Декоративная интерпретация	18	4	
4	Одетая фигура. Тематическая постановка в интерьере. Декоративная интерпретация. СРС – копирование живописи и графики мастеров	18	5	

Продолжение таблицы

4-й курс, 7-й семестр		53	17	15
1	Вводная беседа (раздел 4). Колористическое мастерство и творческая практика. Цикл лекций		1	15
2	Обнаженная женская фигура с усложненным движением. Композиционно-пластическое и декоративно-цветовое решение	24	8	
3	Обнаженная мужская фигура с усложненным движением. Композиционно-пластическое и декоративно-цветовое решение. Преобразование	29	8	
4-й курс, 8-й семестр		68	17	
1	Обнаженная женская фигура с усложненным движением в интерьере с драпировками. Контрастная цветовая гамма. Композиционно-пластическое и декоративно-цветовое решение. Декоративная интерпретация	34	8	
2	Обнаженная мужская фигура с усложненным движением в интерьере, с драпировками в светлой по тону цветовой гамме. Композиционно-цветовое решение. Декоративная интерпретация	34	8	

## **Перечень пособий, методических указаний и материалов, используемых в учебном процессе**

Коллекции демонстрационных макетов, моделей, плакатов.

Фото-слайдо-видеотека по разделам курса.

Материалы фонда лучших студенческих работ [36]

## **Самостоятельная работа студентов (136 ч)**

**К самостоятельной работе студентов относится углубленная проработка отдельных тем по курсу, не раскрываемых в рамках лекционного материала**

Состав палитры, основные и производные цвета, дополнительные цвета, ограниченная спектральная и земляная палитры, зависимость изобразительной композиции от формы и пропорций картинной плоскости, требования к структуре живописной ткани, красочному слою и фактуре материала картинной плоскости (15 ч).

Задания для самостоятельной работы:

Наименования красочных пигментов, определение прозрачности красок, способы смешения красок, эскизы композиций по темам программы.

Спецкурсы для самостоятельного освоения, обеспеченные методической литературой кафедры.

1. Станковая живопись и графика (4,5 ч).
2. Цветная архитектурная графика (5 ч).
3. Декоративная живопись (5 ч).
4. Пленэрная живопись. Техника и технология работы с натуры (2 ч).
5. Цвет в объемно-пространственной композиции и в архитектуре (2 ч).
6. Архитектурная фантазия (как жанр станковой живописи и как синтетическая архитектурно-художественная композиция) (3 ч).
7. Подготовка к лекционным занятиям (0,5х 7=3,5 ч).
8. Подготовка к текущим аттестациям (2х2х8=36 ч).
9. Подготовка к практическим занятиям (60 ч).

Подготовка включает в себя:

- работу с литературными источниками (10 ч);
- работу с эскизами (20 ч);
- работу с графическо-живописной частью (30 ч) [35].

Самостоятельная работа студентов является важной и неотъемлемой частью процесса обучения живописи и архитектурной колористике.

## Заключение

Углубленное и тщательное изучение природы, освоение технических приёмов и средств выражения (линия, форма, цвет, плоскость и др.), направленные на повышение уровня и качества учебных живописных работ, лежит в основе школы русского искусства. Свободное владение приёмами изобразительной грамоты обогащает, расширяет и углубляет творческий потенциал при выполнении заданий любого вида, жанра, направления.

Если говорить об искусстве, принадлежащем в большей мере к области чувств, эмоций, нередко приходится приводить сравнения, синонимы. Возможно поэтому нелегко ответить на все те вопросы, которые неизбежно возникают в процессе обучения живописи, поскольку они требуют практических решений и, прежде всего, наглядности. Сложность восприятия некоторых положений теории живописи отчасти компенсируются включёнными в настоящее пособие иллюстрациями живописных работ.

При всём стремлении авторов изложить материал о методической последовательности выполнения постепенно усложняющихся учебных заданий наиболее полно и подробно, советуем студентам обратиться к рекомендуемой в данном пособии литературе.

Изучение теории живописи создаст прочный фундамент для дальнейшего творческого роста в выполнении практических заданий не только по живописи, но и в области композиции, архитектурно-дизайнерского проектирования.

Настойчивость и любовь к искусству помогут в преодолении всех трудностей на пути к самосовершенствованию и мастерству.

*«Высокое, серьёзное искусство живописи без науки не может существовать. Наука в высшем проявлении её переходит в искусство».*

*П. П. Чистяков [11]*

## Рекомендуемая литература

1. Визер, В. В. Живописная грамота: Основы пейзажа [Текст] / В. В. Визер. – СПб: ИД. – Питер, 2006.
2. Визер, В. В. Живописная грамота: Основы портрета [Текст] / В. В. Визер. – СПб: ИД. – Питер, 2006.
3. Визер, В. В. Живописная грамота: Система цвета в изобразительном искусстве [Текст] / В. В. Визер. – СПб: ИД. – Питер, 2007.
4. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости [Текст] / В. В. Визер. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2004.
5. Павлычев, В. П. Техника живописи красками, разводимыми водой [Текст] : учебное пособие / В. П. Павлычев. – Владимир: ВГПУ, 2005.
6. Шенцова, О. М. Основы цветоведения. Живопись и архитектурная колористика [Текст]: учебное пособие по направлению 630100 «Архитектура» / О. М. Шенцова. – Магнитогорск: Изд-во центр МГТУ, 2005.
7. Ревякин, П. П. Техника акварельной живописи [Текст] / П. П. Ревякин. – М., 1959.
8. Зайцев, К. Г. Современная архитектурная графика [Текст] / К. Г. Зайцев. – М., 1970.
9. Ефимов, А. В. Колористика города [Текст] / А. В. Ефимов. – М., 1990.
10. Волков, Н. Н. Цвет в живописи [Текст] / Н. Н. Волков. – М., 1984.
11. Волков, Н. Н. Композиция в живописи [Текст] / Н. Н. Волков. – М., 1977.
12. Степанов, Г. П. Цвет в интерьере [Текст] / Г. П. Степанов. – Киев, 1985.
13. Степанов, Г. П. Взаимодействие искусств [Текст] / Г. П. Степанов. – Л., 1973.
14. Ивенс, Р. М. Введение в теорию цвета [Текст] / Р. М. Ивенс. – М., 1964.
15. Кудряшов, К. В. Проблемы изобразительного языка архитектора [Текст] / К. В. Кудряшов – Л. Бризетцер. – М., 1985.
16. Минарт, М. Свет и цвет в природе [Текст] / М. Минарт. – М., 1989.
17. Раушенбах, Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы [Текст] / Б. В. Раушенбах. – М., 1986.
18. Тальковский, В. Г. //Архитектура, строительство, дизайн. От живописи к архитектуре [Текст] / В. Г. Тальковский, В. Ф. Орловский, Ю. В. Григорьев, А. М. Косоогов, В. С. Атанов, В. П. Туканов. – М., 1999.

19. Иттен, Н. Искусство цвета [Текст] / Н. Иттен. – М., 1974.
20. Вигер, Ж. Живопись и ее средства [Текст] / Ж. Вигер. – М., 1991.
21. Жегин, Л. Ф. Язык живописного изображения [Текст] / Л. Ф. Жегин. – М., 1970.
22. Алексеев, С. С. О колорите [Текст] / С. С. Алексеев. – М., 1974.

### **Список использованной литературы**

1. Leroi-Gourhan A. Le geste... Vol. 2.
2. Пестерев, В. В. Межевые документы: проблема интерпретации [Текст] / В. В. Пестерев // Материалы VI Всероссийских историко-педагогических чтений. – Екатеринбург, УрГПУ и др., 2002.
3. Подосинов, А. В. Ex oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии [Текст] / А. В. Подосинов. – М.: Языки русской культуры, 1999.
4. Еникеев, М. И. Общая и социальная психология [Текст]: учеб. для вузов М. И. Еникеев. – М.: НОРМА-ИНФРА-М, 1999.
5. Анастаси, А. Психологическое тестирование [Текст] / А. Анастаси, С. Урбина. – СПб.: Питер, 2001.
6. Бурлачук, Л. Ф. Психодиагностика [Текст] / Л. Ф. Бурлачук. – СПб.: Питер, 2002.
7. Веккер, Л. М. Психологические процессы [Текст] / Л. М. Веккер. – М., 1972. – Т.1.
8. Пиаже, Ж. Речь и мышление ребенка [Текст] / Ж. Пиаже.– М.: Педагогика-пресс, 1994.
9. Прохоров, С. А. Пространственные составляющие многомерного мира человека [Текст]: дис... / С. А. Прохоров. – Барнаул, 2004.
10. Ефимов, А. В. Колористика города [Текст] / А. В. Ефимов. – М., 1990.
11. Мастера искусства об искусстве [Текст]. – М., 1970. – Т. 7.
12. Бесчастнов, Н. П. Живопись [Текст] / Н. П. Бесчастнов, В. Я. Кулаков, И. Н. Стор, Ю.С. Авдеев, Г. М. Гусейнов, В. Б. Дыминский, А. С. Шеболдаев. – М., 1993.
13. Применение цветоведения в текстильной промышленности [Текст]: Сб. ст./ Под ред. Л. И. Беленького и Н. С. Овечкиса. – М., 1970. – Ч. 1.
14. Алексеев, С. С. Цветоведение [Текст] / С. С. Алексеев. – М., 1952.
15. Леонардо да Винчи. Книга о живописи [Текст] / Леонардо да Винчи. – М., 1934.
16. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись [Текст] / А. С. Зайцев. – М., 1986.



17. Козлов, В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий [Текст] / В. Н. Козлов. – М., 1981.
18. Шугаев, В. М. Орнамент на ткани [Текст] / В. М. Шугаев. – М., 1969.
19. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – М., 1968. – Т. 1.
20. Юон, К. Ф. Об искусстве [Текст] / К. Ф. Юон. – М., 1959. – Т. 1.
21. Волков, Н. Н. Цвет в живописи. – М., 1984.
22. Кирцер, Ю. М. Рисунок и живопись [Текст]: практическое пособие / Ю. М. Кирцер. – М.: Высшая школа, 1992.
23. Лихтенштадт, В. О. Гёте. Пр., 1920.
24. Горбенко, А. А. Акварельная живопись для архитекторов [Текст] / А. А. Горбенко. – К.: Будівельник, 1982.
25. Русская акварель в собрании Государственного Эрмитажа. Альбом. – М.: Изобразительное искусство, 1988.
26. Виленкин, В. Я. Амедео Модильяни [Текст] / В. Я. Модильяни. – М.: Искусство, 1989.
27. Denis Chevalier. Picasso the blue and rose periods. Ufficipress, S.A.Lugano, 1969.
28. Джек Линдсей. Поль Сезанн [Текст] / Джек Линдсей. – М.: Искусство, 1989.
29. Николай Жуков. Альбом. – М.: Изобразительное искусство. 1979.
30. Современная советская акварель. – М.: Изобразительное искусство, 1983.
31. Школа изобразительного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1989.
32. Казимир Малевич. Художник и теоретик. Альбом. – М.: Советский художник, 1990.
33. Сальвадор Дали. Дневник одного гения. – М.: Искусство, 1991.
34. Платонова, Н. И. Энциклопедический словарь юного художника [Текст] / Н. И. Платонова, В. Д. Синюков. – М.: Педагогика. 1983.

### **Источники**

35. Шадури, А. В. Образовательный стандарт учебной дисциплины «Живопись и архитектурная колористика» СТП 16.056-2004.
36. Материалы электронного фонда учебных работ по живописи студентов ИнАрхДиз АлтГТУ.
37. Прохоров С. «Живопись». Альбом. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2006.
38. Барышников В.Л. Программа дисциплины «Живопись». 2007.

## Глоссарий \*

**Абрис** — **линейные очертания** изображаемой **фигуры**, ее контур.

**Автопортрет** — портрет, в котором художник изображает самого себя.

**Адаптация** — свойство глаза приспосабливаться к определенным условиям освещения. Различают адаптации к свету, темноте, а также к цвету. Особенность последней заключается в приспособляемости глаза не замечать на предметах цвет освещения в первые секунды и становиться постоянной через 5-7 минут. К цветовой адаптации относится цветное утомление, которое выражается в том, что при рассматривании в течение некоторого времени двух разных цветовых оттенков они начинают казаться одинаковыми.

**Академизм** — сложившееся в XVI–XIX вв. направление, основанное на догматическом следовании внешним формам классического искусства. Академизм способствовал систематизации художественного образования, закреплению классических традиций, которые превращались им, однако, в систему «вечных» канонов и предписаний. Считая современную действительность недостойной «высокого» искусства, академизм противопоставлял ей вневременные и внациональные формы красоты, идеализированные образы, далекие от реальности сюжеты (из античной мифологии, Библии, древней истории).

Под сильным влиянием художников-реалистов академизм распался и видоизменился (в XX в. в ряде стран он обновлен в формах неоклассицизма).

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

**Акцент** — прием подчеркивания цветом, светом, линией или расположением в пространстве какой-нибудь фигуры лица, предмета, детали изображения, на которую нужно обратить внимание зрителя.

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

**Анатомия пластическая** — раздел анатомии, изучающий пропорции человеческого тела, зависимость внешних форм тела от их внутреннего строения и изменений, которые возникают в результате движения. Основное внимание обращается на строение скелета, мускулатуры тела, на особенности соединения костей и мышц.

---

\* Глоссарий составлен с использованием материалов практического пособия Ю. М. Кирцера [22].

**Анималист** — художник, в основном посвятивший свое творчество изображению животных.

**Асимметрия** — см. Симметрия.

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

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

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

**Вариант** — авторское повторение произведения или каких-либо его частей (деталей) с некоторыми изменениями, в том числе с изменениями, внесенными в композиционное или цветовое решение картины или в жесты и позы изображенных людей, в постановку живой модели или предметов; с изменением точки зрения на тот или иной объект, и т. д. В сюжетной композиции встречается и полное изменение изображения при сохранении содержания. При всех условиях вариант предполагает наличие в какой-либо мере сходства с оригиналом.

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

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

**Витраж** — живопись на стекле прозрачными красками или орнамент, составленный из кусочков разноцветного стекла, скрепленного металлическим переплетом; служит для заполнения оконных и дверных проемов. Лучи света, проникающие сквозь стекла, приобретают повышенную яркость и образуют игру цветных рефлексов в интерьере.

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

**Восприятие зрительное** — процесс отражения предметов и явлений действительности во всем многообразии их свойств, непосредственно влияющих на органы зрения. Зрительное восприятие сопровождается ассоциативными чувствами, ощущением красоты, которые связаны с личным опытом чувственных переживаний от воздействия окружающего.

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

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

**Гризайль** — техника исполнения и произведение, выполненное кистью одной краской (преимущественно черной или коричневой); изображение создается на основе тональных отношений (тонов различной степени светлоты).

**Грунт** — тонкий слой специального состава (клеевой, масляный, эмульсионный), наносимый поверх холста или картона с целью придания их поверхности нужных цветовых и фактурных свойств и ограничения чрезмерного впитывания связующего вещества (масла).

**Гуашь** — водная краска, обладающая большими кроющими возможностями. Краски после высыхания быстро светлеют, и нужен определенный опыт, чтобы предвидеть степень изменения их тона и цвета. Гуашевыми красками пишут на бумаге, картоне, фанере. Работы имеют матовую бархатистую поверхность.

**Декоративно-прикладное искусство** — вид пластического искусства, тесно связанного с бытом народа и поэтому использующего народные традиции. Художественные средства обычно подчинены практическому назначению предмета и обусловлены особенностями материала и техники.

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

**Деталь** — 1) элемент; 2) подробность, уточняющая характеристику образа; 3) менее значительная часть произведения; 4) фрагмент.

**Деформация** — изменение видовой формы в изображении; используется как художественный прием, усиливающий выразительность образа. Широко применяется в карикатуре, но встречается также в станковой живописи и скульптуре.

**Дизайн** — см. Техническая эстетика.

**Динамичность** — в изобразительном искусстве: движение, отсутствие покоя. Здесь это не всегда изображение движения — физического действия —, являющегося перемещением в пространстве, но и внутренняя динамика образа, как у живых существ, так и у неодушевленных предметов. Динамичность достигается композиционным решением, трактовкой форм и манерой исполнения.

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

тенки с пониженной насыщенностью. Дополнительные цвета нередко называют контрастными.

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

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

**Живопись декоративная** — предназначена для украшения архитектуры или изделия. Выступая в единстве с их объемно-пространственной композицией, становится их элементом, акцентирует выразительность композиции или зрительно преобразует ее, внося новые масштабные отношения, ритм, колорит.

**Живопись миниатюрная** — произведения изобразительного искусства, отличающиеся небольшими размерами и тонкостью художественных приемов. Книжная миниатюра появилась в рукописных книгах, большое развитие получила с начала книгопечатания. Портретная миниатюра появляется в эпоху Возрождения. Это вид живописного портрета небольшого формата; выполняется гуашью, акварелью по пергаменту, картону, бумаге, слоновой кости, иногда маслом по металлу, керамическими красками по фарфору, а также в технике эмали.

**Живопись монументальная** — особый вид живописных произведений большого масштаба, украшающих стены и потолки архитектурных сооружений, — фреска, мозаика, панно.

**Живопись станковая** — произведение живописи, имеющее самостоятельный характер и значение. Идеино-художественное значение произведения не изменяется в зависимости от места, где оно находится, хотя его художественное звучание и зависит от условий экспонирования.

**Живопись театрально-декорационная** — служит для создания зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, грима, освещения. Основой этого являются эскизы художника, помогающие глубже раскрыть содержание спектакля, активизировать зрительское восприятие того, что происходит на сцене.

**Живопись по сырому** — технический прием масляной и акварельной живописи. При работе маслом необходимо окончить работу до подсыхания красок и исключить такие этапы, как подмалевки, лессировки и повторные прописки. В акварели перед началом работы по сырому бумагу равномерно смачивают водой. Когда вода впитается в бумагу и немного

просохнет, начинают писать. Мазки краски, ложась на влажную поверхность, расплываются, сливаются друг с другом, создают плавные переходы. Так можно добиться мягкости в передаче очертаний предметов, воздушности и пространственности изображения.

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

**Законченность** — такая стадия в работе над произведением, когда достигнута наибольшая полнота воплощения творческого замысла, или, в более узком смысле, когда выполнена определенная изобразительная задача.

**Зарисовка** — рисунок с натуры, выполненный преимущественно вне мастерской, с целью собирания материала для более значительной работы или как упражнение. В отличие от подобного по техническим средствам наброска, исполнение зарисовки может быть очень детализированным.

**Идеализация: в искусстве** — отступление от жизненной правды вследствие намеренного или невольного приукрашивания художником предмета изображения. Обычно идеализация проявляется в преувеличении и абсолютизации положительного начала как некоего предельного, якобы уже достигнутого совершенства; в сглаживании жизненных противоречий и конфликтов; в воплощении отвлеченного, наджизненного идеала и т.д.

**Идея** — основная мысль произведения, определяющая его содержание и образный строй, выраженный в соответствующей форме. Изобразительные искусства — живопись, графика, скульптура. К ним частично относятся также и декоративно-прикладное искусство. Все они отражают действительность в зрительных наглядных образах. Изобразительные искусства иногда называют пространственными, так как они воссоздают видимые формы в реальном или условном пространстве. В отличие от искусств временных (музыки, театра, кино), в которых действие развивается во времени, в произведениях изобразительных искусств в каждом конкретном случае возможно изображение лишь одного определенного момента. Уже в древности художники стремились преодолеть ограниченность изобразительных искусств в этом отношении (например, изображая в одной картине одновременно несколько эпизодов из жизни какого-либо лица). Сюда же относятся «клейма» в иконах, триптихи, показ различных моментов одного движения у нескольких фигур или динамичность композиционного построения. При достаточном мастерстве художнику удастся дать представление о том, что было раньше и что произойдет позже. В каждом из видов изобразительных искусств имеются присущие только ему одному художественные средства.

**Иллюзорность** — сходство изображения с натурой, граничащее с обманом зрения. Иногда используется как художественный прием, например, в монументальных росписях потолков и стен для создания впечатления большей глубины пространства и более значительных размеров помещения. Нередко иллюзорность проявляется в необычайно точной передаче материальных качеств предметов. Вследствие иллюзорности могут быть утрачены художественная выразительность произведения и глубина его содержания. Это бывает в тех случаях, когда в произведении, достаточно серьезном и глубоком по замыслу, стремление к внешнему сходству заслоняет главное.

**Импрессионизм** (в переводе с французского — впечатление) — направление в искусстве последней трети XIX– начале XX вв. Импрессионизм продолжает начатое реалистическим искусством середины XIX в. освобождение от условностей классицизма, романтизма и академизма, утверждает красоту повседневной действительности, простых мотивов, добивается живой достоверности изображения.

**Интерьер** — внутренний вид, внутреннее пространство здания, любого помещения, а также изображение его в искусстве. Под интерьером понимается внутреннее пространство со всеми его элементами: отделкой, драпировками, росписями, фресками, утварью и т.д.

**Картина** — живописное произведение, самостоятельное по назначению. Картины различаются по жанрам. В отличие от этюда картина может отразить действительность с наибольшей глубиной, в законченной и продуманной в целом и в деталях форме.

**Контур** — см. Абрис.

**Копирование** — процесс получения копий рисунка или чертежа; может производиться различными способами: перекальвованием, калькированием, передавливанием, перерисовкой на просвет, перерисовкой по сетке, а также с помощью пантографа и эпидиаскопа.

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

**Кроки** — быстрая зарисовка с натуры, реже беглая фиксация композиционного замысла в виде рисунка. По общему смыслу термин «Кроки» близок более широкому термину «Набросок».

**Лаки** — используют для грунта, чтобы предохранить холст от проникновения масла из красок в основу и чтобы избежать жухлости; наносят на затвердевший красочный слой перед дальнейшей работой для лучшей связи слоев и покрывают законченные произведения для предохранения картины от пыли, копоти и вредных газов атмосферы. При этом лак усиливает насыщенность красок. Чтобы картины меньше темнели, лучше по-

крывать скипидарными лаками, чем масляными. Лак-фиксатор закрепляет работы, выполненные углем, сангиной, пастелью, акварельными красками.

**Лепка формы** — см. Моделировка.

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

**Линейная перспектива** — см. Перспектива.

**Локальный цвет**— 1) цвет, характерный для окраски данного предмета; постоянно изменяется под воздействием освещения, воздушной среды, окружающих цветов и т. д.; 2) в живописи — взятый в основных больших отношениях к соседним цветам, без детального выявления цветовых оттенков.

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

**Манера** — этим понятием в основном определяют особенности творчества художника, его индивидуальные приемы работы в той или иной технике.

**Масляные краски** — красители, смешанные с растительным маслом: льняным (преимущественно), маковым или ореховым. Масляные краски под воздействием света и воздуха постепенно затвердевают. Основа (холст, дерево, картон) для работы на них масляными красками заранее загрунтовывается.

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

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

**Моделировка** — передача рельефа, формы изображаемых предметов и фигур в условиях того или иного освещения. В рисунке моделировка осуществляется тоном (светотенью), при этом учитывается и перспективное изменение форм. В живописи форма моделируется цветом, так как здесь тональная и цветовая стороны неразрывно связаны между собой.



Степень моделировки обусловлена содержанием произведения и замыслом художника.

**Модель** — объект, предмет изображения, большей частью живая натура, главным образом, человек.

**Мозаика** — один из видов монументальной живописи. Изображение составляется из множества разноцветных кусочков естественных камней, цветного стекла (смальты), керамических плиток и других твердых материалов, плотно пригнанных друг к другу и прикрепленных к основе (стене, потолку и т. д.) с помощью специальной мастики, цемента и других связующих веществ. Мозаика, составляемая из мелких, преимущественно одинаковых по размеру частиц, называется византийской. В флорентийской мозаике изображение составляется из более крупных кусков, чаще всего естественных камней. Куски камня вырезаются в соответствии с частями рисунка, по которому создается произведение, и имеют разную форму и размер.

Мозаикой называется и отдельное произведение, выполненное в этой технике. Важным качеством мозаики являются не только ее декоративные возможности, но и то, что она не теряет первоначальной силы цвета в течение веков.

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

**Монохромный** — одноцветный. См. Гризайль.

**Монументальное** искусство — произведения, рассчитанные в основном на массовое восприятие. Своим художественным решением эти произведения всегда связаны с архитектурными сооружениями или с условиями места, где это произведение размещается. Массовость монументального искусства определяет общественно значимое содержание его произведений, которое бывает выражено в больших размерах и крупных обобщенных формах. Для композиций в монументальном искусстве характерны большая простота и ясность художественного языка, подчеркнутая выразительность контуров и силуэтов, четкость пластических членений и декоративность цветowych пятен. Помимо самостоятельного художественного значения, произведения монументального искусства играют и чисто декоративную роль.

**Мотив** — 1) объект природы, выбранный художником для изображения, чаще всего пейзаж. Мотив — завязка, определяющий момент цветового и живописно-пластического решения картины или этюда; 2) в декоративно-прикладном искусстве — основной элемент орнаментальной композиции, который может многократно повторяться.

**Муляж** — точный слепок, снятый непосредственно с природы или с какого-либо скульптурного произведения. Раскрашенные восковые (или из папье-маше) муляжи фруктов, овощей и других предметов иногда используются в качестве наглядных пособий.

**Набросок** — быстрый рисунок. Траптовка форм в наброске обычно отличается значительной обобщенностью, так как цель его — дать лишь общее представление о натуре. Набросок часто имеет самостоятельное значение, но могут быть и подготовительные наброски для картины.

**Натура** — в изобразительном искусстве объекты действительности (человек, предметы, ландшафт и т.п.), которые художник непосредственно наблюдает при их изображении. В выборе натуры и ее интерпретации проявляются мироощущение художника, его творческая задача. Непосредственно с натуры выполняются этюды, наброски, зарисовки, часто — портрет, пейзаж, натюрморт.

**Натурализм**— 1) направление в искусстве, стремившееся к объективно точному и бесстрастному воспроизведению наблюдаемой реальности. Объектом натурализма был человеческий характер в его обусловленности физиологической природой и средой, понимаемой как непосредственно бытовое и материальное окружение. Натурализм прокламировал недоверие ко всякого рода идеологии, что в целом вело к ограничению его художественных возможностей. Однако вторжение жизненной правды обусловило у лучших представителей натурализма и положительные моменты, внесенные ими в развитие художественной культуры. Вступив в борьбу с официальным оптимизмом, с мещанской идеологией и моралью, проявляя широкий демократизм и критические разоблачительные тенденции, натурализм способствовал прогрессу общественной мысли и художественного видения.

2) Порожденные буржуазной культурой идеологические и стилевые тенденции, а также противостоящий реализму художественный метод, выражающиеся во внешне жизнеподобном воспроизведении реальности, но без ее идейного осмысления, художественного обобщения, критической оценки и отбора. Другая сторона натурализма — пристрастие к достоверно-фактографическому изображению мрачных, теневых явлений жизни, сцен жестокости и насилия, культ агрессивной, варварской силы — отразилась в искусстве фашизма и других реакционных режимов.

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

**Неоклассицизм** — художественное явление последней трети XIX и XX вв., которому присуще обращение к традициям античного искусства и искусства эпохи Возрождения. Возникновение неоклассицизма обусловлено стремлением противопоставить некие «вечные» эстетические ценности тревожной и противоречивой реальности. Идейному и формальному

строю течений, основанных на поисках непосредственного соответствия художественного произведения действительности, в неоклассицизме противостоят идеальность и величавость форм и образов, «очищенных» от конкретно-исторического содержания.

**Нейтральный фон** — см. Фон.

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

**Образ** — форма отражения явлений действительности в искусстве, форма художественного воспроизведения действительности. В изобразительном искусстве образ является чувственно-конкретным, наглядным выражением идеи.

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

**Оригинал** — 1) в изобразительном искусстве — произведение, представляющее собой творческое создание художника; 2) любое произведение искусства, с которого сделана копия.

**Орнамент** — узор, обычно отличающийся ритмическим расположением одних и тех же декоративных мотивов, который создается путем переработки и стилизации изображений всевозможных предметов реального мира или из сочетаний геометрических форм. Орнамент может быть выполнен в различной технике. Он всегда служит украшением предметов, интерьеров и т.д.

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

**Отношения** — взаимосвязь элементов изображения, существующая в природе и используемая при создании произведений. Например, отношения цветов и оттенков (в живописи), тонов различной светлоты (тональные отношения в рисунке), отношения размеров и форм предметов (пропорции), пространственные отношения и т. д. Отношения, передаваемые в произведениях искусства, определяются методом сравнения.

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

**Оттенок** — 1) изменение цвета природы под воздействием окружающей среды; 2) небольшое различие в красках по светосиле, насыщенности,

цветовому тону; 3) различие в каком-либо цвете при его переходе от холодного к теплему и наоборот.

**Ощущение зрительное** — результат взаимодействия лучистой энергии с органом зрения и восприятие этого взаимодействия сознанием. В результате человек получает разнообразные ощущения света и цвета, богатые цветовые градации, характеризующие форму предметов и явления природы в разнообразных условиях освещения, среды и пространства.

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

**Панорама** — живописный холст в виде замкнутой круговой ленты. Перед живописным изображением на холсте помещаются различные реальные бутафорские предметы, которые создают иллюзию непосредственного перехода реального пространства переднего плана в живописное пространство картины. Панорама располагается в специально построенном для нее картинном зале с центральной, обычно затемненной смотровой площадкой.

**Панно** — произведение или скульптура (барельеф) декоративного характера. Оно предназначается для определенного и постоянного места в интерьере или на фасаде здания. Панно обычно служит для украшения стен, потолка и т. д. Тесная связь с архитектурой сближает панно с монументальной живописью. Но, в отличие от последней, панно пишется на холсте, прикрепленном к подрамнику подобно обычной станковой картине.

**Пастель** — цветные карандаши без оправы, изготовленные из красочного порошка. Их получают путем смешивания красочного порошка с клеящим веществом (вишневым клеем, декстрином, желатином, казеином). Работают пастелью на бумаге, картоне или холсте. Краски наносят штрихами, как в рисунке, или втирают пальцами с растушевкой, что позволяет добиться тончайших красочных нюансов и нежнейших переходов цветов, матовой бархатистой поверхности. При работе пастелью можно легко снимать или перекрывать красочные слои, так как она свободно соскабливается с грунта. Произведения, выполненные пастелью, обычно закрепляются специальным раствором.

**Пастозность** — прием живописного письма, когда краска наносится густыми, рельефными мазками. Используется в масляной и темперной живописи.

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

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

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

**Пластика** — 1) искусство лепки форм в скульптуре, рисунке и живописи; 2) в широком смысле — выразительность живописных приемов, артистичность, свобода и легкость в работе кистью в живописи; 3) выразительность формы в' скульптуре и в графических и живописных изображениях.

**Пластичность** — в произведениях разных видов искусства: особая красота, целостность, тонкость и выразительность моделировки и цветового решения форм, богатство цветовых и тональных переходов, а также гармоническая взаимосвязь и выразительность масс, форм, их линий и силуэтов в композиции.

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

**Подмалёвок** — одна из первоначальных стадий работы над картиной, главным образом в масляной многослойной живописи. Но предварительные подмалевки могут делаться и при работе в других видах живописной техники. Подмалёвок — первая прокладка красочного слоя, в которой художник находит обобщенное цветовое решение картины или дает моделировку форм предметов светотенью. При этом в зависимости от поставленной задачи, подмалёвок может быть цветным или монохромным,

однотонным, а также написанным тонким красочным слоем (впротирку) или сравнительно пастозным.

**Подрамник** — назначение — держать холст, на котором художник пишет картину. Натянутое состояние холста обеспечивается не жестким скреплением деревянных планок подрамника. При глухом креплении углов подрамника трудно исправить провисание холста от сырости. На рейках подрамника делают скосы, направленные внутрь подрамника.

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

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

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

**Прописки** — в технике масляной живописи основной этап — исполнение крупного полотна, который следует за подмалевком, предшествуя лессировке. Количество прописок зависит от хода работы художника; каждая из них завершается полным просыханием краски. В широком и неточном смысле слова прописками называют иногда и подмалевок, а также любую переработку уже законченного полотна или его детали.

**Пропорция** — мера частей, соотношение размеров частей друг к другу и к целому. В изобразительном искусстве пропорции многообразны. Художник имеет дело с различными видами пропорций. Они определяют не только построение форм фигур и предметов, но и композиционное построение произведений. К нему относятся нахождение соответствующего формата плоскости листа, отношение размеров изображений к фону, отношение масс, группировок, форм друг к другу и т.д.

**Пространственные искусства** — см. Изобразительные искусства.

**Профиль** — вид всякого живого существа или предмета при боковом положении.

**Разбавители** — для акварельных и гуашевых красок единственный разбавитель — вода. Для разбавления масляных красок применяются составы скипидарного происхождения или продукта переработки нефти в смеси со спиртом или льняным маслом.

**Ракурс** — перспективное сокращение живых и предметных форм, значительно изменяющее их внешний вид. Ракурс обусловлен точкой зрения на натуре (вид сверху, снизу, на близком расстоянии и т.п.), а также самим положением натуры в пространстве.

**Рама** — обрамление для картины, созданной художником. Она завершает композицию, придает ей единство, направляет внимание зрителя на само произведение. Рама является существенной частью живописной композиции, окрашивается в светлые и темные цвета разных оттенков. Имеются рамы с богатыми пластическими мотивами, орнаментом условного растительного или геометрического содержания.

**Реализм** — в искусстве правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. В ходе развития искусства реализм приобретает конкретно-исторические формы и творческие методы (например, просветительский реализм, критический реализм, в СССР – социалистический реализм, в зарубежном искусстве XX века – фотореализм, гиперреализм). Методы эти, в основном, связанные между собой преемственностью, обладают своими характерными особенностями. Различны проявления реалистических тенденций и в разных видах и жанрах искусства.

**Рельефное изображение** — энергичная лепка объемной формы тоном или цветом.

**Рефлекс** — 1) в живописи оттенок цвета более сильно освещенного предмета на поверхности, соседней с ним. Цветовые рефлексы возникают в результате отражения лучей света от окружающих предметов; 2) в рисунке — отражение света от поверхности одного предмета в затененной части другого.

**Ритм** — одна из особенностей композиционного построения произведений. Простейший вид ритма представляет собой равномерное чередование или повторение каких-либо частей (предметов, форм, элементов узора, цветов и т. д.); чаще всего проявляется в монументальном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. В произведениях живописи, графики и скульптуры проявление ритма бывает более сложным. Здесь он часто способствует созданию определенного настроения в картине, благодаря ему достигается большая целостность и согласованность частей композиции и усиливается ее воздействие на зрителя. Ритм нередко проявляется в вариантах жестов, движений и композиционных группировок фигур, в повторах и вариантах световых и цветовых пятен, а также в чередовании при размещении в пространстве более крупных частей изображения, являющихся значительными элементами композиции.

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

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

**Светосила** — термин, имеющий отношение к светотени. В живописи — степень насыщенности цвета светом, сравнительная степень светлоты цвета по отношению к другим соседним цветовым тонам. В графике —

степень светлоты одного тона по отношению к другому, находящемуся рядом с ним.

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

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

**Сеанс** — промежуток времени, необходимый для какого-нибудь дела (например, позирования). Художник может написать этюд за один сеанс приемом «Алла-прима», но завершение работы может потребовать двух, трех и более сеансов.

**Силуэт** — теневой профиль, очертание, абрис предмета, одноцветное плоскостное изображение предмета или человека (темное на светлом фоне, светлое на темном), нарисованное или вырезанное из бумаги или другого материала.

**Силуэт** — это общие очертания фигуры или предмета в натуре. В произведениях искусства — такой вид фигур или предметов, при котором их форма воспринимается без деталей и резко выраженной объемности или выглядит совсем плоской. Так, силуэтность приобретает фигура, поставленная против света. Силуэтом называются также все профильные темные изображения в графике.

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

**Симметрия** — такое строение предмета или композиции произведения, при котором однородные части располагаются на одинаковом расстоянии от центральной оси любого объекта, занимающего центральное положение по отношению к ним. Подобная композиция чаще всего встречается в декоративно-прикладном искусстве. Нарушение симметричного строения у объектов, которым свойственно наличие симметрии, называется асимметрией.

**Содержание и форма в искусстве** — неразрывно связанные и взаимообусловленные категории, одна из которых указывает на то, что выражено в произведении (содержании), а вторая на то, как и какими средства-



ми это достигнуто (форма). Ведущая, определяющая роль принадлежит содержанию.

**Сравнение** — метод определения пропорций, тональных и цветовых отношений и др. Свойства и качества познаются нашим сознанием путем сравнения. Понять характер формы предмета, определить его тон и цвет можно в сравнении его с другими предметами. Только методом сравнения при целостном восприятии природы можно определить цветовые отношения между предметами, передать их на холсте или бумаге. Чтобы изобразить природу правдиво, художник должен создать на этюде пропорциональные натуре различия предметов по размерам, тону и цвету.

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

**Статичность** — в противоположность динамичности (см.) — состояние покоя, неподвижность. Статичность может соответствовать замыслу образного решения произведения. Но иногда статичность вызвана неумением художника передать движение.

**Стиль** — 1) общность идейно-художественных особенностей произведений разных видов искусства определенной эпохи; 2) национальная особенность искусства; 3) отдельные специфически художественные признаки произведений искусства или памятников материальной культуры; 4) творчество одного или группы художников, чье творчество отличается яркими индивидуальными чертами.

**Сфумато** — определенный художественный прием, характерный мягкостью исполнения, неуловимостью предметных очертаний, связанный с живописью эпохи Возрождения, начиная с творчества Леонардо да Винчи.

**Сюжет** — любой объект живой природы или предметного мира, взятый для изображения, в том числе и единичный предмет. В сюжетной картине — конкретное событие или явление, изображенное в произведении. В изобразительном искусстве сюжетными, в первую очередь, являются произведения бытового, батального и исторического жанров.

**Творческий процесс** — процесс создания художественного произведения, начиная от зарождения образного замысла до его воплощения, процесс претворения наблюдений действительности в художественный образ.

В работе каждого художника есть много индивидуального. Однако есть и некоторые общие закономерности. Обычно работа начинается с композиционных поисков изобразительного решения и подбора материала. После этого подготовительного периода художник завершает работу над произведением. Иногда на заключительном этапе вносятся значительные изменения и поправки в поисках более удачного воплощения творческого замысла.

**Тема** — круг явлений, выбранных художником для изображения и раскрытия идеи его произведения.

**Темперные краски** — водно-клеевые краски, приготовленные из сухих порошков, смешанных с яичным желтком, разведенным клеевой водой. В настоящее время изготавливаются также полужидкие краски, заключенные в тюбики и приготовленные на желтке, цельном яйце или эмульсии из растительного масла с яйцом и клеем. Темперными красками можно писать густо, как масляными, и жидко, как акварельными, разбавляя их водой. Сохнут они медленнее гуаши. Недостатком является разница в оттенках сырой и высохшей краски. Картины, написанные темперными красками, имеют матовую поверхность, поэтому их иногда покрывают специальным лаком, устраняющим эту матовость.

**Тень** — элемент светотени, наиболее слабо освещенные участки в природе и в изображении. Различают тени собственные и падающие. Собственными называют тени, принадлежащие самому предмету. Размещение этих теней на его поверхности обусловлено формой данного предмета и направлением источника света. Падающие — это тени, отбрасываемые телом на окружающие предметы.

**Теплый цвет** — см. Цвет.

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

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

**Техническая эстетика** — область художественного творчества, связанная с конструированием и выпуском промышленной продукции. В этом творческом процессе художники-конструкторы (дизайнеры) соавторствуют с инженерами-конструкторами и технологами.

**Тон** — степень светлоты, присущая цвету предмета в природе и в произведении искусства. Тон зависит от интенсивности цвета и его светлоты. Тон в рисунке является одним из ведущих художественных средств, так как рисунок обычно одноцветен (монохромен). При помощи отношений

различных тонов передается объемность формы, положение в пространстве и освещение предметов. Тонотом также передается то различие предметов по светлоте, которое обусловлено в природе разнообразием их цвета и материала. Под понятием тон в живописи подразумевается светосила цвета, а также насыщенность цвета. В живописи цветовые и светотеневые отношения неразрывно связаны. При этом не следует смешивать понятия «тон» с понятиями «оттенок» и «цветовой тон», определяющими другие качества цвета.

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

**Тональный и цветовой масштаб изображения** — передача пропорциональных в природе тоновых и цветовых отношений между предметами может осуществляться в разных диапазонах светлоты и насыщенности красок палитры. Это зависит от общего состояния силы освещенности природы и от удаления ее от рисующего.

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

Тоновые отношения — градация светотени на объемной форме и передача пропорциональных в природе тоновых отношений между окраской предметов обеспечивает правдивую объемную моделировку формы, материальность, пространственную глубину и состояние освещенности изображаемых предметов.

**Торс** — туловище человека.

**Фактура** — 1) характерные особенности материала, поверхности предметов в природе и их изображение в произведениях искусств; 2) особенности обработки материала, в котором выполнено произведение, а также характерные качества этого материала. Фактура произведения во многом зависит от свойств используемого художником материала, от особенностей природы, которую он изображает, а также от поставленной задачи и манеры исполнения. Фактура является одним из художественных средств, способствующих эмоциональному воздействию произведения.

**Фас** — вид спереди.

**Фиксаж** — закрепление рисунка специальными составами для придания ему лучшей сохранности.

**Фон** — в природе и в произведении искусства — любая среда, находящаяся за объектом, расположенным ближе; задний план изображения. В

произведениях изобразительного искусства фон может быть нейтральным, лишенным изображений, или включать изображения (изобразительным).

**Форма** — 1) внешний вид, очертание; 2) в изобразительном искусстве — объемно-пластические особенности предмета; 3) во всех видах искусства — художественные средства, служащие для создания образа, для раскрытия содержания произведения. В творческом процессе находят форму, наиболее соответствующую замыслу. В любом из видов искусства форма в значительной степени определяет художественные достоинства произведения. В изобразительном искусстве художественная форма — это композиционная построенность, единство средств и приемов, реализованных в художественном материале и воплощающих идейно-художественный замысел.

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

**Фрагмент** — часть произведения существующего или сохранившийся остаток утраченного.

**Фреска** — один из основных видов монументальной живописи. Связующим веществом в красках здесь служит водный раствор извести или вода. В соединении с веществом штукатурки на стене (потолке) они образуют прочный красочный слой. Техника фрески очень сложна, так как не допускает исправлений в процессе работы. Лишь впоследствии они вносятся темперой. При работе над фреской художник должен учитывать и некоторое высветление красок при высыхании. Фреска пишется по частям, каждая из которых выполняется за один сеанс. Отдельные ее части исполняются по картонам, в которых рисунок, композиция и размер полностью соответствуют будущему произведению. Различают следующие виды фрески: 1) живопись по сырой штукатурке с подправкой темперой; 2) живопись по сырой штукатурке без поправок; 3) живопись по сухой штукатурке; 4) казеиново-известковая живопись. Последняя является наиболее прочной и позволяет больше других разнообразить манеру исполнения. Ценное качество этой техники состоит в том, что она менее других чувствительна к изменениям атмосферы.

**Холодный цвет** — см. Цвет.

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

**Хроматические средства** — цвета, обладающие особым качеством (цветовым тоном), отличающим их один от другого. Хроматические

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

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

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

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

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

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

**Экспрессия** — повышенная выразительность произведения искусства. Экспрессия достигается всей совокупностью художественных средств и зависит также от манеры исполнения, характера работы художника в том или ином материале. В более узком понимании — проявление темперамента художника в его творческом почерке, в фактуре, рисунке, цветовом решении произведения.

**Энкаустика** — восковая живопись, выполняемая горячим способом — расплавленными красками.

**Эскиз** — подготовительный набросок к произведению, отражающий поиски наилучшего воплощения творческого замысла. Эскиз может быть выполнен в различной технике. В процессе работы над картиной, скульптурой и т. д. художник обычно создает несколько эскизов. Наиболее удачные, с его точки зрения, он использует в дальнейшем, развивая и дополняя ранее найденное решение.

**Эскизность** — быстрота исполнения и значительная обобщенность деталей изображения. Она может быть продиктована художественным замыслом, но может проявляться и как недостаток произведения. В этом случае под эскизностью понимают недостаточную четкость в передаче содержания, в выражении идейно-художественного замысла картины, небрежность исполнения.

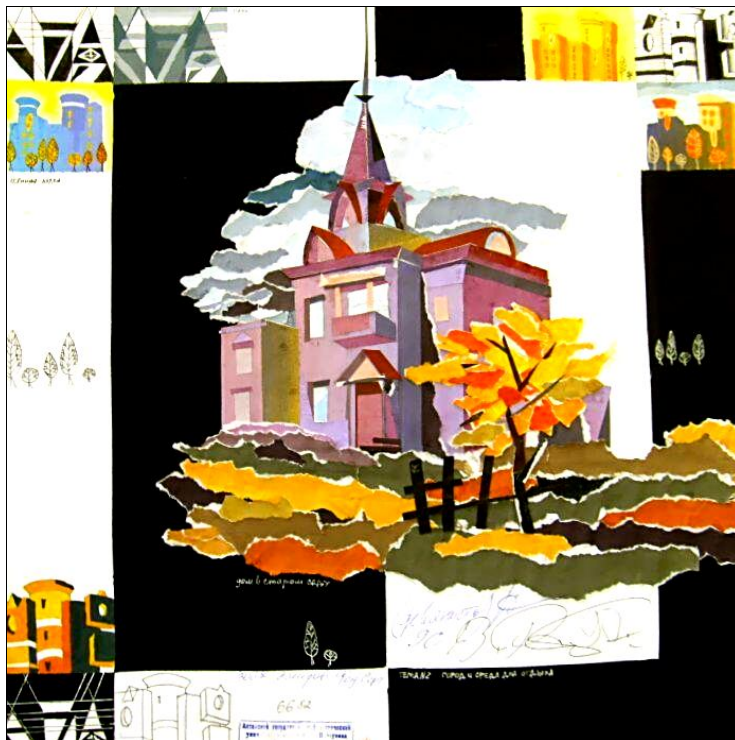
**Эстетика** — наука о прекрасном в жизни и в искусстве. Эстетика изучает основы и закономерности художественного творчества, отношение искусства к общественной жизни. В широком значении эстетическое — прекрасное, красивое.

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

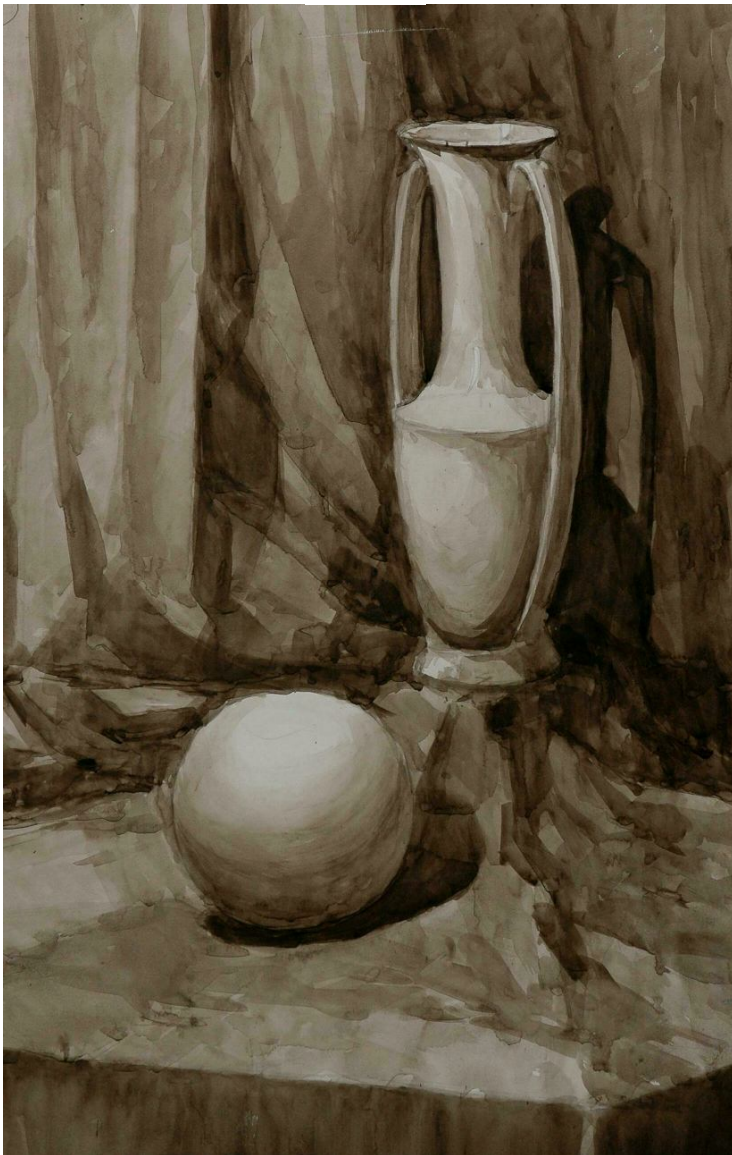
## ***ИЛЛЮСТРАЦИИ***







1. Вступительный экзамен по композиции включает в себя кроме решения композиционных задач также и выявление знаний основ колористической грамоты и чувства цвета.  
Экзаменационная работа абитуриента Ф. Поморова



2. Задание 1-го семестра 1-го курса. Тема 2. Этуд натюрморта в технике «Гризайль». Работа студентки Н. Чернобровиной. Группа Арх-61.  
Преподаватель С. А. Прохоров



3. Задание 1-го семестра 1-го курса.  
Тема 3. Декоративный натюрморт из двух простых по форме  
предметов в тёплой цветовой гамме. Гуашь.  
Работа студента Д. Попова. Группа ДАС-81.  
Преподаватель А. В. Шадури



4. Задание 1-го семестра 1-го курса.  
Тема 4. Декоративная интерпретация простого натюрморта  
из двух предметов в холодной гамме. Гуашь.  
Работа студентки А. Туз. Группа ДАС-92.  
Преподаватель А. В. Шадурин



5. Задание 1-го семестра 1-го курса.  
Тема 4. Учебный этюд с натуры. Акварель. Натюрморт с вазой  
и фруктами. Работа студентки А. Зариповой. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



6. Задание 1-го семестра 1-го курса.  
Тема 5. Декоративная живопись. Натюрморт с фруктами. Гуашь.  
Работа студента А. Мальгина. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



7. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 1. Натюрморт в родственно-контрастной цветовой гамме,  
декоративная интерпретация. Гуашь.  
Работа студентки С. Жаворонковой. Группа Дас-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



8. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 1. Пример решения декоративного натюрморта в холодной гамме.  
Гуашь. Работа студентки Т. Мальцевой. Группа Арх-61.  
Преподаватель С. А. Прохоров





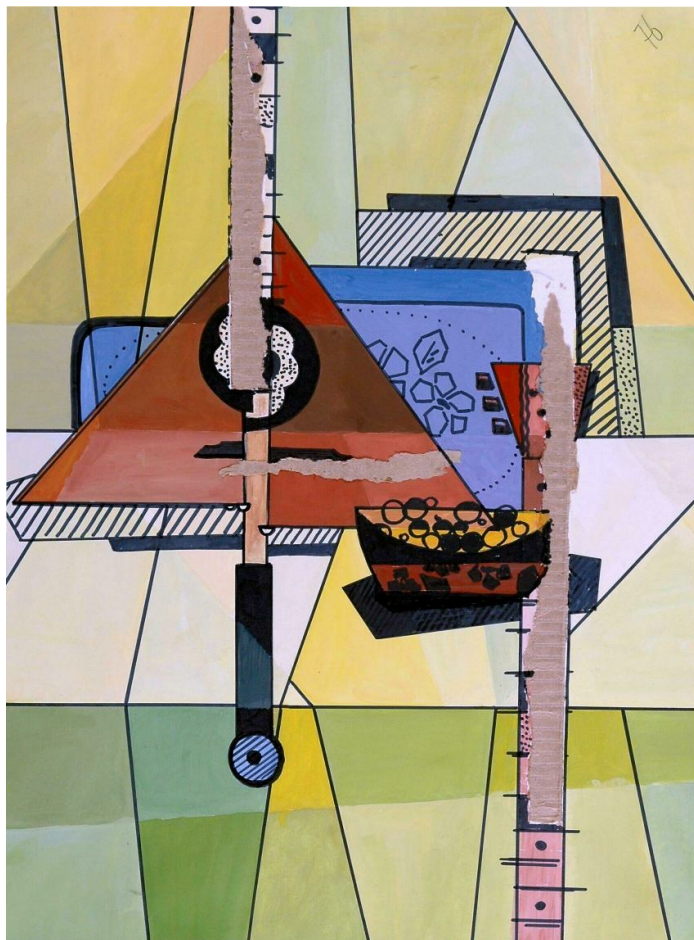
9. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 1. Использование ритма цветowych плоскостей  
в декоративной живописи. Гуашь.  
Работа студентки Е. Успенской. Группа Арх-61.  
Преподаватель С. А. Прохоров



10. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 2. Пример решения декоративного натюрморта. Гуашь.  
Работа студентки А. Барановой. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадурич



11. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 2. Пример решения декоративного натюрморта. Гуашь.  
Работа студентки К. Шептуновой. Группа Арх-61.  
Преподаватель С. А. Прохоров



12. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 2. Декоративный натюрморт с музыкальным  
инструментом. Гуашь. Работа студентки М. Донских. Группа Арх-61.  
Преподаватель С. А. Прохоров



13, 14. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 2. Учебный этюд и его декоративная интерпретация.  
Натурный этюд всегда предваряет декоративные  
преобразования постановки.  
13 – работа студента А. Малыгина. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



15. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 3. Учебный этюд с натуры. Натюрморт с архитектурной деталью.  
Акварель. Работа студентки К. Сашковской.  
Преподаватель С. А. Прохоров

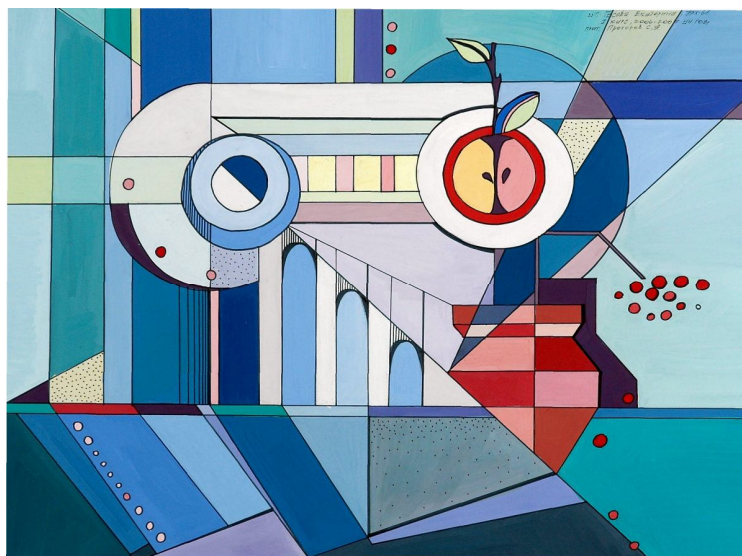


16. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 3. Ряд форэскизов к учебным натурным постановкам  
и декоративным интерпретациям.  
Работы студента В. Немыкина. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



17. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 3. Натюрморт с капителью. Декоративное решение. Гуашь.  
Работа студента А. Малыгина. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров

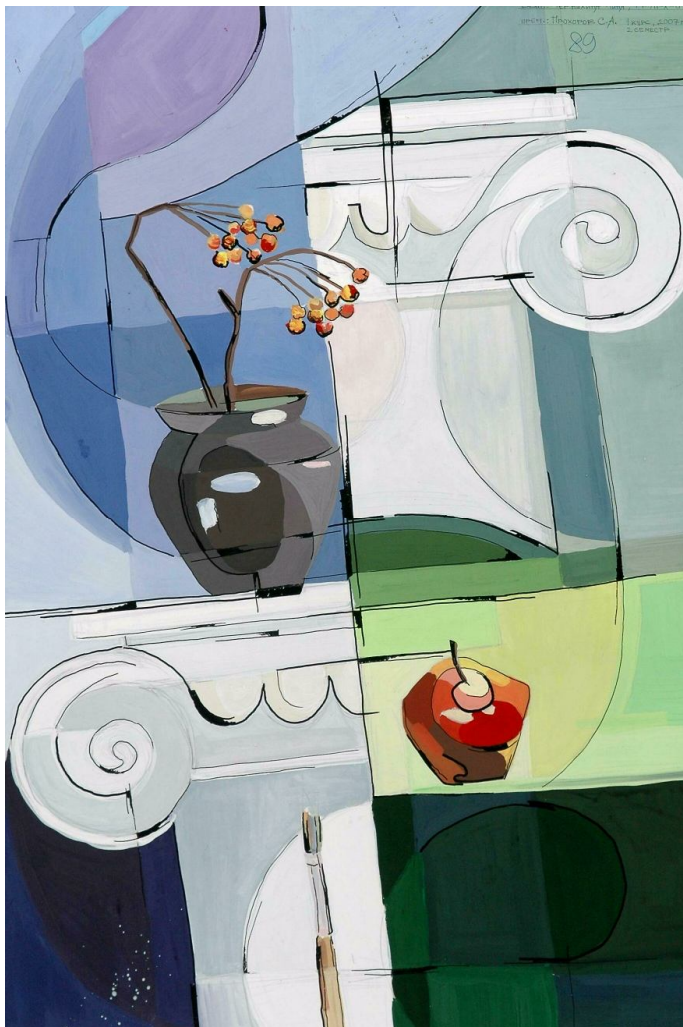




18, 19. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 3. Примеры разных решений декоративной живописи  
натюрморта с капителью.

18 – работа студентки М. Добровольской. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадурин;

19 – работа студентки Е. Гусевой. Группа Арх-61.  
Преподаватель С. А. Прохоров



20. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 3. Декоративная интерпретация натюрморта с капителью. Гуашь.  
Работа студентки Н. Чернухиной. Группа Арх-61.  
Преподаватель С. А. Прохоров



21. Задание 2-го семестра 1-го курса.  
Тема 4. Декоративный натюрморт в контрастной цветовой  
и тоновой гаммах. Гуашь.  
Работа студента А. Емельянова. Группа Арх-21.  
Преподаватель С. А. Прохоров



22. Задание 3-го семестра 2-го курса.  
Тема 2. Декоративная живопись. Натюрморт с цветами.  
Задание 2-го курса. Работа студентки Е. Каравасовой. Группа ДАС-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



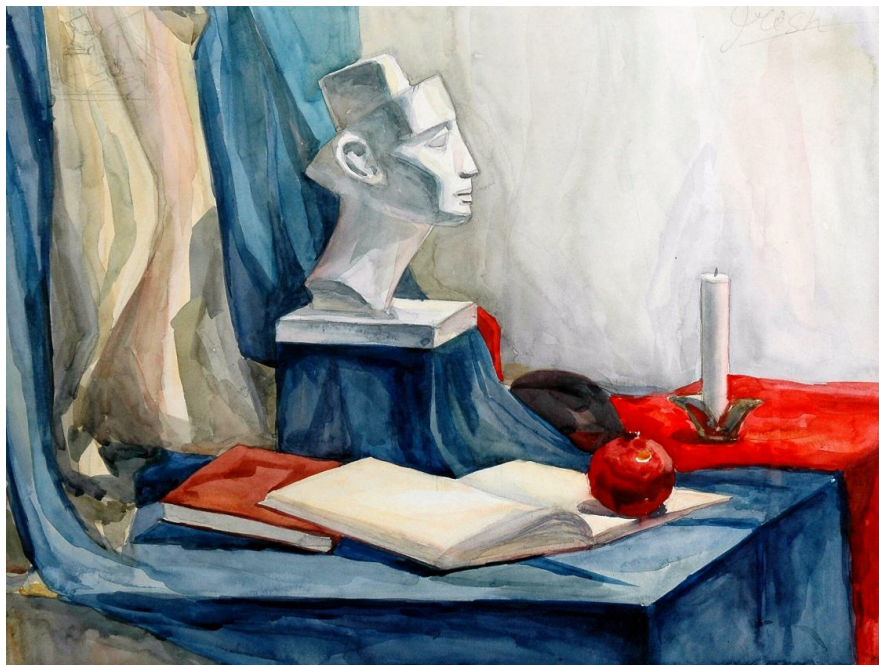
23. Задание 3-го семестра 2-го курса.  
Тема 2. Учебный этюд с натуры. Задание 2-го курса.  
Натюрморт с цветами. Акварель.  
Учебная работа студента ИнАрхДиз



24. Задание 3-го семестра 2-го курса.  
Тема 3. Сложный натюрморт. Акварель.  
Работа студента А. Мальгина. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



25. Задание 3-го семестра 2-го курса.  
Тема 3. Сложный натюрморт в родственно-контрастной  
цветовой гамме. Декоративная интерпретация. Гуашь.  
Работа студента ИнАрхДиз

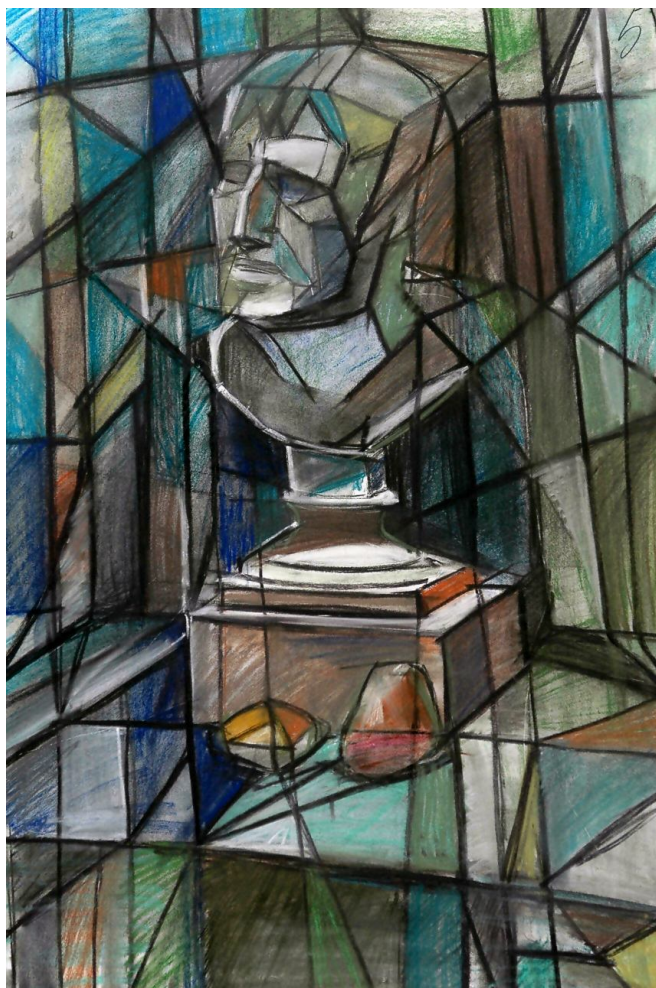


26. Задание 3-го семестра 2-го курса.  
Тема 4. Учебный этюд натюрморта с гипсовой головой  
Нифертити. Акварель. Работа студентки Н. Копыловой. Группа ДАС-21.  
Преподаватель А. В. Шадулин

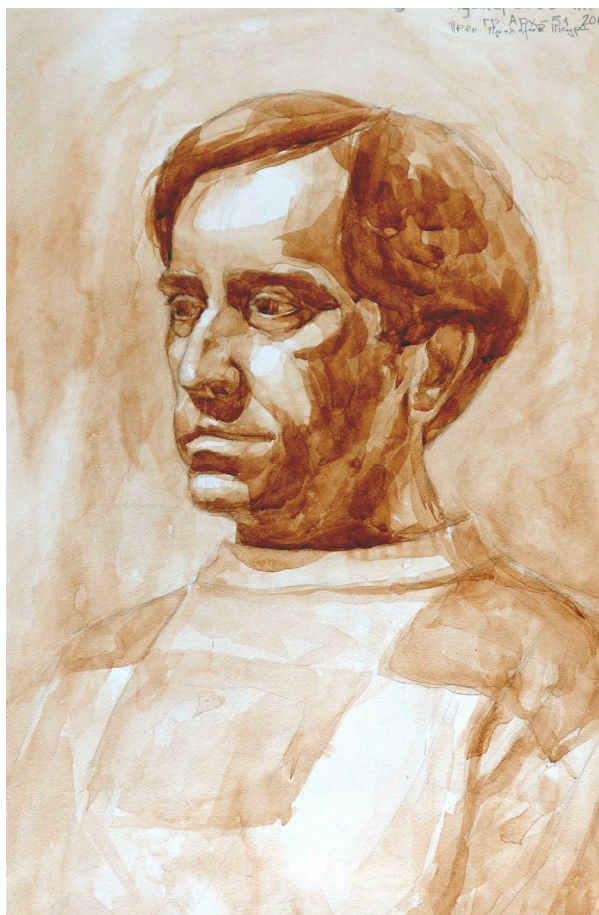




27. Задание 3-го семестра 2-го курса.  
Тема 4. Натюрморт с гипсовой головой Аполлона.  
Гуашь. Задание 2-го курса. Работа студента М. Третьякова.  
Группа ДАС-81.  
Преподаватель А. В. Шадулин



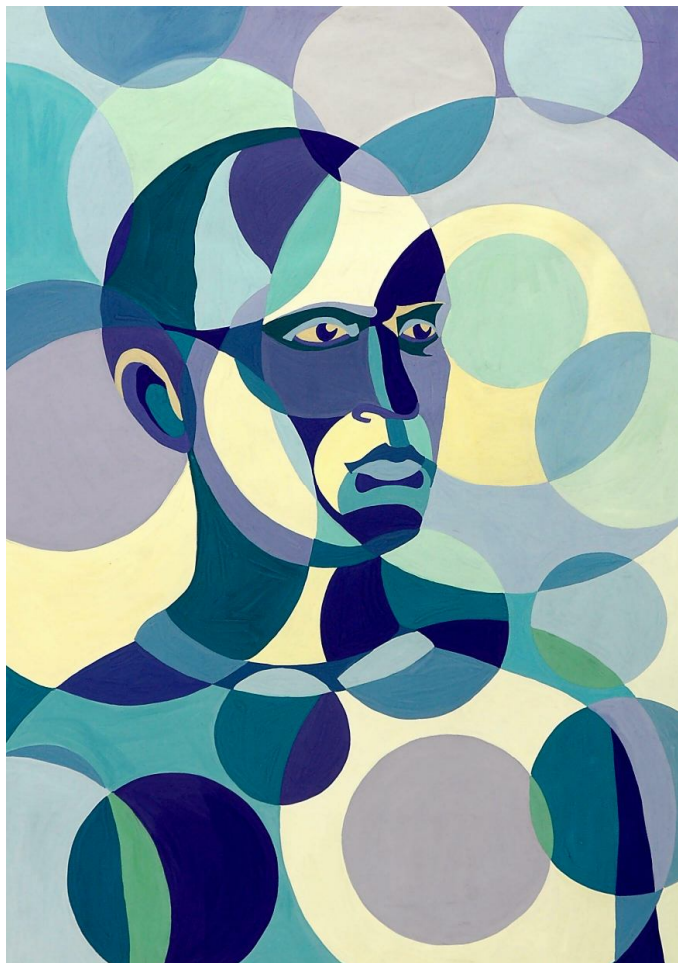
28. Задание 3-го семестра 2-го курса.  
Тема 4. Декоративный натюрморт  
с гипсовой головой Сенеки. Пастель.  
Работа студента ИнАрхДиз.  
Преподаватель С. А. Прохоров



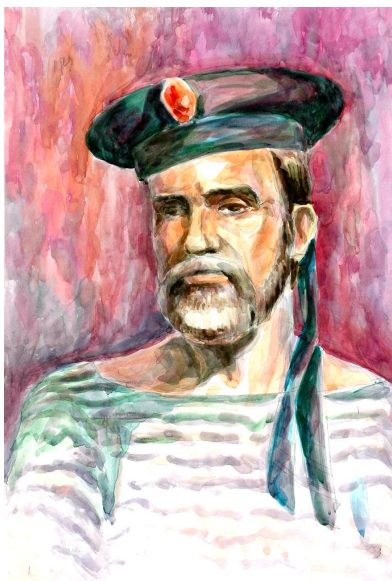
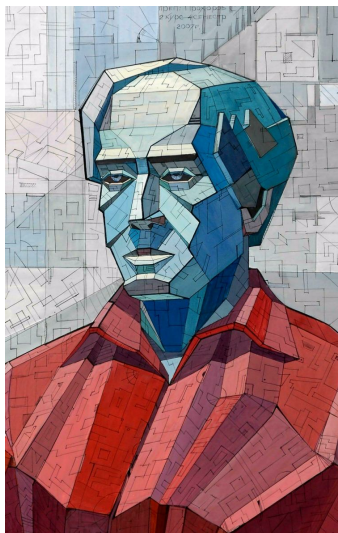
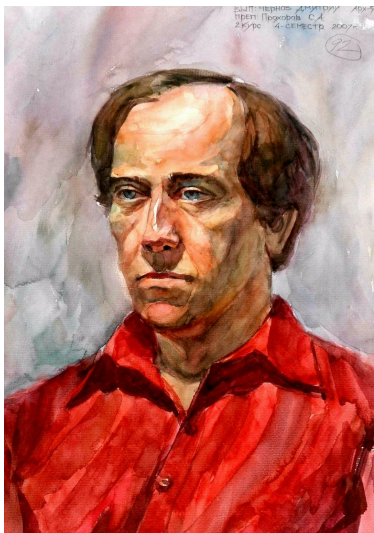
29. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 1. Этуд головы натурщика в технике «Гризайль».  
Акварель. Работа студента ИнАрхДиз  
Преподаватель С. А. Прохоров



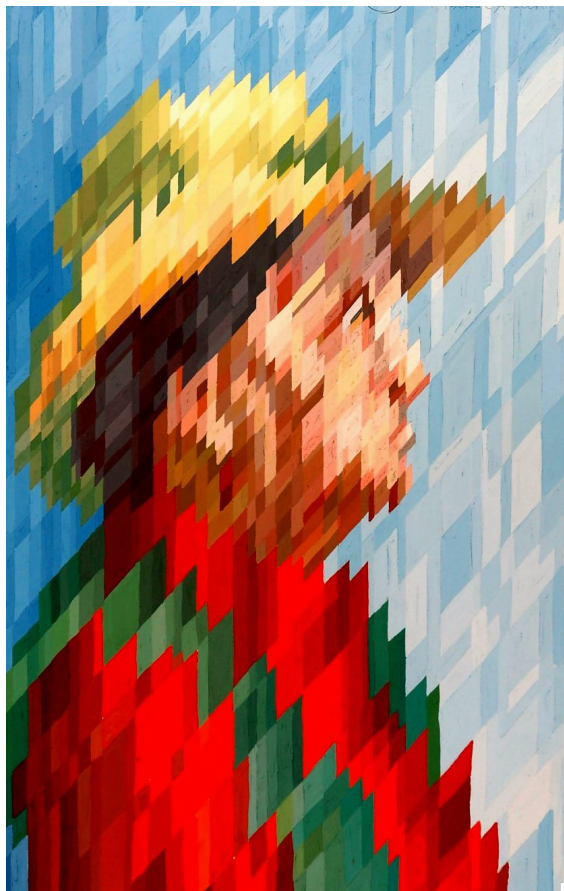
30. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 2. Поплечный портрет. Акварель.  
Работа студентки Е. Барановой. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадури



31. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 2. Декоративная интерпретация. Поплечный портрет.  
Холодная цветовая гамма. Гуашь.  
Работа студентки М. Добровольской. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадулин



32, 33, 34, 35. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 2. Примеры решения учебных этюдов портрета  
натурщика (акварель) и декоративных интерпретаций к ним. Гуашь.  
32, 33 – работы студента Д. Чернова. Группа Арх-51.  
34, 35 – работы студента В. Немыкина. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров

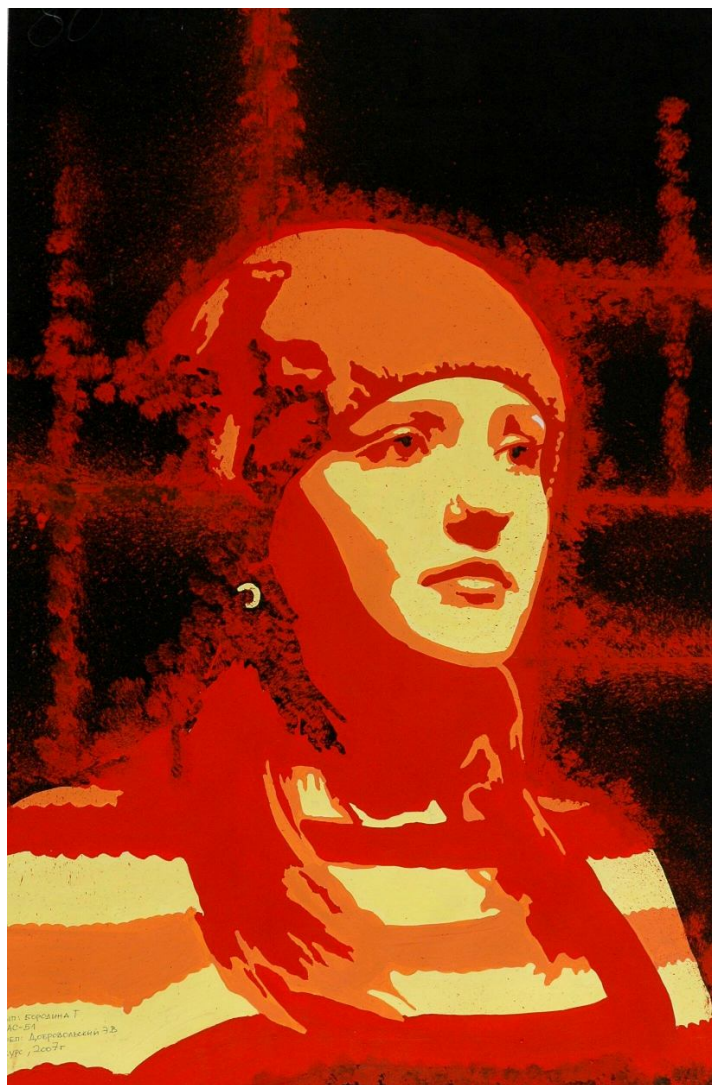


36. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 3. Декоративная интерпретация. Стилизация  
в манере кубизма. Портрет натурщицы в головном уборе.  
Родственно-контрастная цветовая гамма. Гуашь.  
Работа студентки Н. Чернобровиной. Группа Арх-51.  
Преподаватель С. А. Прохоров

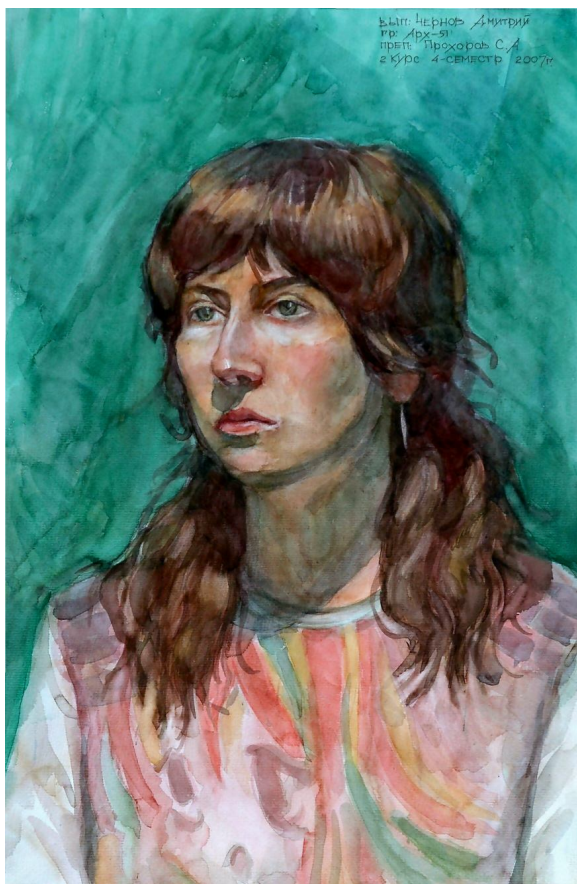


37. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 3. Натурщица в головном уборе.  
Декоративная живопись колерами. Гуашь.  
Работа студентки Е. Майоровой. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадурин





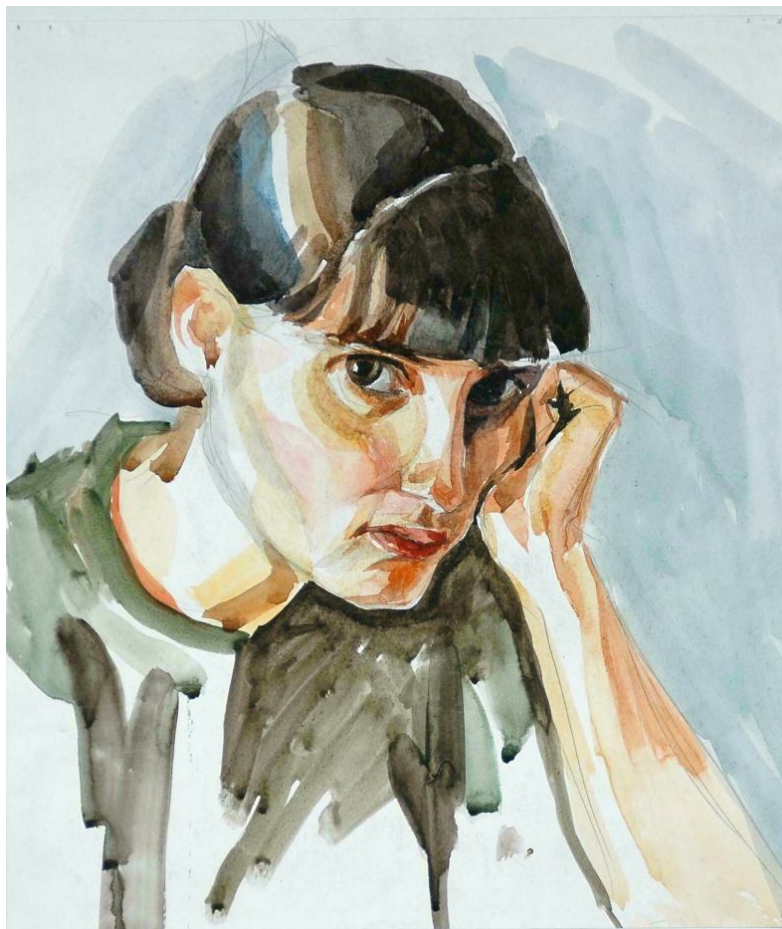
38. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 3. Декоративная работа. Натурщица в головном уборе.  
Гуашь. Использование компьютерных программ и графических  
фильтров. Работа студентки Т. Бородиной. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадурин



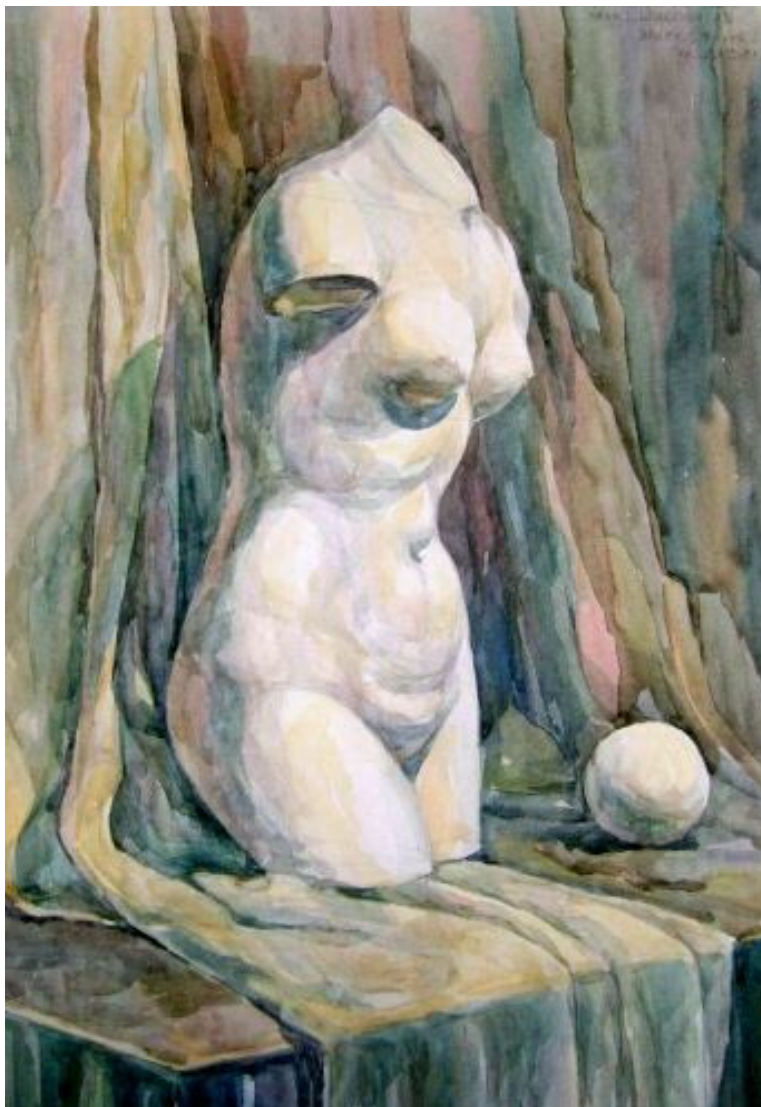
39. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 4. Этуд головы натурщицы в холодной гамме. Акварель.  
Работа студента Д. Чернова. Группа Арх-51.  
Преподаватель С. А. Прохоров



40. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 4. Декоративная интерпретация. Поплечный портрет.  
Контрастная цветовая гамма. Гуашь. Работа студентки  
О. Ковальчук. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадури



41. Задание 4-го семестра 2-го курса.  
Тема 4. Этюд натурщицы. Акварель. СРС.  
Работа студента М. Третьякова. Группа ДАС-81.  
Преподаватель А. В. Шадури



42. Задание 5-го семестра 3-го курса.  
Тема 2. Натюрморт с торсом Венеры. Акварель.  
Работа студентки Е. Барановой. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадури



43. Задание 5-го семестра 3-го курса.  
Тема 2. Натюрморт с торсом Венеры. Гуашь.  
Декоративная интерпретация.  
Работа студента Д. Кузнецова. Группа Арх-51.  
Преподаватель С. А. Прохоров



44. Задание 5-го семестра 3-го курса.  
Тема 3. Мужская полуфигура с руками. Акварель.  
Работа студента Д. Чернова. Группа Арх-51.  
Преподаватель С. А. Прохоров



Рисунок 45. Задание 5-го семестра 3-го курса.  
Тема 5. Натюрморт в интерьере. Гуашь.  
Работа студентки Е. Караваевой. Группа ДАС-11.  
Преподаватель А. В. Шадулин

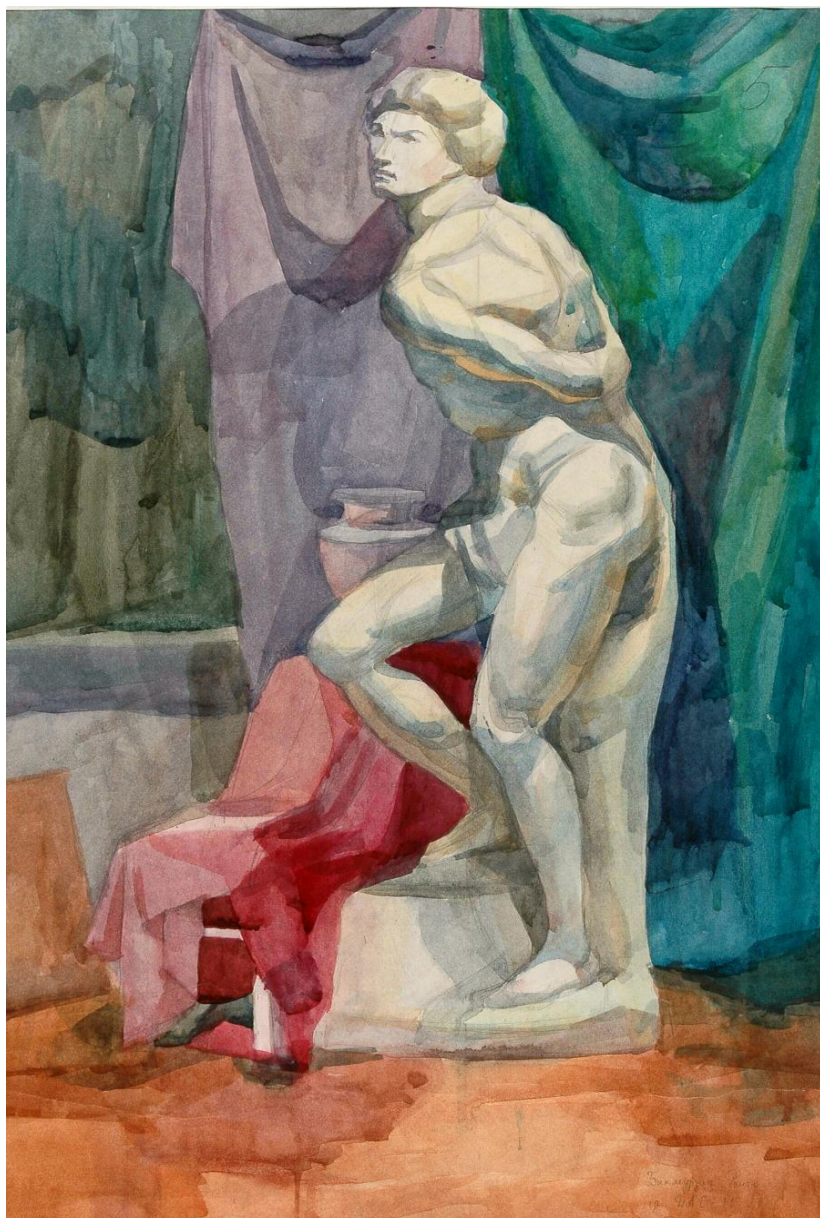




46. Задание 5-го семестра 3-го курса.  
Тема 5. Натюрморт в интерьере с гипсовым торсом. Гуашь.  
Декоративная плоскостная живопись локальными отношениями.  
Работа студента С. Маиляна. Группа ДАС-51.  
Преподаватель А. В. Шадулин



47. Задание 6-го семестра 3-го курса.  
Тема 1. Краткосрочный акварельный набросок одетой фигуры.  
Работа студентки А. Туз А. Группа ДАС-92.  
Преподаватель А. В. Шадури



48. Задание 6-го семестра 3-го курса.  
Тема 2. Этуд с гипсовой фигурой. Акварель. Работа студента  
Р. Бикмурзина. Группа ДАС-11.  
Преподаватель А. В. Шадулин



49. Задание 6-го семестра 3-го курса.  
Тема 4. «Гамлет». Костюмированная постановка фигуры человека  
(кольчуга, плащ). Декоративная интерпретация. Гуашь.  
Студенческая работа



50. Задание 6-го семестра 3-го курса.

Тема 4. «Гамлет». Костюмированная постановка фигуры человека (кольчуга, плащ). Акварель. Работа студентки Я. Коваль. Группа ДАС-92.  
Преподаватель А. В. Шадулин



Рисунок 51. Задание 6-го семестра 3-го курса.  
Тема 4. Декоративная интерпретация к заданию «фигура человека». Гуашь. Работа студента Д. Попова. Группа ДАС-81.  
Преподаватель А. В. Шадулин

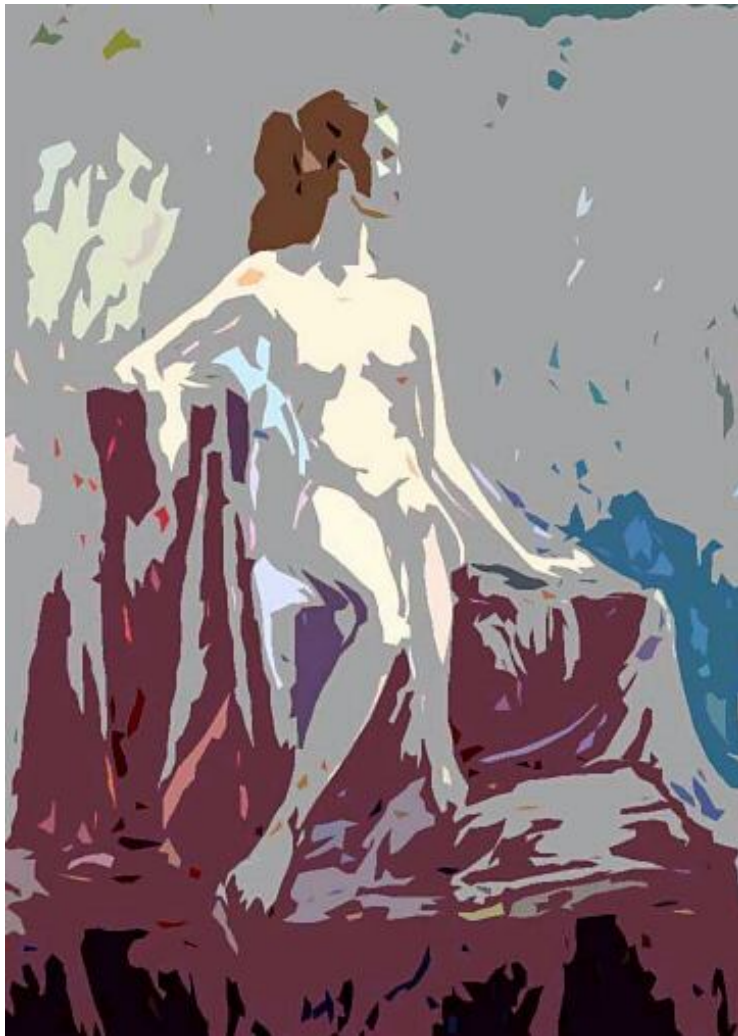


52. Задание 7-го семестра 4-го курса.  
Тема 2. Обнажённая сидящая фигура. Холодная гамма. Акварель.  
Работа студентки К. Сашковской. Группа Арх-21.  
Преподаватель С. А. Прохоров



53. Задание 7-го семестра 4-го курса.  
Тема 2. Обнажённая сидящая фигура. Подготовительный этюд  
Акварель. Работа студента В. Немыкина.  
Преподаватель С. А. Прохоров





54. Задание 7-го семестра 4-го курса.  
Тема 2. Обнажённая сидящая фигура. Холодная гамма. Гуашь.  
Декоративная интерпретация с использованием компьютерных  
графических фильтров. Работа студентки Е. Булавиной.  
Группа Арх-21.  
Преподаватель С. А. Прохоров



55. Задание 7-го семестра 4-го курса.  
Тема 2. Декоративная интерпретация. Сидящая обнажённая.  
Работа студента В. Немькина. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



56. Задание 7-го семестра 4-го курса.  
Тема 2. Декоративная интерпретация. Сидящая обнажённая.  
Работа студентки С. Жаворонковой. Группа Арх-11.  
Преподаватель С. А. Прохоров



57. Задание 8-го семестра 4-го курса.  
Тема 1. Обнажённая фигура натурщицы со спины. Тёплая гамма.  
Акварель. Работа И. Глушковой. Группа ДАС-11.  
Преподаватель А. В. Шадурич



- 58, 59. Пленэрная практика. Краткосрочные этюды «на состояние». Бумага, гуашь. Работы студентки 3-го курса С. Вагнер. Группа ДАС-21.
60. Пленэрная практика. Краткосрочный акварельный этюд с натуры, проработанный тушью в мастерской. Работа студентки 3-го курса Л. Крымской. Группа Арх-11. Акварель, тушь, перо.  
Руководитель практики С. А. Прохоров



61. Пленэрная практика. Краткосрочный этюд гуашью с натуры. Работа студентки 3-го курса С. Вагнер. Группа ДАС-21. Преподаватель С. А. Прохоров

*Примечание*

*Работы на рисунках, 14, 23, 25, 28, 49 выполнены студентами ИнАрхДиз специальностей «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды» разных лет обучения. Преподаватели – С. А. Прохоров, А. В. Шадулин.*





Преподаватели и студенты ИнАрхДиз АлтГТУ.  
В центре – директор ИнАрхДиз, доктор архитектуры,  
профессор С. Б. Поморов



## Сведения об авторах



### **Прохоров Сергей Анатольевич**

Заведующий кафедрой изобразительных искусств института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова. Художник – живописец, член Союза художников России, член международного общества художников города Нюрнберга «RUSSISCH – DEUTSCHE GESELLSCHAFT DER KUNSTLER E.V.» в Германии, кандидат психологических наук, доцент. Лауреат гуманитарной Демидовской премии в номинации “Изобразительное искусство”. Победитель конкурса «Преподаватель года 2005» АлтГТУ. Участник краевых, региональных, всесоюзных, зарубежных, международных выставок. Награжден Почетной грамотой администрации Алтайского края; Почетной грамотой Министерства образования РФ. Имеет благодарственное письмо Министерства культуры РФ.

Закончил Новоалтайское художественное училище; художественный институт в г. Красноярске (отделение станковой живописи).

Защитил кандидатскую диссертацию в области психологии по теме "Пространственные составляющие многомерного мира человека".

За его плечами художественные мастерские в группе дизайна, участие более чем в 10 региональных, республиканских, союзных выставках

по дизайну, участие в работе экспериментальной студии Союза художников СССР по художественному проектированию; участие в более чем в 50 краевых, региональных, республиканских, союзных, российских, зарубежных художественных выставках.

Работы художника находятся в частных собраниях в России и за рубежом. Создана электронная экспозиция картин художника, <http://maleral.narod.ru>.

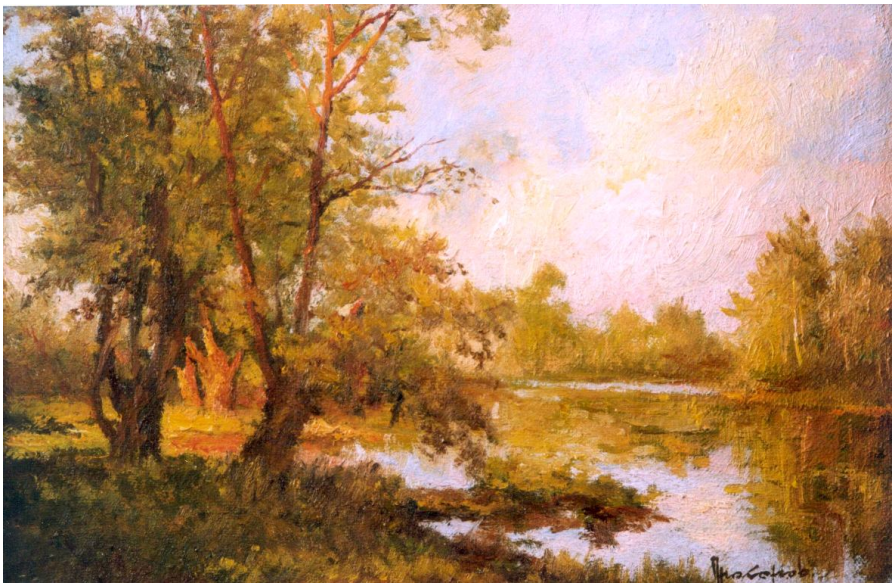
Ведет художественную подготовку в школе-студии «САД», курс рисунка.



Студенты 4-го курса ИнАрхДиз. Занятие по живописи.  
Группа С. А. Прохорова



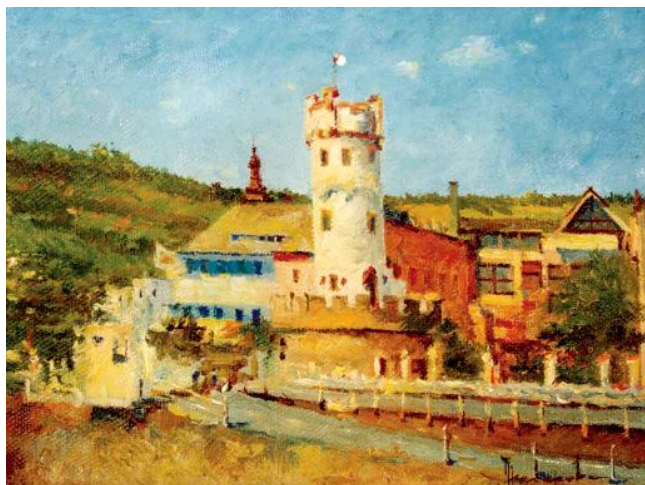
С. А. Прохоров. Зимний вечер



С. А. Прохоров. Этюд



С. А. Прохоров. Южный пейзаж



С. А. Прохоров. Этюд



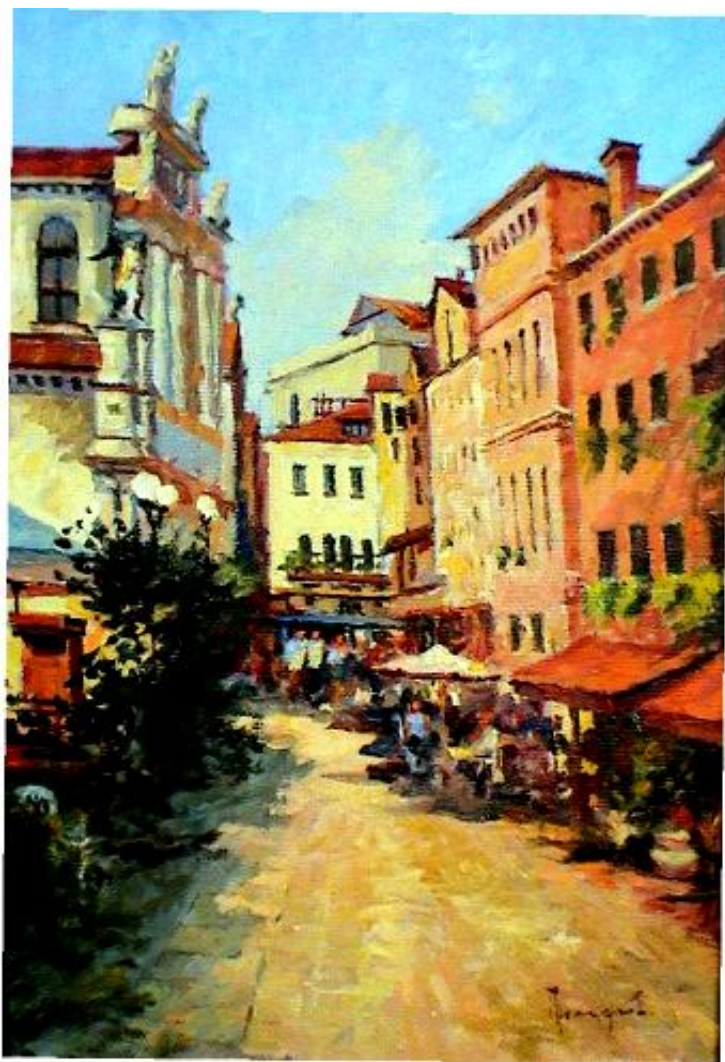
С. А. Прохоров. Париж после дождя



С. А. Прохоров. Монмартр



С. А. Прохоров. Венеция. Собор св. Марка

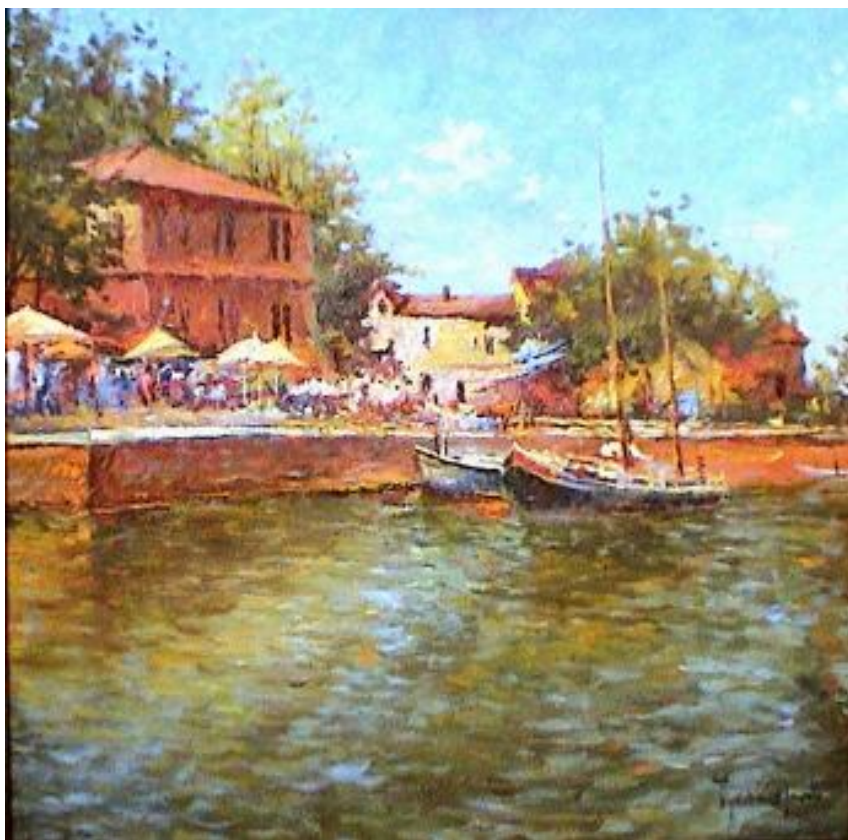


С. А. Прохоров. Под солнцем Венеции



С. А. Прохоров. Площадь Santa-Marka

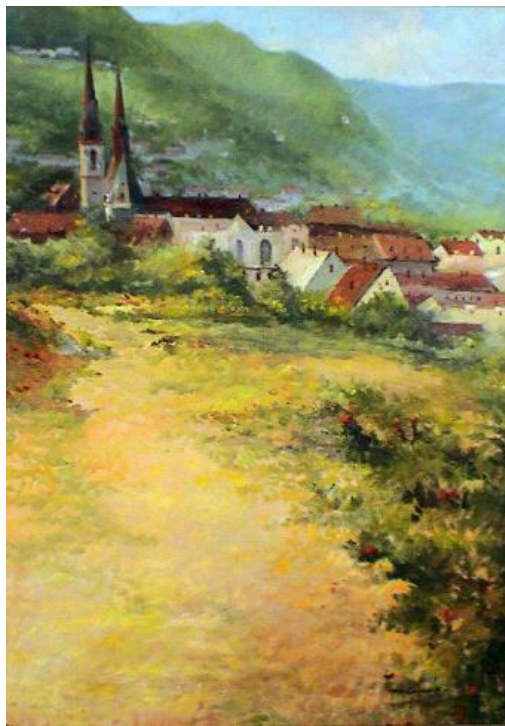




С. А. Прохоров. Остров кружевниц



С. А. Прохоров. Миланский собор в Венеции



С. А. Прохоров. Немецкий пейзаж.  
Дорога на Bingen



С. А. Прохоров. Купола



С. А. Прохоров. Золотые тополя

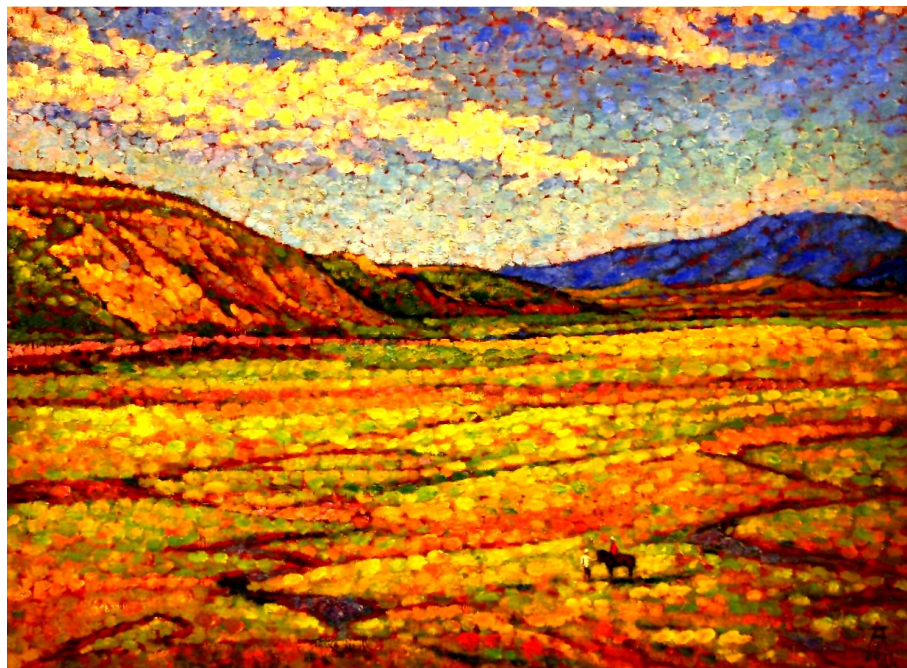


### **Шадурин Александр Владимирович**

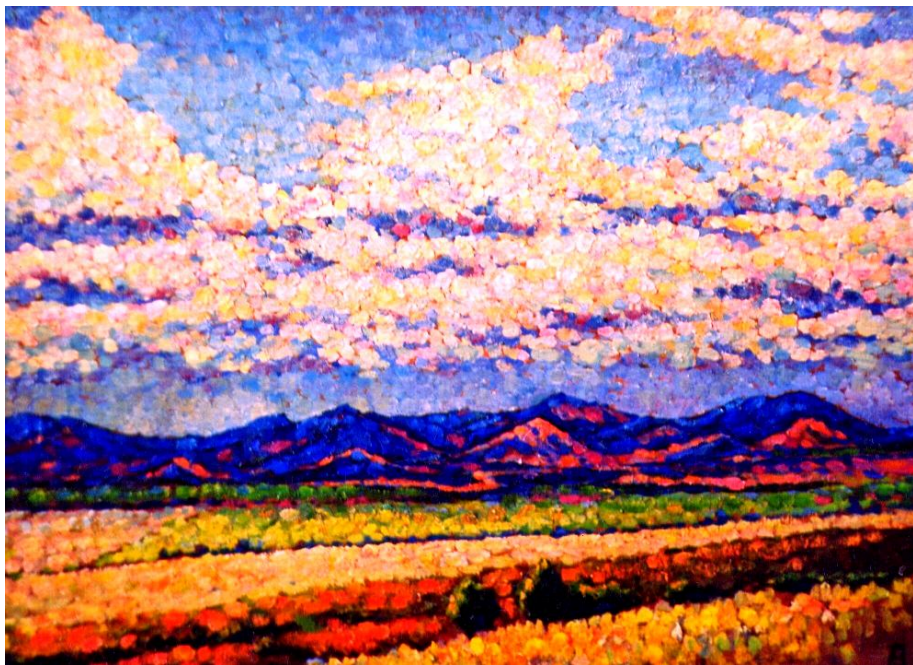
Художник-живописец, член Союза художников России, доцент кафедры изобразительных искусств ИнАрхДиз АлтГТУ, заместитель заведующего кафедрой.

Закончил Новоалтайское художественное училище, защитив дипломную работу «Витрина магазина музыкальных инструментов в городе Новоалтайске» (руководитель В. А. Раменский). Учился в Дальневосточном государственном институте искусств на факультете живописи у проф. Н. П. Жоголева, академика К. И. Шебеко. Защитил диплом станковой картиной «На пароме». С 1998 г. работает в АлтГТУ старшим преподавателем на кафедре архитектуры. В 2004 г. был избран на должность доцента кафедры ИЗО. Разработал ряд стандартов и рабочих программ учебных дисциплин по рисунку, живописи, скульптуре, методическое учебное пособие по живописи, методическую работу по рисунку для абитуриентов. Опубликовал ряд научных статей в области методики преподавания живописи и рисунка в высшей архитектурной школе.

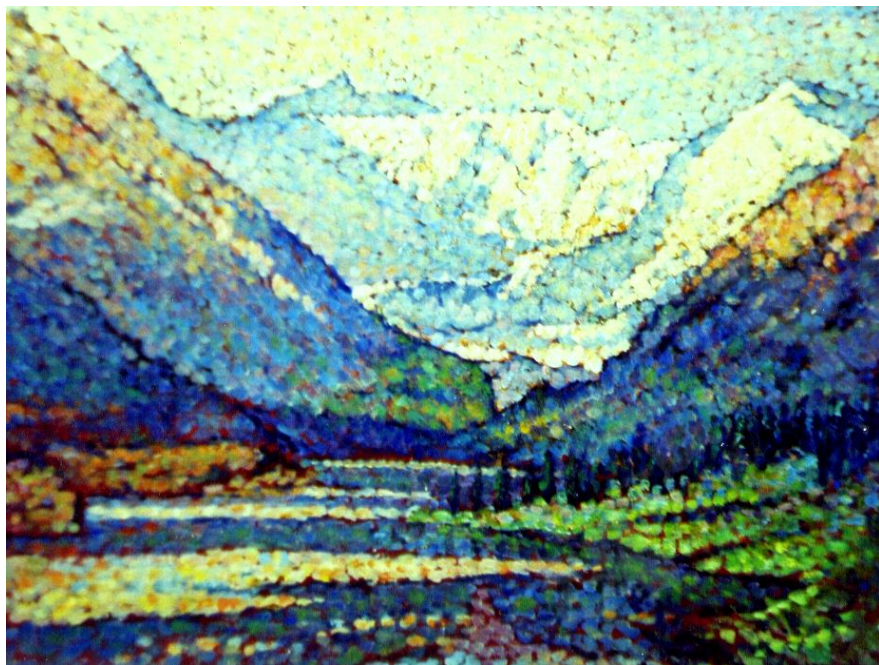
Участник молодёжных, краевых, межрегиональных художественных выставок. Ряд живописных работ А. В. Шадурина является собственностью Государственного художественного музея Алтайского края. Награждён дипломом Новокузнецкой организации Союза художников РФ «за творческие успехи и содействие развитию современного изобразительного искусства». Имеет благодарственное письмо Департамента культуры Кемеровской области, благодарственное письмо Государственного художественного музея Алтайского края.



А. В. Шадулин. Платогорье, Восточный Казахстан



А. В. Шадури. Мерцание сумерек



А. В. Шадури. Молчание гор





А. В. Шадури. Декоративная живопись. Натурщица  
на красном фоне



А. В. Шадури. Портрет художника А. Фомина.  
Темпера, масло



А. В. Шадури. Река Большой Абакан



А. В. Шадуин. Март, пасмурно



А. В. Шадулин. Восточный Казахстан. Посёлок Алтайский

**Сергей Анатольевич Прохоров,  
Александр Владимирович Шадури**

**Живопись для архитекторов  
и дизайнеров**

*Учебное пособие*

Редактор В. Красильникова

На обложке – работа студентки  
1-го курса ИнАрхДиз Е. Гусевой

Подписано в печать 11.05.2010. Формат 60x84 1/8.

Печать - цифровая. Усл.п.л. 26,04.

Тираж 499 экз. Заказ 2010 – 229

Издательство Алтайского государственного технического  
университета им. И. И. Ползунова, 656038,  
г. Барнаул, пр-т Ленина, 46

Лицензия на издательскую деятельность  
ЛР № 020822 от 21.09.98 г.

Лицензия на полиграфическую деятельность  
ПЛД №28-35 от 15.07.97 г.

Отпечатано в типографии АлтГТУ, 656038,  
г. Барнаул, пр-т Ленина, 46  
т. 36-84-61