

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

А. А. Вилкова

**ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЫПОЛНЕНИЯ
УЧЕБНЫХ ЖИВОПИСНЫХ РАБОТ**

Учебно-методическое пособие

Ульяновск
2018

УДК 75(075.8)

ББК 85.14я73

В 44

Печатается по решению Ученого совета факультета культуры и искусства УлГУ (протокол №3/195 от 12 ноября 2018 г.)

Рецензент: Горшунов В.Н., заслуженный художник РФ, доцент кафедры дизайна и искусства интерьера

Вилкова А.А.

В 44 Последовательность выполнения учебных живописных работ. Учебно-методическое пособие – Ульяновск: УлГУ, 2018. – 44 с.

Учебно-методическое пособие включает некоторые вопросы теории живописи, перечень заданий по дисциплине «Академическая живопись» с методикой их выполнения.

Пособие предназначено для студентов обучающихся по направлению «Дизайн», для учащихся художественных школ, абитуриентов.

УДК 75(075.8)

ББК 85.14я73

Директор Издательского центра *Т. В. Филиппова*

Издается в авторской редакции

Подписано в печать 14.12.2018.
Формат 60/84/16. Усл. печ. л. 2,9.
Тираж 100 экз. Заказ № 178 /

Оригинал-макет подготовлен и тираж отпечатан в Издательском центре
Ульяновского государственного университета
432017, г. Ульяновск, ул. Л. Толстого, 42

© Ульяновский государственный университет, 2018

© Вилкова А.А., 2018

ВВЕДЕНИЕ

В соответствии с требованиями ФГОС ВО по направлению 54.03.01 «Дизайн», дисциплина «Академическая живопись» направлена на закрепление и углубление теоретической подготовки студента, приобретение им практических навыков и компетенций, а также опыта самостоятельной профессиональной деятельности, в том числе и при преподавании художественных дисциплин.

Целями освоения дисциплины являются развитие у студентов объемно-пространственного и конструктивного мышления; овладение методами творческого процесса и создания художественного образа на основе изображения предметно-пространственной среды средствами академической живописи, в соответствии с общими целями ОПОП бакалавриата; овладение навыками академической живописи, приемами работы с цветом и цветовыми композициями.

Задачи освоения дисциплины:

1) приобретение студентами необходимых знаний о способах и методах живописного композиционного построения предметно-пространственных форм на плоскости;

2) развитие у студентов художественного и творческого стиля мышления;

3) формирование живописного мастерства с учётом специфики выразительных средств и способов формообразования, используемых в живописи;

4) освоение методов художественной колористики на практических занятиях живописи с натуры;

5) овладение методами передачи пространства с учетом законов линейной и воздушной перспективы; передачи тона и цвета изображаемой модели средствами живописи; методами создания живописных композиций различной степени сложности; методами придания изображению реалистичности и объемности посредством тени, светотени и построения отражений;

6) формирование положительной мотивации на обучение; постановки и реализации творческого процесса самообразования;

7) применение полученных знаний, умений и навыков в профессиональной деятельности.

«Академическая живопись» относится к обязательным дисциплинам базовой части блока дисциплин. Дисциплина является составной частью профессиональной подготовки бакалавров. Учебная программа дисциплины по содержанию, структуре, объему учебного материала учитывает область и виды профессиональной деятельности будущих бакалавров.

Для успешного овладения материала программы необходимо обладать следующими знаниями и умениями: наличие композиционного мышления,

видение пропорций, наличие развитого глазомера; стремление к развитию своего потенциала и повышению мастерства.

Дисциплина «Академическая живопись» тесно связана с дисциплинами базовой и вариативной части цикла дисциплин, в частности, «Академический рисунок», «Академическая скульптура», «Спецрисунок», «Спецживопись», «Пропедевтика», «Основы производственного мастерства», «Проектирование», а также привлекает знания из смежных дисциплин, таких как «История искусства», «История и теория культуры» и других.

«Академическая живопись», как одна из дисциплин учебного плана направления бакалавриата «Дизайн», проводится путем проведения практических занятий в течение всего срока обучения. В подготовке бакалавров соблюдается принцип обучения во взаимодействии с дисциплинами базовой и вариативной части блока дисциплин. Метод обучения основан на выполнении студентами практических заданий с нарастающим уровнем сложности по содержанию и по форме.

В рамках учебного курса «Академическая живопись» предусмотрены встречи с представителями ВТОО «Союз художников России», «Союз дизайнеров России», мастер-классы экспертов и специалистов в области изобразительного искусства и дизайна.

В процессе освоения материала по дисциплине «Академическая живопись» в соответствии с ФГОС ВО формируются следующие компетенции:

- владение основами академической живописи, приемами работы с цветом и цветовыми композициями;
- способность реализовывать педагогические навыки при преподавании художественных и проектных дисциплин (модулей).

В результате изучения данной дисциплины студент должен:

Знать: теорию света и цвета; органические и неорганические красители и пигменты; методику, технику и технологию живописи различными материалами; законы линейной и воздушной перспективы; пластическую анатомию на примере образцов классической культуры; последовательность ведения работы, материалы живописи и их свойства.

Уметь: изображать объекты предметного мира, пространство и человеческую фигуру на основе знания их строения и конструкции; создавать живописные композиции различной степени сложности с использованием разнообразных техник; использовать технические приёмы живописи, в соответствии с поставленными задачами и используемыми материалами; выбирать и устанавливать соотношение необходимых художественных средств, при выполнении учебного задания или творческой работы, методически грамотно выстраивать работу над учебными постановками.

Владеть: методами академической живописи и приемами работы с обоснованием художественного замысла; приемами работы с цветом и цве-

товыми композициями; комплексным подходом для определения направления самостоятельной творческой работы в соответствии с уровнем формирования профессиональных знаний и умений, способностей и личностного потенциала.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

1.1. Основы теории живописной грамоты

При всем многообразии и богатстве цвета, существующего в природе, существует две группы цветов – хроматические и ахроматические. Хроматические в свою очередь делятся на теплые и холодные.

К группе теплых цветов относят: желтый, желто-оранжевый, оранжевый, красный, охра, коричневый, темно-коричневый и т.д.

К группе холодных цветов относят: зеленый, сине-зеленый, синий, фиолетовый и т.д.

Ахроматическими называют цвета, отличающиеся друг от друга только по тону (белый, серый, черный). Данные цвета определяют тоновые качества окраски предметов. Однако если ахроматический цвет имеет малейший цветовой оттенок, он уже считается хроматическим.

Источником наших зрительных, в том числе и цветовых впечатлений в живописи служит картина – определенная система красочных пятен. В живописной практике, используя восемь цветов (желтый, оранжевый, красный, зеленый, синий, фиолетовый, белый, черный), можно получить бесконечное множество цветовых оттенков. Каждый оттенок можно характеризовать по трем основным категориям: светлота (тональность), насыщенность (яркость), цветовая характеристика. Эти понятия имеют большое значение, т.к. они являются основой систематизации цветовых явлений в природе и в искусстве. Без этих понятий невозможно обойтись и при уяснении таких фундаментальных понятий живописи, как «цветовая гармония», «колорит», «живописность».

1.1.1. Основные характеристики цвета

1. Светлота, или тон.

В. Освальд дал простую и ясную характеристику светлоты тона применительно к красочному пятну дал. Он считал, что светлота каждого цветового пятна зависит от двух компонентов – от светлоты ахроматического серого,

который есть в данном цвете, и от собственной светлоты цвета. Альберти об этом понятии писал так: «Примесь белого не меняет род цвета, но создает его разновидности»¹.

На практике для создания эффектов разной тональности пятен можно использовать два компонента: собственную светлоту и примеси черного или белого. Например, изображение куба в аксонометрической проекции с желтой, красной и синей гранями производит впечатление объема. Т.к. различия этих красок по собственной светлоте вызывают и ощущение разной светлоты граней куба, что в свою очередь создает некую светотень в изображении. Таким образом, работая спектральными цветами, можно получить ограниченные тональные градации, выражая с их помощью светотень и объем. Того же эффекта можно добиться, если взять один какой-либо цвет и изменить его собственную светлоту путем разбела или утемнения.

2. Насыщенность.

Под насыщенностью понимается видимая степень «заметности» цветового тона в данном хроматическом цвете. Цвет апельсина и цвет песка могут иметь один и тот же цветовой тон, быть одинаково светлыми, и все-таки цвета этих предметов будут явно различными. Цвет апельсина будет насыщеннее цвета песка. Практически изменение насыщенности можно пронаблюдать следующим образом. Возьмем темно-серую смесь из белил и сажи и чистый ультрамарин. Если прибавлять к последнему различное количество этой смеси, то можно получить ряд пятен одинаковой тональности, но различающихся между собой количеством синего – ультрамарина. Это и будет демонстрация цветовых выкрасок разной насыщенности.

Понимание данной характеристики цвета необходимо для живописной практики. Очень часто в процессе обучения живописи в учебных постановках предметы неопределенно трактуются по цвету. Особенно это проявляется в живописи человеческого тела, которое получается то разбеленным или грязно-серым, то неестественно ярким. В пейзаже от того, насколько верно будет передана насыщенность, например, неба и воды, света и тени, в основном зависит и правильность передачи состояния. Работы, в которых недостает насыщенности цвета, как правило, кажутся монотонными и вялыми.

Взаимозависимость понятий «тон» и «насыщенность» в живописной практике велика. Теоретические исследования показали, что из двух красоч-

¹ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве, т.2. М., «Искусство», 1937, с.31.

ных пятен, с одинаковой характеристикой тона и различной насыщенностью, более насыщенный цвет обязательно будет восприниматься и как более светлый, что не возможно не учитывать в практической деятельности.

Но использование «грязных», ненасыщенных цветов в определенной системе отношений позволяет достигать в живописи необыкновенной звучности. Делакруа говорил: «Дайте мне грязь, и я напишу вам солнце». Цвета сами по себе тусклые, грязные, серые, блеклые в системе живописного построения полотна могут решительно преображаться.

Тон и насыщенность являются основными характеристиками цветового строя любого живописного произведения. Но в любом живописном произведении на взаимоотношения этих понятий накладывают отпечаток и другие факторы, связанные с условиями эмоционально-эстетического восприятия всего полотна в целом, среди них линия, форма, фактура и сюжет произведения.

3. Цветовая характеристика.

Данная категория позволяет определить принадлежность каждого цветового оттенка к группе холодных или теплых цветов

1.1.2. Особенности восприятия цвета

Восприятие цвета – сложный процесс, связанный с физическими и психологическими условиями. Одним из основных инструментов восприятие цвета является глаз. Леонардо да Винчи отводил человеческому глазу особую роль среди других органов чувств. «Разве не видишь ты, - писал он, - Что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки – достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись»².

В художественной практической деятельности важное значение имеет чувствительность глаза к различиям по тону и насыщенности. Эта способность к различию является основным показателем качественной характеристики цветового зрения. Она зависит только от психологических факторов, поскольку физические стимулы восприятия остаются неизменными. Земля,

²² Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., Изогиз, 1934, с.77.

небо, листья деревьев сегодня имеют такой же цвет как и 10, и 100 тысяч лет тому назад, однако восприятие цвета далеко не одинаково у дикаря и современного человека. «Цветовое зрение в том виде, в каком мы его находим у человека, есть результат длительной эволюции органов чувств в направлении приспособления к возможно лучшему видению цветовых различий окружающего нас мира», - утверждает в своих исследованиях С. В. Кравков³.

Чувствительность глаза к изменению насыщенности цвета исследовалась учеными Б. М. Тепловым и И. М. Соколовым. Анализ результатов их опытов показывает, что число замечаемых глазом различий по насыщенности неодинаково для красной, желтой и синей поверхностей. Оно колеблется от семи до двенадцати градаций. Наиболее чувствителен глаз к различию яркостей. По данным экспериментов Кенинга, глаз различает около 600 градаций яркости.

Однако способность к различению цветовых тонов не является постоянной и зависит от изменений цветовых объектов по насыщенности и яркости. В связи с этим невозможно определить общее число воспринимаемых глазом цветов путем перемножения различаемых цветовых тонов и степеней насыщенности. Такой подсчет был бы неверен, потому что он не учитывал бы изменений чувствительности к одному из показателей в зависимости от другого. Принимая во внимания этот факт, становится ясно, почему в среднем человеческий глаз способен различать лишь несколько тысяч цветовых оттенков. Хотя путем систематических тренировок чувствительность глаза к восприятию цветовых оттенков возможно увеличить, что в свою очередь позволит увеличить количество различаемых цветовых оттенков.

На чувствительность глаза к отдельным цветам влияет и качество освещенности. При слабой освещенности не только понижается чувствительность глаза к различению цветовых тонов вообще, но и происходит смещение этой способности в сторону синей части спектра. В картинных галереях при плохом освещении кажется, что гаснут красные, желтые и оранжевые цвета и, наоборот, повышается звучность синих и зеленых, что приводит к искаженному представлению о цветовом строе картины.

Человеческое зрение постоянно имеет дело со смешением цветов, поэтому данная проблема является одной из основных в теории живописи. Наукой выделены три основных закона *оптического* смешения цветов.

³ Кравков С.В. Цветовое зрение. М., Изд-во АН СССР, 1951, с 11.

Первый закон состоит в том, что для всякого цвета имеется другой, дополнительный к нему. В результате смешения, эти два цвета дают в сумме ахроматический (белый или серый) цвет. Такого эффекта можно добиться путем вращения вертушки с двумя окрашенными половинками.

А что следует из того, что взаимодополнительные цвета в оптической смеси дают ахроматический тон? Для практической художественной деятельности данное явление имеет большое значение, поскольку взаимодополнительные цвета повышают насыщенность и тон друг друга. Однако нужно иметь в виду, что это происходит лишь при определенных условиях. Это знали художники, создавшие теорию разделенного мазка. Поль Синьяк писал: «Дополнительные цвета, благоприятствующие друг другу и возбуждаемые, если не противопоставлять, враждебны и взаимно уничтожаются, если их смешивать, хотя бы оптически»⁴. В качестве примера взаимодополнительных цветов можно привести такие цветовые пары: красный – зеленый, синий – оранжевый, желтый – фиолетовый.

Согласно второму закону смешения, смешиваемые цвета вызывают ощущение нового цвета, лежащего между смешиваемыми цветами. Этот закон имеет большое практическое значение. Из него вытекает тот факт, что путем смешения трех основных цветов в различных пропорциях можно получить практически любой цветовой оттенок.

Третий закон говорит о том, что одинаковые цвета дают и одинаково выглядящие смеси. Это относится и к тем случаям, когда смешиваются цвета одинаковые по цвету, но различные по тону и насыщенности, а также хроматические цвета с ахроматическими.

Из этих законов появляется очень важное понятие для художественной деятельности – контраст. Суть контраста заключается в том, что противоположные по каким-либо параметрам предметы и явления вместе вызывают в нас качественно новые ощущения и чувства, которые не могут быть вызваны при восприятии их по отдельности.

Контрастирующие цвета способны вызывать целую цепь новых ощущений, а психофизиологические последствия играют важную роль в структуре живописного произведения. Наряду со светотенью и линейной перспективой контраст способствует созданию ощущения пространственной глуби-

⁴ Синьяк П. От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму, м., 1913, с.119.

ны. Цветовая гармония, колорит и светотень в качестве одного из структурных элементов включают в себя тот или иной вид контраста.

<u>Контраст</u>	
<u>Ахроматический (световой)</u>	<u>Хроматический (цветовой)</u>
1.одновременный	1.одновременный
2.последовательный	2.последовательный
3.пограничный (или краевой)	3.пограничный (или краевой)

В практике изобразительного искусства наиболее часто приходится иметь дело с ахроматическим контрастом, содержание которого известно каждому. Явление светового контраста даже нашло отражение в поговорке: «чем ночь темнее, тем звезды ярче». Суть явления заключается в том, что светлое пятно на темном фоне кажется еще более светлым, а темное на светлом – темнее, чем оно есть на самом деле. Действие светового контраста оказывает заметное влияние на рельефность изображения. Если мы возьмем рисунок гипсовой детали, сделанный в определенном тональном диапазоне на белом фоне, то рисунок будет восприниматься настолько объемным насколько это задумано или достигнуто автором. Если этот же рисунок поместить на черный фон, то его объемные качества значительно теряются, рисунок будет выглядеть плоскостным, бледным и вялым. Для достижения того же эффекта объемности изображения на черном фоне необходимо усилить тени. Кроме того световой контраст сопровождается кажущимся изменением размеров. Светлое пятно на темном фоне кажется нам больше, чем оно есть на самом деле, и, наоборот, темное пятно как бы уменьшается в своих размерах.

Действие контраста по цвету лучше всего наблюдается, если контрастирующие элементы приблизительно равны по тону и насыщенности. В таких условиях нетрудно заметить, что сопоставление цветов вызывает в них различные дополнительные оттенки. Здесь наблюдается тенденция цветов «отдалиться» друг от друга в их положении по цветовому кругу. Например, желтый на оранжевом фоне будет с зеленоватым оттенком, а оранжевый на желтом фоне будет более оранжевым и иметь небольшой красноватый оттенок. Но на практике эта закономерность может изменяться и проявляться с разной степенью заметности в зависимости от конкретных условий и состояния глаза. Несколько иначе дело обстоит с взаимодополнительными цветами. При их сопоставлении не возникает в восприятии новых оттенков, а проис-

ходит взаимное повышение насыщенности (при незначительном удалении) или оптическое смешение цвета (при дальней дистанции восприятия), в результате которого вся цветовая комбинация в целом выглядит серым пятном.

Контраст по насыщенности чаще всего заметен при соотнесении ахроматических цветов с хроматическими. При этом на черном или темно-сером фоне какой-либо цвет понижает свою насыщенность, а на белом или светло-сером повышает. Этот вид контраста широко используется на практике, давая дополнительные возможности для интенсивного звучания работы. Этот же вид контраста используется художником при выборе рамы. Светлая рама делает тона живописного произведения более густыми, насыщенными, темная – наоборот.

Последовательный контраст заключается в том, что при переводе взгляда с одного красочного пятна на другое на последнем наблюдается оттенок цвета, несвойственный ему. Например, при переводе взгляда с ярко-красной поверхности на серую бумагу можно заметить зеленоватый оттенок в сером. Ученые объясняют это явление остаточным раздражением сетчатки глаза при восприятии предыдущего цвета, т.к. световое ощущение продолжается какое-то время после того, как предмет исчез из поля зрения. Во многих учебниках по живописи указывается, что в результате последовательного контраста наблюдается цвет, дополнительный к тому на который смотрели прежде. Однако современные исследования говорят о том, что цвета последовательного контраста могут несколько отличаться от дополнительных, особенно на белой бумаге. Последовательный контраст выражается и в том, что воспроизводится и форма предыдущего цветового пятна. Действие последовательного контраста имеет значение при работе с натуры.

Пограничный контраст возникает на границе двух смежных окрашенных плоскостей. Наиболее отчетливо пограничный контраст проявляется, когда рядом расположены две полосы, различные по тону или цвету. В первом случае часть светлого участка, которая находится ближе к темному, будет светлее, чем дальняя. При определенной ритмической последовательности в ровно закрасленном участке это создает ощущение неровности, возникает эффект объемности. При хроматическом последовательном контрасте соседние цвета изменяются также, что и при одновременном контрасте. Практически пограничный и одновременный контрасты выступают вместе, только в одних случаях проявляется один, в других условиях проявляется другой вид

контраста. Обязательное условие возникновения пограничного контраста – расположение контрастирующих цветов непосредственно друг около друга.

1.1.3 Живописность и колорит

Как только речь заходит о живописи, тут же возникают такие понятия как «живописный» и «живописность». Термин «живописность» происходит от слова «живопись», и казалось бы нет ничего проще, чем объяснить его содержание, исходя из смысла последнего. Существуют различные определения живописи, из них наиболее часто встречаются два: «Живопись – рисование красками» и «Живопись – вид изобразительного искусства». Но слово «живопись» имеет более глубокое и абстрактное значение. Именно его имел в виду В.Бакшеев, когда писал: «Меня часто спрашивают: что же такое живопись? Я всегда отвечаю, что это рисунок цветом. Объяснить это сразу и полностью – трудно, невозможно».⁵

Данное определение на первый взгляд мало чем отличается от приведенных выше формулировок. Отличие состоит в том, что рисунок красками и рисунок цветом не одно и то же. Цвет и краска для художника не одно и то же. Между тем в обиходе часто приходится встречаться с пониманием живописности именно как синонима красочности. Живописность выражается в различном отношении к линии как условному средству выражения и к светотени как средству выражения объемности формы и ее положения в пространстве. В произведении, которое мы называем живописным, линия как таковая должна отсутствовать, а ее функции выполняет контраст между светлым и темным.

В настоящее время под живописностью очень часто понимают широту письма – способ наносить краски на поверхность холста смело, размашисто, пастозно. При этом создаваемая рельефная фактура красочной поверхности производит впечатление непосредственности восприятия и легкости исполнения. Широта письма сама по себе представляет эстетическую ценность, выражая почерк художника, его темперамент. Но содержание «живописности» будет обеднено, если под ним понимать только размашистое нанесение красок. Например, признаки живописности у импрессионистов выражаются посредством сравнительно небольших мазков, создающих впечатление воздушности и пространственной глубины.

⁵ Мастера советского искусства о пейзаже. М., Издательство Академии художеств, 1963, с. 10.

Развитию чувства живописности способствовало появление и развития пленэрной живописи. «Девочка с персиками» В.Серова – блестящий пример живописности в русском искусстве, работа, наполненная светом, цветом и воздухом, вся пронизанная трепетным движением, написанная легко и свободно.

Понятие живописность тесно связано еще с одним термином в теории живописи – колоритом. Начиная с XVIII века, колорит характеризуется как некое оптическое целое, как совокупность всех цветов, рассматриваемых с некоторого расстояния. Именно в этом смысле принято говорить о холодном, теплом, серебристом или каком-то другом колорите.

Развитие науки о цвете, а также истории и теории искусства в XIX веке приводят к более глубокому и всестороннему анализу понятия «колорит». Становится очевидным, что не всякий работающий красками, является колористом, что колорит и колоризм есть какая-то особая способность творца распоряжаться цветом, настолько загадочная и непонятная, что появились высказывания о тайне колорита, о магии колорита, о его непостижимости. Среди художников излюбленной стала поговорка: «Рисунку можно научить, колористом нужно родиться».

Наиболее глубокое определение сущности колорита дал Гегель. Он считал, что магия колорита «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. Чувство цвета должно быть художественным свойством, своеобразным способом видения и постижения существующих цветовых тонов, а также должно составлять существенную сторону воспроизводящей способности воображения и изобразительности».

Такое понимание возникло в сфере художественной практики, в его основе лежит подражание природе. Настоящий мастер колорита, по мнению Дидро, тот, «кто сумел взять тон, свойственный природе и хорошо освещенным предметам, и сумел придать своей картине гармонию».

Если суммировать многочисленные определения колорита и косвенные замечания художников, то возможно выделить ряд специфических черт ко-

лористической живописи. Основные признаки колоризма описал А.Зайцев в книге «Наука о цвете и живопись»:

1. Колоризм прежде всего в своей основе предполагает гармонию красок, образующих некое оптическое целое. Монохромность исключает колоризм.
2. Колоризм не может быть сведен только к цветовой гармонии. Комбинация разнообразно окрашенных фигур на плоскости может представлять очень приятное сочетание и образовывать оптическое целое, как, например, в орнаменте, но в данном случае мы будем иметь только гармонию цвета, но не колорит.
3. Колоризм в собственном тесном смысле слова – особое качество живописного произведения, и поэтому необходимым его условием является живописная интерпретация цвета, то есть не простая комбинация открытых цветов, а система валерных отношений. Свет и цвет у подлинного колориста выступают в нераздельном единстве.
4. Колорит не есть точная копия цветовых отношений природы. Художник-колорист допускает и несколько повышенное звучание воспринимаемых в действительности цветов, и там, где обычно видят просто серое, он видит розовое, голубое и т.д.
5. Важным признаком колорита является сохранение выразительности цвета в изображении далей. Не колорист, следуя известному закону о том, что цвета предметов по мере их удаления от нас теряют насыщенность как бы сближаются между собой, решает задачу очень просто, замазывая пейзажные дали какой-нибудь серо-голубой красочной смесью. Колорист же сохранит красоту и выразительность цвета, находящегося на разной глубине картинного пространства.
6. Колоризм необязательно содержится там, где художник употребляет чистые, насыщенные краски. Он может быть присущ и произведениям, которые на первый взгляд кажутся серыми. В.Н. Лазарев цитирует слова Ф. Рафаэлли: «Колористом отнюдь не является тот, кто кладет на холст много красок, а лишь тот, кто воспринимает и фиксирует в своей живописи все эти сероватые оттенки. Шардена следует рассматривать как одного из величайших колористов, так как среди наших мастеров он не только тоньше всех видел, но и умел лучше всех передавать те

нежнейшие сероватые оттенки, которые порождены светом, рефлексам и воздушной средой».⁶

1.2. Техника живописи

Под техникой живописи подразумевается особая отрасль знания, предметом изучения которого является рациональное построение живописного произведения с точки зрения его материальной сущности.

Знание техники живописи дает художнику возможность не только создавать долговечные произведения, но и использовать его живописные материалы и с художественной точки зрения.

Материальным средством для выражения цветового богатства окружающей действительности служит краска. Автор в процессе реализации своего художественного видения изменяет физико-оптические свойства краски, нанося ее то пастозным мазком, то тонким прозрачным слоем, то штрихом, то растирая на поверхности, то смешивая одну краску с другой. В результате краска превращается в цвет – действительный язык художника.

Каждая краска – масло, гуашь, темпера, акварель – обладает своими физическими свойствами, а следовательно – и потенциальными выразительными возможностями.

1.2.1. Акварельная живопись и живопись гуашью

Акварель и гуашь состоят из пигмента и связующего вещества, в основе которого находится клей растительного происхождения.

Вся красота и сила акварели заключается в ее прозрачности. Ни один из способов живописи не нуждается в таких тонко измельченных красках (пигментах). Акварель нуждается в хорошей бумаге, поскольку последняя служит для нее грунтом, вот почему необходима большая осторожность при выборе бумаги, от качества которой в значительной степени зависит успешное выполнение живописи. В качестве основной бумаги для акварельной живописи и живописи гуашью мы рекомендуем сорт бумаги, называемый ватманом с водяным знаком «Госзнак». Для акварельной живописи вырабатывается специальный картон с зернистой поверхностью, который рекомендуем для пленэрной живописи, для длительных учебных постановок. Учитывая, что любая бумага при смачивании водой способна расширяться и при этом при-

⁶ Зайцев А. Наука о цвете и живопись. М., «Искусство», 1986, с.128.

нимать волнистую поверхность, затрудняющую работу, то, чтобы лишить ее способности коробиться, принято наклеивать на специальные подрамники.

Техника акварельной живописи весьма разнообразна как по своим приемам, так и по способу использования красок. В живописи акварелью не допускается использование белил, роль которых выполняет сама бумага. Это заставляет тщательно продумывать ход работы, сохраняя белизну бумаги в местах бликов и т.д., так как они не могут быть восстановлены белилами, всегда отличимыми по тону от тона бумаги. Для облегчения данного затруднения существуют некоторые способы, которые просто разрешают вопрос: 1. проскабливание записанных мест бумаги ножом или скальпелем; 2. сберегаемые места бумаги покрываются резиновым клеем, который создает пленку, по выполнению своего назначения резиновый клей легко снимается мягкой карандашной резиной.

Краски в акварели, наносимые тонким слоем, по высыхании изменяются приблизительно на одну треть своей первоначальной силы, это свойство необходимо учитывать при нанесении тона. Гуашь в зависимости от качества связующего вещества и пигмента может изменять первоначальный тон на половину.

Рисунок для акварели лучше делать отдельно и затем переводить на бумагу: этим достигается сохранность поверхностного слоя бумаги. Засаленная бумага затрудняет нанесение красок, несколько уменьшить трудность нанесения красок можно путем обильного и равномерного смачивания рабочей поверхности листа бумаги водой после окончания выполнения рисунка. В идеале те же требования должны предъявляться и к живописи гуашью, но, учитывая покрывную способность гуаши, здесь допускается выполнение рисунка сразу на рабочем листе без перевода.

Большое значение при работе с акварелью и гуашью имеют материалы (палитры и кисти). Палитры изготавливаются из белого фарфора или фаянса и им придается блестящая поверхность. Для этой же цели служит так же металл, покрытый белой эмалью. Не допустимо использовать в качестве палитры для акварельной живописи и живописи гуашью бумагу. Поскольку при смешивании красок на бумажной палитре часть клеевого вещества бумаги переходит в краску, меняя ее цвет и свойства.

Сорт кистей и их качество так же важны в данных видах живописи. Здесь применимы лишь кисти из мягкого и эластичного волоса: колонковые,

хорьковые, беличьи и т.п. кисти. Хорошая акварельная кисть должна быть мягкой и упругой одновременно, иметь круглую форму и принимать при смачивании водой вид конуса, конец которого должен быть совершенно острым.

1.2.2. Масляная живопись

После освоения акварельной живописи на первых курсах, студенты, желающие освоить новую технику живописи, переходят на живопись масляными красками, больше в качестве самостоятельной практики. Здесь возникает ряд вопросов, связанный с техникой и технологией живописью маслом.

В масляной живописи существует два основных приема.

1. Живопись в один прием «алла прима» - метод, при котором живопись ведется таким образом, что работа может быть закончена в один или несколько сеансов, но прежде, чем краски успеют высохнуть. В этом случае ресурсы колорита живописи сводятся лишь к тем тонам, которые получаются от непосредственного смешения красок на палитре и просвечивания их на применяемом в дело грунте.
2. Живопись в несколько приемов – метод, в котором живопись разделяет свою живописную задачу на несколько приемов, из которых каждому отводится специальное значение. В этом случае работа разделяется на первую прописку – подмалевок, в котором задача сводится к прочному установлению рисунка, общих форм и светотени, что касается колорита то ему отводится или второстепенное значение, или же он ведется в таких тонах, которые лишь в дальнейших прописываниях с поверхлежащими красками дают искомый тон и эффект, - на вторую, третью и т.д. прописки, в которых задача сводится к разрешению тонкостей формы и колорита. Этот метод дает все ресурсы масляной живописи.

В качестве основы под масляную живопись в основном используют дерево, картон, холст, которые проходят первоначальную обработку, покрываются специальным составом – грунтом. По составу связующих веществ грунты разделяют на масляные, полумасляные, или эмульсионные, и клеевые.

Что касается палитр, то в масляной живописи в основном пользуются деревянными палитрами различной формы. Важно, чтобы палитры не впитывали масла из положенных на них красок.

Успешность работы во многом зависит от хороших кистей, поэтому к их выбору следует относиться серьезно. Наиболее применимы щетинные кисти. Хорошая щетинная кисть эластична, гибка. Большое значение так же имеет и форма кисти, поскольку от этого зависит форма мазка. Существует мнение, что кисти, используемые в масляной живописи, служат недолго, однако это не так. Кисти могут служить достаточно долго, если применять к ним правильный уход: не следует бросать кисти после работы, не приведя их в порядок. Вместо мытья кистей водою и мылом рекомендуется мыть их бензином и ставить затем в какое-либо невысыхающее масло, вынув из которого перед работой, снова необходимо промыть в бензине для удаления масла.

При обилии разнообразных красочных материалов необходимо быть осторожным в выборе красок для живописи и по возможности ограничивать свой подбор красок небольшим их количеством.

Рекомендуемый перечень красок:

- | | |
|----------------------------------|----------------------------|
| 1. белила свинцовые или цинковые | 8. умбра натуральная |
| 2. кадмий желтый | 9. умбра жженая |
| 3. охра желтая | 10. окись хрома |
| 4. охра золотистая | 11. кобальт зеленый темный |
| 5. охра красная | 12. ультрамарин |
| 6. английская красная | 13. кобальт синий |
| 7. кадмий красный | 14. кобальт фиолетовый |
| | 15. черная |

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЫПОЛНЕНИЯ ЗАДАНИЙ ПО ЖИВОПИСИ

Теоретические основы и техника живописи одинаково применимы при изображении любых объектов с натуры: натюрморта, пейзажа, портрета, фигуры человека и т.д.

Программа обучения живописи составлена так, что первыми учебными постановками являются натюрморты. Для первоначальных работ с натуры постановку натюрморта надо составлять из небольшого количества предметов, определенного цвета и несложных по форме. Переходить к более сложным постановкам, не достигнув желаемого результата в простых, не следует. Живопись требует систематических упражнений, которые должны постепенно усложняться.

Натюрморты составляют значительную часть учебной программы по живописи. На материале натюрморта происходит знакомство с требованиями композиции, с приемами трактовки формы, с проблемами цвета. Смысловое содержание натюрморта может быть бесконечно разнообразным.

Учебный натюрморт может быть сюжетным. Компоновать сюжетный натюрморт потому что его надо сначала придумать, увидеть, найти. Кроме того, литературная часть может в какой-то степени отвлечь внимание учащихся от задач, которые в начале обучения являются для них первоочередными: формы и цвета.

Натюрморты ставят чаще всего на уровне обычного стола. Но иногда их резко опускают или поднимают до уровня глаз стоящего человека. И то и другое вносит разнообразие и в восприятие, и в композицию. Начала композиции заложены в самой постановке. Потом ее можно будет трактовать так или иначе, но первое композиционное предложение дает тот, кто ставит натюрморт. О композиции думает художник, ставя натюрморт преимущественно по вертикали или по горизонтали. Но больше всего приходится думать о цвете, так как колорит – основа дисциплины «живопись».

Занятия начинают обычно с более легких для изображения контрастных постановок, с густых насыщенных цветов и небольшого количества предметов, разных по размеру, форме и положению в пространстве.

В дальнейшем ставят натюрморты, сближенные по цвету, что гораздо труднее писать, или светлые, или яркие, многоцветные, одноцветные и т.д.

Подбирают различные материалы и фактуру. Много внимания уделяют тканям, вначале гладким, потом узорчатым. Без тканей не обходятся натюрморты ни в одном вузе. Это наилучший материал для фонов.

Количество предметов в постановках впоследствии увеличивается, общий размер натюрмортов тоже. В композицию вводятся гипсовые головы, торсы, барельефы. Введением в постановку соответствующих предметов усиливается орнаментальность характера натюрмортов.

Безошибочно можно сказать, что главным недостатком многих начинающих живописцев окажется неумение цельно видеть, раздробленность, несогласованность – и цветовая и тональная. Каждый самоучка хорошо выписывает детали, но только профессионал может подчинить детали общему колориту и большим цветовым отношениям.

Требование точной передачи больших цветовых отношений будет сопровождать занятия на всех курсах.

Необходимые тона желательно брать в один или два приема, не рассчитывая на многократную повторную прописку. Чем больше количество слоев краски положено на бумаге, тем больше вероятность появления излишней жесткости и глухоты. Когда цвета взяты сразу и близко к их полному звучанию, то легче угадать и соседние. Кроме того, сразу положенные в полную силу цвета гораздо лучше передают первое и непосредственное впечатление художника от натуры.

Подбирая цвет каждого предмета, надо внимательно следить за изменениями его окраски в зависимости от изменений светотени. Нужно отметить, что надо писать все предметы одновременно, сравнивая их по светлоте, цвету и насыщенности цвета, постепенно усиливая цвета. При этом надо смотреть на предметы не поочередно, а на всю группу в целом. Цельность восприятия позволит правильно определить отношения.

Каждое пятно краски, каждый мазок необходимо класть по рисунку, согласно поверхностям, которые ограничивают предмет. Цвет в изображении может иметь смысл только в том случае, если он не воспринимается как краска, а перевоплощается в материал, лепит объем и создает пространство.

Более сложное задание – изображение пейзажного этюда. Его изображение требует большой предварительной подготовки. Необходимо сначала приобрести умения и навыки изображать цветом объемную форму и материал предметов на примерах натюрморта. Затем следует много писать отдель-

ные элементы пейзажа, чтобы научиться лепить форму деревьев, кустов, листвы, знать отличительные, характерные признаки каждой породы деревьев. Работе красками должны сопутствовать занятия тоновым рисунком.

Пейзажные работы должны быть двух типов: длительные и краткосрочные. В длительных работах требуется убедительная передача пространства, состояния погоды, тонких нюансов освещения и детальная проработка формы изображаемых объектов. В длительных этюдах приобретаются способность полного выражения натуры и умение превращать первоначальные замыслы в полноценное живописное изображение.

Чтобы развить чувство целого и избавиться от сухости и вялости в живописи, кроме длительных работ необходимо выполнять кратковременные этюды. Эти этюды – необходимейший этап в работе над пейзажем, своеобразные «записные книжки». В этюде важнее всего живое впечатление от увиденного, непосредственный взгляд на натуру.

Основная задача учебных этюдов на пленэре - изображение предметов и объектов, находящихся в световоздушной среде, в различных состояниях общей освещенности, зависящей от часа суток, времени года, изменений погоды. Убедительная передача общего тонового и цветового состояния, характеризующего изображаемый пейзажный мотив, определяет колористическое качество этюда. Особенно сильно изменяется колористический облик предметов и объектов пейзажа при изменении цвета основного источника света: утром, днем, вечером.

Воздушная перспектива в пейзаже заметна лучше, чем в натюрморте. С увеличением расстояния предметы не только синеют, слабее становится насыщенность их цвета, уменьшается степень контрастности и детальности. По мере удаления внешние очертания предмета начинают расплываться, их контуры становятся мягче.

На старших курсах студенты переходят к изображению головы и фигуры человека. Прежде чем приступить к живописи головы и фигуры, надо быть хорошо подготовленным в тоновом рисунке этих объектов.

Живописное изображение головы и фигуры человека основывается на тех же требованиях, что и в живописи натюрморта и пейзажа. Как там, так и здесь грамотное изображение цветом создается в результате нахождения пропорциональных натуре цветовых и тоновых отношений модели, постоянного сравнения размеров, определения пропорций, цельного живописного

видения, умения подчинять детали единому целому, общему колориту. Все правила и технические навыки, которые применялись в практическом изображении натюрморта и пейзажа, в полной мере применимы в живописи головы и фигуры.

Изображение человека начинается с этюдов головы. Для начала выбирают боковое освещение и нейтральные фоны. Далее усложняется освещение и фоны. Разнообразные типажи позволяют легче найти характеристику каждого человека в отдельности. Смысл задания заключается в том, чтобы научиться переходить от списывания натуры к сознательному построению формы цветом. Образное решение, эмоциональность и психологизм портрета возможны только на основании высокой профессиональной грамотности. Попытки передать выражение лица, плохо построив, безнадежны.

Требования к форме, к сознательному и точному ее конструированию в этюдах головы резко повышаются. Если в этюде натюрморта ошибки формы часто казались незначительными и неважными, то такие же небрежности недопустимы в этюде головы.

Лепка формы начинается с рисунка под живопись. Но прежде, чем начать рисовать голову, следует обойти модель и посмотреть на нее внимательно с разных сторон и в различных ракурсах, чтобы понять строение головы. Каждая голова чем-то отличается от классических норм, которые тоже нужно вспомнить. По классическому канону общая высота головы делится на четыре равные части: верхняя четверть – от макушки до начала роста волос; следующая четверть – от начала волос до разреза глаз; линия глаз делит высоту головы пополам; далее четверть высоты приходится от разреза глаз до корня носа и последняя четверть от корня носа до конца подбородка. Последняя четверть делится на три равные части. Верхнее из этих членений определяет разрез рта.

Надо проверить общую симметрию и ее нарушения. Отметить характер посадки головы, поворот ее в пространстве, ход основных горизонталей и вертикалей. Проследить, как идет разрез глаз: вверх, вниз или горизонтально; насколько широко расставлены глаза; насколько глубоки глазные впадины; насколько выпуклы глазные яблоки.

Нужно определить соотношение верхнего и нижнего век, положение радужной оболочки относительно век, толщину век; общую форму лба, степень развития лобных бугров, надбровных дуг. Необходимо понять, насколько

ко выступают скуловые кости, каково соотношение ширины лица на высоте скуловой дуги и ширины нижней челюсти, какова форма носа.

Цвет человеческого лица так же индивидуален, как его форма. Важно взять отношения цветовых пятен фона, головы и одежды. Художники давно установили, что есть постоянство в изменениях цвета человеческого лица, в том, как окрашены отдельные его части: лоб всегда желтоват, нос чуть холоднее, лиловее, щеки розоватые, шея желтая – независимо от загара и возрастных изменений.

При работе над этюдом головы надо рисовать кистью, строить объем цветом, надо уместить живопись в тесных границах, определяемых цветом человеческой кожи.

При изображении человека необходимо строго придерживаться точных пропорций форм. Малейшая ошибка в размерах приведет к искажению общего строения головы и фигуры. Поэтому в подготовительном рисунке необходимо хорошо скомпоновать изображение, построить основные пропорции, определить поворот и наклон.

Работа ведется от общего к частному. Идти от общего значит, прежде всего, взять главные цветовые и тональные отношения: голова, фон, платье. Сначала определяются тоновые и цветовые отношения больших планов, главных плоскостей, затем идет лепка формы деталей. Чтобы начало работы способствовало дальнейшему правильному нахождению тоновых и цветовых отношений, ее лучше всего вести, начиная с самого темного в натуре места, внимательно и точно определив его силу.

Цвета предметов и драпировок, которые находятся рядом с головой или фигурой, имеют большое значение для организации правильного живописного строя всей работы. Поэтому, изображая человека, обязательно надо находить цветовые отношения в связи с окружающими предметами.

Некоторые авторы рекомендуют строить общую тональность этюда в зависимости от постоянного камертона, который мы как бы прикладываем к объекту изображения (зажженная спичка, белая бумага). Такой метод может быть полезен в начале обучения, помогая определить общую тональность, общую погруженность предметов. Но нельзя рекомендовать всю жизнь ориентироваться на искусственный камертон, т.е. заменять восприятие механическим фактором. Камертон должен быть в глазу художника. Общая тональ-

ность постановки или пейзажа должна быть ему ясна и ощутима, как только он на нее взглянул.

Бывает, особенно вначале, что учащийся мало чувствителен к цвету, чернит или выбеливает. В таком случае полезно некоторое время заниматься только колоритом – писать много коротких этюдов разных постановок, обращая внимание исключительно на цветовую гармонию. Требование к таким работам только одно – правильные и красивые большие цветовые отношения. После такой работы студент как бы пробуждается, начинает понимать, что значит извлечь гармонию из предметов. Краткий этюд приучает также к большей свободе в работе кистью – шире становятся заливки, студент перестает тереть кистью по одному месту и учится сразу точно брать цвет.

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА ДИСЦИПЛИНЫ «АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ»

Тема 1. Натюрморт «Осень» (форма проведения – практическое занятие).

Вопросы к теме.

1. Основные характеристики цвета.
2. Светлота, или тон.
3. Цветовой тон.

Целью задания является изучение закономерностей натюрморта и создание уравновешенной композиции. В состав задания входит композиционное решение (подготовительный рисунок на плоскости листа), поиск цветового решения композиции, определение общего колорита, выявление объёмной формы предметов, разбор освещённых и теневых частей натюрморта. Цветотональная проработка постановки. Главный принцип работы – от общего к деталям.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объёмных тел – 2 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 8 часов.

Тема 2. Натюрморт в холодной гамме (форма проведения – практические занятия).

Вопросы к теме.

1. Холодные цвета.
2. Пропорции и композиция в листе.
3. Закон света и теней.
4. Светотеневые градации.

Размещение композиции натюрморта в формате листа. Развитие колористических приемов работы с оттенками холодной гаммы. Объемно-пластическая лепка формы предметов при помощи цвета и тона (живописность отношений). Работа с планами (разное решение ближнего и дальнего планов), воздушной и линейной перспективы. Приведение натюрморта к цельности, единству.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

- 1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.
- 2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 2 часа.
- 3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 8 часов.

Тема 3. Натюрморт в тёплой гамме (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Виды учебных этюдов и набросков.
2. Методика выполнения длительного живописного этюда с натуры.
3. Визуальное изучение натуры, поиск композиционно-пластического решения этюда

Поиск композиционного решения (подготовительный рисунок на плоскости листа). Цветовое решение композиции, определение общего колорита. Объемно-пространственная лепка форм, разбор освещённых и теневых частей натюрморта. Цветовая проработка постановки (обобщение, уточнение нюансов). Изучение оттенков теплой гаммы.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

- 1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.
- 2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 2 часа.
- 3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 8 часов.

Тема 4. Многопредметный натюрморт (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Закон контраста в живописи, его виды и принципы применения в живописном произведении.

2. Качества формы и цвета, учитывающиеся в работе с натуры.

3. Основные методы работы акварелью.

4. Основные, составные и смешанные цвета

При работе над натюрмортом студент учится критически оценивать свои достоинства и недостатки, ищет пути и средства самосовершенствования; учится владеть живописными материалами, принципами выбора техники исполнения конкретной работы, навыками колористического решения. Главный принцип работы – от общего к деталям. В состав задания входит композиция, поиск пропорций, осей, положения в пространстве изображаемых предметов относительно рисующего, перспективных сокращений; выявление объёмной формы предметов, соотношения между освещёнными и теневыми частями натюрморта (блик, свет, полутон, тень). Цветовая проработка постановки, подведение итогов работы над поставкой.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объёмных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 14 часов.

Тема 5. Натюрморт в тёмных тонах (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Особенности передачи пространства и плановости в живописи. Воздушная перспектива.

2. Понятие «полутон» в живописи. Роль полутонов в общем цветовом строе живописной композиции.

3. Понятие «смешанная техника», особенности взаимодействия различных живописных материалов.

Композиционное решение с выявлением композиционного центра. Решение цветовой композиции (предварительный этюд). Определение общего колорита и тональности, выявление объёмных форм предметов, разница между светом и тенью составляющих натюрморта. Цветовая и тональная проработка натюрморта.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 10 часов.

Тема 6. Натюрморт в светлых тонах (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Понятие «теплого» и «холодного» цвета.

2. Специфика работы акварельными красками «а ля прима».

3. Колористическая взаимосвязь натюрморта с фоном.

Свойства и качества цветов светлой тональной гаммы. Размещение рисунка в листе. Нахождение общего колорита. Передача основных пространственных планов, работа отношениями. Объёмно-пространственная лепка предметов при помощи цвета и тона. Подчинение отдельных деталей выразительному целому.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 10 часов.

Тема 7. Многопредметный натюрморт (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Пропорции и композиция в листе.

2. Передача светотеневых градаций цветом.

3. Подчинение деталей и отдельных элементов главному.

Композиционное решение (подготовительный рисунок в плоскости листа). Поиск цветового решения композиции, определение общего колорита. Выявление объёмной формы предметов между освещёнными и теневыми частями натюрморта (блик, свет, полутон, тень). Цветовая проработка постановки, подведение итогов работы над постановкой.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 14 часов.

Тема 8. Натюрморт из предметов быта (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Композиционное решение.
2. Живописные отношения и колористическое решение.
3. Техника работы гуашью.

Композиционное решение, поиск грамотной композиции (определение композиционного центра, размещение в формате листа). Передача основных пространственных планов, работа живописными отношениями, колористическое решение. Выявление максимально контрастных акцентов постановки. Объёмно-пространственная лепка при помощи цветотональной моделировки форм предметов и пространства.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 2 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 8 часов.

Тема 9. Натюрморт с гипсовой головой (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Расположение в плоскости листа.
2. Цветовые рефлексы.
3. Доминанта натюрморта.

Грамотное композиционное расположение в плоскости листа (характер окружающей среды). Выявление цветовой рефлексной взаимосвязи. Передача материальности гипса и других предметов постановки. Работа со светотональными отношениями. Определение тоновых контрастов. Проработка планов (ближнего и дальнего). Внимание к касаниям предметов и фона. Приведение работы к цельности, выявление доминанты натюрморта.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 2 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 8 часов.

Тема 10. Этюд головы (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Взаимодействие композиционных средств в формировании живописного

художественного образа при работе над портретом.

2. Особенности передачи цветового состояния при работе над портретом.

3. Понятие «большая форма» и значение детали в проработке живописного портрета.

Изучение формы головы (грамотно взятые пропорции). Композиционное решение в плоскости формата листа. Создание объема посредством цветотональной проработки. Моделировка головы, частей лица, плечевого пояса при помощи цвета и тона, с учетом анатомического строения. Портретное сходство натурщика. Цветовая и теневая проработка деталей головы и фона. Обобщение, приведение к целому.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 2 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 8 часов.

Тема 11. Многопредметный натюрморт (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Особенности передачи пространства и плановости в живописи. Воздушная перспектива.

2. Понятие «полутона» в живописи. Роль полутонов в общем цветовом строе живописной композиции.

Композиционное решение, размещение в плоскости листа. Поиск гармоничного колористического решения. Работа отношениями, выявление объёмно-пространственных форм предметов натюрморта посредством цвета и тона. Выполнение предварительного этюда. Передача основных пространственных планов. Эмоциональное выявление настроения в натюрморте.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 18 часов.

Тема 12. Гипсовая голова «Гризайль» (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Определение пропорций головы, цветотональное решение композиции.

2. Пластическая анатомия мышц головы.

3. Светотеневые градации.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 18 часов.

Тема 13. Голова натурщика «Гризайль» (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Взаимодействие композиционных средств в формировании живописного

художественного образа при работе над портретом.

2. Особенности передачи цветового состояния при работе над портретом.

3. Понятие «большая форма» и значение детали в проработке живописного портрета.

Композиционное решение в плоскости листа. Построение, точное определение пропорций. Грамотная передача головы и частей лица, с учетом анатомического строения; уделить внимание портретному сходству. Нахождение общего светотеневого решения постановки. Моделировка объема головы и частей лица посредством света и тона. Выделение главного и подчинение второстепенного главному, обобщение.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 18 часов.

Тема 14. Тематический натюрморт (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Особенности передачи пространства и плановости в живописи.
2. Воздушная перспектива.
3. Цветовые оттенки.

Композиционное решение (подготовительный рисунок в плоскости листа). Выявление колористического строя натюрморта. Передача особенностей натурной постановки. Цветовая, световоздушная и плановая проработка натюрморта. Объемно-пространственная лепка предметов, выделяя главное и подчинение второстепенного главному, обобщение, передача настроения, создание художественного образа.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 2 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 8 часов.

Тема 15. Натюрморт с гипсовой головой (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Структура строения головы человека.
2. Пропорции и композиция в листе.
3. Пластическая анатомия мышц головы.

Грамотное расположение в плоскости листа с учетом характера окружающей среды. Построение, определение расположения гипсовой головы и других предметов постановки. Выявление цветовой рефлексной взаимосвязи. Передача материальности гипса и предметов натюрморта. Работа цветотональными отношениями. Определение тонового и цветового контрастов. Проработка планов (ближнего и дальнего). Обратить внимание на мягкость касания предметов и фона. Приведение работы к цельности, выявить доминанту композиции.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 2 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 8 часов.

Тема 16. Голова натурщика (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Структура строения головы человека.

2. Пропорции и композиция в листе.

3. Анатомические закономерности строения костей и мышц.

Композиционное размещение изображения в плоскости формата листа. Построение, определение расположения общей массы головы с учётом анатомического строения и определения осевой линии на лицевой поверхности, грамотность пропорций. Гармонизация цветового решения постановки (работа с палитрой теплой гаммы). Выявление общего колорита (выполнение нескольких этюдов). Цветовая и тоновая моделировка головы, шеи, плечевого пояса и частей лица посредством цвета и тона.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 18 часов.

6 семестр

Тема 17. Женский портрет с плечевым поясом (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Применение смешанных техник при работе над портретом.

2. Пути достижения индивидуального сходства.

3. Роль колорита в создании художественного образа в портрете.

Грамотное композиционное размещение изображения в плоскости листа. Построение, определение расположения массы головы с учётом анатомического строения (определение средней осевой линии на лицевой поверхности, проверка пропорций). Поиск гармоничного цветового решения постановки. Выявление общего колорита. Цветотональная моделировка головы, шеи, плечевого пояса и частей ли-

ца, с помощью цвета и тона. Работая над объемом волос, не забывать об общей форме головы.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 10 часов.

Тема 18. Портрет с плечевым поясом (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Роль мимики в портретной живописи.
2. Использование смешанных техник при работе над живописным изображением фигуры человека.

3. Роль интерьера в передаче художественного образа.

4. Значение цвета и линии в работе над живописным изображением человека

Композиционное решение, оригинальность композиции в формате листа. Цветовое решение, работа отношениями. Объемно-пространственная лепка головы и торса, проработка деталей при помощи цвета и тона. Грамотная передача формы головы с точки зрения анатомического строения, обращающая внимание на характерные черты натурщика (портретное сходство). Выявление объема плечевого пояса, торса и головы, лепка рук посредством цветотональных отношений. Передача трёхмерности объема и глубины пространства. Обобщение, выявление целого.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 18 часов.

Тема 19. Полуфигура (этюды) (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Методическая последовательность изображения фигуры человека живописными средствами.

2. Особенности изображения фигуры человека.
3. Особенности работы над живописным изображением сидящей фигуры.
4. Ритм как способ передачи пространства, целостности и движения..

Композиционное размещение изображения в плоскости листа. Построение полуфигуры. Построение осей движения головы и шеи, торса, таза, рук определение больших масс и объёмов полуфигуры. Колористическое решение; определение световоздушной и тональной проработки постановки. Разбор цветовых и тональных отношений, работа со светотенью. Выявление пропорций, передача портретного сходства. Моделировка объёма головы и её частей, торса, рук, с помощью цвета и тона. Работа с планами (учитывается разность первого и дальнего планов), работа с контурами. Обобщение цветовых и тональных отношений.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

- 1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.
- 2 этап. Перспективное построение конструкций объёмных тел – 4 часа.
- 3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 10 часов.

Тема 20. Женская полуфигура (портрет с руками) (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Методическая последовательность изображения фигуры человека живописными средствами.
2. Особенности изображения фигуры человека.
3. Особенности работы над живописным изображением сидящей фигуры.
4. Ритм как способ передачи пространства, целостности и движения.

Композиционное решение, оригинальность композиции в формате листа. Цветовое решение, работа отношениями. Объёмно-пространственная лепка головы и торса. Грамотная передача формы головы с точки зрения анатомического строения. Передача характерных черт натурщика (портретное сходство). Моделировка объёма плечевого пояса, торса и головы, лепка, рук посредством цветотональных отношений. Передача особенностей натуры; объёма и глубины пространства.

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 10 часов.

Тема 21. Портрет с руками (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Специфика изображения фигуры человека в движении.

2. Специфика моделировки человеческого тела при работе над живописным изображением фигуры человека.

3. Специфика работы над живописным изображением фигуры человека в одежде.

4. Способы достижения индивидуального сходства при изображении фигуры человека.

Композиционное решение, изображения в формате листа. Грамотное построение, определение массы головы; определение осевых линий движения головы и шеи. Выявление общего колорита (выполнение этюда). Моделировка головы, шеи, плечевого пояса и частей лица, с помощью цвета и тона. При работе над волосами, следить за объемными массами, характеризующими данную модель. Подчинение деталей портрета к целому. Работа с цветом и тоном ведется постепенно, осознанно, с учетом освещения и индивидуальных характеристик натурщика. Учитывается разница первого и дальнего планов.

Состав задания: живописный этюд на формате 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 18 часов.

Тема 22. Полуфигура (этюд) (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Сюжетно - композиционный центр и средства выражения композиционного замысла при работе над изображением фигуры человека.

2. Условное и иллюзорное пространство в картинной плоскости.

3. Эскиз как подготовительное средство в работе над живописным изображением человеческой фигуры.

Цветовое решение. Объёмно-пространственная лепка головы и торса, рук. Проработка деталей при помощи цвета и тона. Грамотная передача формы головы с точки зрения анатомического строения, обращая внимание на характерные черты натурщика (портретное сходство). Моделировка объёма плечевого пояса, торса и головы, лепка, рук посредством цветотональных отношений. Передача особенностей натуры; объёма и глубины пространства.

Состав задания: живописный этюд на формате 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объёмных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 18 часов.

Тема 23. Фигура в интерьере (форма проведения – практические занятия)

Вопросы к теме.

1. Специфика работы над живописным изображением фигуры человека в одежде.

2. Способы достижения индивидуального сходства при изображении фигуры человека.

3. Сюжетно - композиционный центр и средства выражения композиционного замысла при работе над изображением фигуры человека.

4. Условное и иллюзорное пространство в картинной плоскости.

5. Эскиз как подготовительное средство в работе над живописным изображением фигуры человека.

6. Динамика поисков цветового, колористического решения эскиза композиции однофигурной постановки.

7. Особенности творческой работы над композицией фигуры человека с введением многопланового интерьера

Композиция, размещение изображения в плоскости листа (выразительный выбор ракурса). Грамотное построение, определение расположения фигуры с учётом анатомического строения, осей построения (движение позвоночника, головы и шеи, торса, талии, таза, нижней части торса, определение больших масс и объёмов фигуры). Поиск колористического решения композиции, нахождение общего световоздушного, тонального решения постановки.

Состав задания: живописный этюд на формате 50*70 см или 60*80 см.

Рекомендуемый материал – гуашь или акрил.

Рекомендуемое распределение часов по выполнению задания:

1 этап. Компонировка, размещение группы предметов на плоскости листа – 2 часа.

2 этап. Перспективное построение конструкций объемных тел – 4 часа.

3 этап. Цветотональная проработка форм и подведение итогов работы – 18 часов.

ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ И КОНТРОЛЬНЫХ ЗАДАНИЙ

1.1. Тематика курсовых работ

Цель и задачи курсовых работ:

Овладение студентами методами академической живописи, приемами работы с цветом и цветовыми композициями. Методически грамотное ведение работы для формирования педагогических навыков.

1 семестр

Натюрморт в теплой гамме

Состав задания: живописный этюд натюрморта на формате 60*40 см или 50*70 см

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь, акрил

Требования к содержанию, объему и оформлению

1. Компонировка, размещение предметов на плоскости листа.

Разместить и уравновесить изображение. Определить центр композиции. Правильно определить габаритные размеры.

2. Построение предметов.

При построении конструктивной основы предметов обратить внимание на перспективное изображение. Ориентируясь на характерные точки построения, построить линии, определяющие форму предметов. Вспомогательными линиями определить узловые пункты деталей отдельных элементов

3. Цветотеневая проработка форм и подведение итогов работы.

Для выявления объемных форм предметов тоном необходимо определить самые светлые и самые темные места на предметах. Затем обозначить границы света и теней на формах предмета, найти положение собственных и падающих теней. Накладывая полутона, усиливать тон в теневых участках: собственные и падающие тени, а также их границы с учетом окраски предметов. Таким образом, постепенно усиливая тона, переходить к детальной проработке форм. Проработка деталей — наиболее ответственный этап в работе с натуры. Занимаясь подробной проработкой формы не надо забывать об общем тоне и каждый цвет, каждый мазок надо подчинять большой форме. Моделируя форму предметов, очень важно правильно работать тоновыми отношениями, начиная от самого светлого до самого темного. Самым светлым местом на предмете будет блик и его окружение, а самым темным — собственная и падающая тень. В завершении работы над этюдом необходимо

выявить главное и второстепенное в цветовом строе; подчинение всех частей изображения целому. Установить целостность изображения, которое достигается, с одной стороны, обобщением как второстепенных деталей, так и предметов, находящихся на заднем плане, с другой — конкретизацией предметов первого плана. Если отдельные красочные пятна выпадают из цветового строя, «вырываются» вперед или «проваливаются» в глубину, то их слегка перекрывают недостающим по силе цветом.

2 семестр

Многopредметный тематический натюрморт

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил

Требования к содержанию, объему и оформлению

1. Компонировка, размещение натюрморта на плоскости листа.

Разместить и уравновесить изображение. Определить центр композиции. Правильно определить габаритные размеры с учетом ракурса и линии горизонта. Определить плоскость стола.

2. Построение предметов.

При построении конструктивной основы предметов обратить внимание на перспективное изображение. Ориентируясь на характерные точки построения, построить линии, определяющие форму предметов. Вспомогательными линиями определить узловые пункты деталей отдельных элементов

3. Цветотеневая проработка форм и подведение итогов работы.

Для выявления объёмных форм предметов тоном необходимо определить самые светлые и самые тёмные места на предметах. Затем обозначить границы света и теней на формах предмета, найти положение собственных и падающих теней. Накладывая полутона, усиливать тон в теневых участках: собственные и падающие тени, а также их границы с учетом окраски предметов. В завершении работы над этюдом необходимо выявить главное и второстепенное в цветовом строе; подчинение всех частей изображения целому. Установить целостность изображения, которое достигается, с одной стороны, обобщением как второстепенных деталей, так и предметов, находящихся на заднем плане, с другой — конкретизацией предметов первого плана. Если отдельные красочные пятна выпадают из цветового строя, «вырываются» вперед или «проваливаются» в глубину, то их слегка перекрывают недостающим по силе цветом.

3 семестр

Этюд головы

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил

Требования к содержанию, объему и оформлению

1. Изучение натурной модели и композиционное размещение общей массы головы и шеи.

Проследить за положением головы и шеи, определить взаимное расположение их осей относительно друг друга. Композиционное размещение зависит от выбранного ракурса относительно натурщика. Определив общее положение головы в пространстве, определить соотношение высоты модели к ширине, наметить общий силуэт.

2. Определение расположения частей на лицевой поверхности.

Для определения расположения частей лица провести среднюю профильную линию. Для правильного размещения деталей головы определить пропорции головы и линию (линию глаз) разделяющую нижнюю и верхнюю половины. Следить за пропорциональными соотношениями частей по отношению друг к другу. В соответствии с принципом парности строения форм все части головы должны располагаться симметрично.

3. Уточнение деталей головы с учетом общей анатомической закономерности строения костей и мышц.

При уточнении деталей головы, внимательно следить за общей анатомической закономерностью строения костей и мышц.

4. Выявление формы головы и ее деталей цветом.

При детальной проработке формы придерживаться законов теории теней и цвета. Детальная проработка форм предусматривает не только правильность изображения, но и выразительность всего этюда. В процессе работы над этюдом границы примыкания плоскостей, образующих поверхности форм должны быть сглажены и приближены к реальной живой форме, должны передавать характер натурной модели.

5. Подведение итогов.

Подводя итоги, необходимо проверить общее состояние этюда, начиная с проверки характера форм, уточнения пропорций головы, объема головы и правильной передачи цветотональности. На заключительном этапе каждая деталь по четкости живописной проработки согласуется с другими и главное – с общей формой головы и фона, усиливая и подчеркивая при этом наиболее характерное. Привести все соответствующие части головы к единому целому. Определить значение методической последовательности выполнения живописного этюда, которая позволяет закреплять отдельные этапы и разделы академической живописи.

5 семестр

Голова натурщика

Состав задания: живописный этюд на формате 60*40 см или 50*70 см.

Рекомендуемый материал – акварель, гуашь или акрил

Требования к содержанию, объему и оформлению

1. Компоновка, размещение на плоскости листа.

Разместить и уравновесить изображение. Определить центр композиции. Правильно определить габаритные размеры с учетом ракурса. Проследить за положением головы, шеи, плечевого пояса, определить взаимное расположение их осей относительно друг друга. Композиционное размещение зависит от выбранного ракурса относительно натурщика. Определив общее положение полуфигуры в пространстве, определить соотношение высоты модели к ширине, наметить общий силуэт с учетом движения.

2. Линейно-конструктивное построение с учетом анатомического строения.

При конструктивном построении головы натурщика обратить особое внимание на осевые линии. Ориентируясь на характерные точки построения, построить линии, определяющие основные массы. Для определения расположения частей лица провести среднюю профильную линию. Для правильного размещения деталей головы определить пропорции головы и линию (линию глаз) разделяющую нижнюю и верхнюю половины. Следить за пропорциональными соотношениями частей по отношению друг к другу. В соответствии с принципом парности строения форм все части головы должны располагаться симметрично. Уточнить детали головы, шеи, плечевого пояса с учетом общей анатомической закономерности строения костей и мышц.

3. Цветотеневая проработка форм и подведение итогов работы.

При детальной проработке формы придерживаться законов теории теней и цвета. Определить общий колорит, тепло-холодность постановки. Детальная проработка форм предусматривает не только правильность изображения, но и выразительность всего этюда. В процессе работы над этюдом границы примыкания плоскостей, образующих поверхности форм должны быть сглажены и приближены к реальной живой форме, должны передавать характер натурной модели. Подводя итоги, необходимо проверить общее состояние этюда, начиная с проверки характера форм, уточнения пропорций головы, объема головы и правильной передачи цветотональности. На заключительном этапе каждая деталь по четкости живописной проработки согласуется с другими и главное – с общей формой головы и фона, усиливая и подчеркивая при этом наиболее характерное. Привести все соответствующие части головы к единому целому. Определить значение методической последовательности выполнения живописного этюда.

Защита курсовых работ проходит в форме экспозиции (выставки) оформленных рисунков. Выполненный объем курсовой работы, рассматривается в качестве итоговых результатов. Критерии оценки курсовой работы – в ФОС.

1.2. Темы контрольных заданий

1 семестр – натюрморт «Осень»

2 семестр – натюрморт в темных тонах

- 3 семестр – натюрморт из предметов быта
- 4 семестр – многопредметный натюрморт
- 5 семестр – тематический натюрморт
- 6 семестр – портрет с плечевым поясом
- 7 семестр – полуфигура (этюд)

Цель контрольных заданий: формирование навыков владения основами академической живописи, приемами работы с цветом и цветовыми композициями, контроль за выполнением поставленных задач (текущая аттестация).

Задачи: композиционное решение, линейно-конструктивное построение и цветотональное решение.

Состав: Формат листа: 40*60 см или 50*70 см. Рекомендуемый материал – акварель, гуашь, акрил.

Требования к контрольным заданиям и критерии оценок:

Работа должна отвечать следующим требованиям:

- грамотная композиция в плоскости листа;
- грамотное линейно-конструктивное построение;
- правильное цветотональное решение;
- техника владения живописными материалами;
- этюд цельный и выразительный.

высокий уровень - все требования выполнены.

достаточный уровень – в основном требования выполнены, но есть недочёты: нет цельности этюда, несоответствие в каком-то одном пункте.

пороговый уровень – отдельные пункты требований не выполнены: недостаточно читаемый образ или конструкция, цветотональное решение с явными нарушениями, дробность работы и путаница в тоне и цвете.

критический уровень - большинство пунктов требований не выполнены или выполнены недостаточно убедительно, нарушение методики выполнения работы.

Выполнив задание на высоком, достаточном и пороговом уровне студент получает аттестацию при текущем контроле.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Курс академической живописи рассчитан на все годы обучения по направлению «Дизайн». Благодаря этому фактору, формируемые компетенции должны стать основой для дальнейшего профессионального становления.

Значение живописной подготовки для дизайнерской деятельности трудно переоценить. Освоение технологии живописи, изучение материалов и их свойств, технических приемов, закономерностей изображения и создания живописных произведений способствует формированию не только системы профессиональных знаний и умений, но и способствуют развитию способностей и личностного потенциала, которые реализуются в самостоятельной профессионально-творческой деятельности.

Не стоит, однако, забывать, что в основе создания любого произведения, даже учебной постановки, лежит творческое отношение к изображаемому.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беда Г.В. Живопись. -М.: Просвещение, 1986.- 187 с.
2. Беда Г.В. Тоновые и цветовые отношения в живописи. - М.: Советский художник, 1964.- 77 с.
3. Визер В.В. Система цвета в живописи. Учебное пособие. – СПб.: Питер, 2004. – 192 с.
4. Вилкова А.А. Творческие программные задания по живописи и методика их выполнения. Учебно-методическое пособие [Текст] / А.А. Вилкова. – Ульяновск, УлГУ, 2009 г. – 62 с.
5. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М., 1984.
6. Иванов А.Б. Понятие о современном живописце. [Текст] / А. Б. Иванов С- Пб. : 1989.
7. Киплик Д.И. Техника живописи [Текст] / Д.И. Киплик - М. : Просвещение, 1998.
8. Кирцер Юзеф Михайлович. Рисунок и живопись:учеб.пособие / Кирцер Юзеф Михайлович.-М.:Высшая школа, 2007.-271 с.
9. Крымов Н.П.- художник и педагог [Текст] /Н.П. Крымов - М.: Изобразит.искусство;1989.
- 10.Куликов В.А., Маркушина И.Ю. Живопись маслом. Пейзаж + DVD. Учебное пособие, 1-е изд., 2013.
- 11.Материалы и техника рисунка под редакцией Королёва, Изобразительное искусство, 1993г.
- 12.Могилевцев В.«Основы живописи», изд-во 4АРТ, С-Петербург, 2014.
- 13.Панксенов Г.И Живопись. Форма, цвет, изображение: учеб. пособие для студ. вузов по направл. "Архитектура"/Панксенов Г.И. - М.: Академия, 2007.-144 с.
- 14.Савицкий К.А, Крылов Н.К., Юон К.Ф., Кардовский Д.Н, Дейнека А.А, Киплик Д.И., Советы мастеров. Ленинград, "Художник РСФСР", 1979 г.
- 15.Учебный рисунок в Академии Художеств, М., 1990 г.
16. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания [Текст] / П. П. Чистяков.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ.....	5
1.1. Основы теории живописной грамоты.....	5
1.1.1. Основные характеристики цвета.....	5
1.1.2. Особенности восприятия цвета.....	7
1.1.3 Живописность и колорит.....	12
1.2. Техника живописи.....	15
1.2.1. Акварельная живопись и живопись гуашью.....	15
1.2.2. Масляная живопись.....	17
ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЫПОЛНЕНИЯ ЗАДАНИЙ ПО ЖИВО-	
ПИСИ.....	19
СОДЕРЖАНИЕ КУРСА ДИСЦИПЛИНЫ «АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИ-	
ВОПИСЬ.....	24
ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ И КОНТРОЛЬНЫХ ЗАДАНИЙ...37	
1.1. Тематика курсовых работ.....	37
1.2. Темы контрольных заданий.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	42
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	43
ОГЛАВЛЕНИЕ.....	44