

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Баламирзоев Назим Лиодинович
Должность: Ректор
Дата подписания: 11.09.2025 15:18:43
Уникальный программный ключ:
5cf0d6f89e80f49a334f6a4ba58e91f3326b9926

Министерство образования и науки РФ

**ФГБОУ ВПО «ДАГЕСТАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

**по выполнению курсовых работ
по дисциплине
« АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ»**

**для студентов направления подготовки бакалавров
07.03.01 АРХИТЕКТУРА
54.03.01 - ДИЗАЙН**

УДК

Методические указания по выполнению курсовых работ по дисциплине
«Академическая живопись» для студентов бакалавриата направления
07.03.01 АРХИТЕКТУРА, 54.03.01- ДИЗАЙН

Махачкала, ДГТУ, 2020 г.

В методических указаниях представлены рекомендации, необходимые для выполнения курсовых работ, а также приложения, в которых даны нормы и требования, предъявляемые к выполнению заданий по живописи.

Составила

зав.курсом «Дизайн», член Союза Художников России
Парамазова А.Ш.

Рецензенты:

Заслуженный художник РД., член Союза Художников России
Ханмагомедов Ю. М.

Ст. преподаватель курса «Дизайн», к.и., Гамидов Т. С.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение	
1.1. Краткий исторический обзор акварельной живописи.....	4
2. Основы теории живописной грамоты	
2.1. Роль рисунка в живописи	7
2.2. Влияние освещения на восприятие цвета.....	8
2.3. Основные свойства цветов.....	9
2.4. Смешение цветов.....	10
2.5. Теплые и холодные цвета.....	11
2.6. Контрасты.....	11
2.7. Изображение формы цветом.....	12
3. Материалы и принадлежности акварельной живописи	
3.1. Акварельные краски.....	13
3.2. Бумага.....	15
3.3. Кисти	19
3.4. Палитра.....	20
3.5.Оборудование рабочего места.....	21
4. Специфика акварельной живописи как учебного предмета	
4.1. Основы живописной изобразительной грамоты.....	22
5. Методика работы над живописным изображением	
5.1. Живопись натюрморта.....	23
5.2.Этапы выполнения курсовых работ в процессе изображения натюрморта.....	24
6. Приложения	27
7. Литература	34

1. ВВЕДЕНИЕ

1.1. Краткий исторический обзор акварельной живописи

Акварельная живопись имеет большую историю и богатейшие традиции. Название «акварель» происходит от латинского слова aqua – вода (французского – aquarelle) и означает вид живописи, произведение, выполненное в этой технике, а также краски, которые разводятся водой. Так как вода является растворителем для этого вида красок, отсюда и название живописи этими красками. Акварель – единственный вид красок, отличающийся особой прозрачностью, чистотой и яркостью цвета. Это достигается не только качеством применяемых материалов, но и высокой дисперсностью пигментов, получаемой специальным перетиранием порошков.

Живопись непрозрачной акварелью с примесью белил была известна еще в Древнем Египте, античном мире, в средние века в Европе и Азии. До нас дошли произведения, выполненные художниками на папирусах и рисовой бумаге. В средние века в Западной Европе и на Руси акварель употребляли для украшения церковных книг (раскраски орнаментов, заглавных букв в рукописях), а затем и в миниатюрной живописи.

Чистая акварель (без примеси белил) стала широко применяться в начале XV века. Ее основные качества – прозрачность красок, сквозь которые просвечивает тон и фактура основы (главным образом бумаги, реже шелка и слоновой кости), чистота цвета. Акварель совмещает особенности живописи (богатство тона, построение формы и пространства цветом) и графики (активная роль бумаги в построении изображения). Специфические приемы акварели – размывка и затеки, создающие эффект подвижности и трепетности изображения. В акварель, выполняемую кистью, часто вводится рисунок пером или карандашом.

В XV – XVII вв. акварель имела прикладное значение и служила главным образом для раскраски гравюр, чертежей, эскизов картин и фресок. Отличным примером этого могут быть пейзажи А.Дюрера, голландских и фламандских художников.

Со второй половины XVIII века акварель стала широко применяться в пейзажной живописи, так как быстрота работы акварелью позволяет фиксировать непосредственные наблюдения, а воздушность ее колорита облегчает передачу атмосферных явлений. Появляются первые профессиональные художники-акварелисты. Их неяркие по цвету пейзажи были исполнены на увлажненной бумаге, залитой одним общим тоном, которому подчинены все цветовые градации с размылками и прорисовкой деталей тонким пером. В Великобритании (А.и Дж.Р.Козенс, Т.Гёртин), во Франции (Ж.О.Фрагонар, Ю.Робер), в России (Ф.Я.Алексеев, М.М.Иванов, С.Ф.Щедрин, Ф.М.Матвеев и др.).

Во второй четверти XIX века в Италии возникла манера плотной многослойной акварельной живописи по сухой бумаге, с характерными звучными контрастами света и тени, цвета и белой бумаги. Особенности акварели как материала живописи – воздушность, прозрачность и тонкость – явились теми качествами, которые привлекали к ней внимание многих художников. Постепенно под воздействием общего развития живописи, обогащаясь и совершенствуясь, акварель обособилась в самостоятельный вид изобразительного искусства. Возникла станковая акварель, которая по своим живописным достоинствам и художественной ценности достигла совершенства и не уступала картинам, выполненным масляными красками. Одновременно со станковой акварельной живописью развивались иллюстрационная и архитектурная акварельные графики.

В России в этой манере работали К.П.Брюллов и А.А.Иванов. Своеобразна техника портретной живописи П.Ф.Соколова (с виртуозной моделировкой формы мелкими

штрихами и точками, широкими цветовыми заливками), который вдохнул новую жизнь в искусство миниатюрного портрета. Он работал на бумаге чистыми красками без примеси белил. Художник закрепил за акварелью присущие ей главные достоинства – прозрачность и воздушность. Его миниатюрные портреты отличались удивительной простотой, красотой цветовых оттенков и безупречным рисунком («Портрет дамы в зеленом платье», «Портрет молодого офицера» и др.).

В XIX веке акварельное искусство получает значительное развитие. Живописная свобода, многообразие тональных нюансов и колористических решений свойственны работам многих художников. В это время в технике акварели плодотворно работали Э.Делакруа, О.Домье, П.Гаварни во Франции, А.Менцель в Германии, И.Е. Репин, В.И.Суриков, М.А.Врубель в России. Продолжался расцвет английской школы акварели (Р.Бонингтон, Дж.С.Котмен, И.Кэллоу, И.Тёрнер).

В конце XIX – начале XX в. большой вклад в историю русской акварельной живописи внесли мастера, входившие в творческое объединение «Мир искусства», и художники их круга. Различные творческие личности объединяло общее стремление к высокому профессиональному мастерству и поискам современного языка в искусстве.

Для акварели XX века характерна большая свобода технических приемов. В произведениях художников происходит соединение графики и живописи. Большинство «мирискусников», как и примыкавшие к ним по характеру творчества художники А.Я.Головин, Л.С.Бакст, Д.Н.Кардовский, Ф.А.Малявин, М.В.Добужинский, К.Ф.Юон, Б.М.Кустодиев, З.С.Серебрякова в своем творчестве использовали акварель в сочетании с белилами, гуашью, темперой, пастелью, бронзой и другими материалами. Однако в чистом виде акварельная техника в основном сохраняется у художников К.А.Сомова, А.Н.Бенуа и А.П.Остроумовой-Лебедевой.

Ярко и оригинально в лучших традициях русской станковой акварели работают такие мастера живописи, как: Г.С.Верейский, В.М.Конашевич, Н.А.Тырса, К.И.Рудаков, Н.Н.Купреянов, В.В.Лебедев, Л.А.Бруни, П.В.Митурич, С.В.Герасимов, А.В.Фонвизин, Л.В.Сойфертис и многие другие художники.

Творческие процессы XIX – начала XX века, которые наиболее ярко проявлялись в Польше и культурных центрах Российской империи, в полной степени были характерны и для ее провинции – Северо-Западного региона.

Приведенный краткий исторический обзор возникновения и становления акварели свидетельствует о популярности этого вида живописи среди большинства художников. Одни использовали акварель для эскизов, другие придавали ей не меньшее значение, чем живописи масляной, для третьих акварель стала основой их творческой деятельности. Постепенно определялись принципы и правила акварельной живописи. Одновременно у художников из поколения в поколение росли и совершенствовались технические способы и приемы акварели, устанавливались критерии её оценки, расширялся диапазон технических средств, различных почерков и жанров.

Произведения мастеров говорят о том, что возможности и средства технического использования акварели – беспредельны, что при необходимом опыте, живописной грамоте и соответствующей технике письма можно добиться большой выразительности образов, богатства света и цвета, многообразия в передаче формы и фактуры предметов.

Акварель обладает широкими возможностями в передаче тончайших тонально-цветовых оттенков натуры, особенно атмосферных явлений. Передача пространственности планов, трепетности воздушной среды, состояния освещенности, материальности предметов – всё это доступно профессионально подготовленному акварелисту. Вместе с тем, традиции отечественной акварели учат начинающего акварелиста быть внимательным в освоении способов и приемов акварельной живописи, изучении основ изобразительной

грамоты, особенностей и свойств материалов. Несмотря на кажущуюся легкость, работа в технике акварели в известной степени труднее живописи другими красками (гуашью, темперой, маслом). Эта трудность состоит в том, что акварель не переносит исправлений и переделок, от которых нарушается верхний слой бумаги и живопись чернеет. «Поэтому от художника требуется большая сосредоточенность и перед началом работы совершенно ясное представление о том, что он хочет и как он должен исполнить задуманное», – писала А.П.Остроумова-Лебедева.

В большей степени усвоена и методически разработана сфера традиционной академической акварели, где ее специфика ограничивается исключительно использованием прозрачности красочного слоя. Историческая эволюция акварели в материалах, технических приемах, образах и особенно ее интенсивное развитие во второй половине нашего столетия раскрыла богатые, ранее не использованные специфические качества акварельной живописи.

Специфические качества акварели определяются в основном двумя факторами: физическими особенностями материалов (бумаги, красок, воды, добавок к краскам, инструментов) и творческой индивидуальностью автора. Если составляющие первого поддаются конкретному анализу, классификации и даже конструированию (используя различные синтетические и природные добавки, можно заранее определить технические эффекты в будущей работе), то второй фактор полностью зависит от личных черт характера художника и в первую очередь от его импровизационных способностей и пластичности мышления. В художественной практике эти факторы неразделимы.

Акварельную живопись характеризует широкий диапазон прозрачности красочного слоя (в создаваемый процесс включается огромный изобразительный потенциал самой бумаги) и динамичность водяной краски, ее движение, самоактивность. Именно эти качества определяют природу акварели. Современная акварель требует не только знания академических законов живописи, но и особой пластичности и быстроты образного мышления непосредственно в час письма. Технические эффекты, которые являются результатом самоактивности акварели, часто не могут быть точно предусмотрены автором заранее. Борьба с ними – значит убирать самые ценные качества акварели: непосредственность, неповторимость, недосказанность. Мастерство акварелиста проявляется в способности заметить ценность эффекта и продолжить работу, скорректировать первоначальные задачи при одновременном сохранении основной идеи произведения. Уникальность акварельных образов, которые нельзя создать, используя другие техники и материалы, свидетельствует о том, что акварель приобрела статус видовой самостоятельности в структуре морфологии изобразительного искусства. Современные тенденции развития акварельной живописи значительно увеличивают возможности использования акварели в учебном процессе подготовки художников разных специализаций.

Акварель – один из наиболее распространенных видов живописи, который применяется в обучении в специальных художественных и архитектурных заведениях. Это обусловлено прежде всего относительной доступностью и простотой пользования водяными красками в процессе овладения основами изобразительной грамоты, навыками создания цветовой гармонии, организации тональной и цветовой композиции, передачи иллюзии трехмерности, пространства, материальности предметов и т.д.

Практическая работа по живописи должна строиться на умелом применении теоретических научных знаний, которые неразрывно связаны с искусством. Систематическое и последовательное изучение теории изобразительной грамоты является одним из важнейших условий успешного обучения живописи. Только опираясь на

прочные теоретические положения профессиональной грамоты, студент-архитектор может успешно усвоить практические навыки мастерства и заниматься творчеством.

В процессе обучения студенты, прежде всего, должны усвоить основной закон живописи – закон тоновых и цветовых отношений и метод их определения, а также законы цветоведения и оптики, перспективы и пластической анатомии, технологии и техники живописи, закономерности зрительных восприятий и правила передачи на изобразительной плоскости объемных, материальных и пространственных качеств изображаемых предметов, умение приводить изображение к тональной и цветовой целостности и единству. Именно эти навыки и умения должны составить основное содержание теоретического курса живописной грамоты.

2. Основы теории живописной грамоты

2.1. Роль рисунка в живописи

Обучение студентов-архитекторов обычно проводится параллельно по нескольким дисциплинам: по рисунку, живописи, композиции и т.д. Однако обучение живописи дает хорошие результаты в том случае, если студенты предварительно уже имеют такие знания и навыки в рисунке, как умение перспективно и конструктивно строить предметы, грамотно выполнять тональный рисунок, учитывая объемные, пространственные и материальные качества предметов и передавать их пропорции.

В живописном этюде основной задачей является выражение пластической формы, а ее понимание вырабатывается именно в процессе овладения учебным академическим рисунком. Поэтому такой рисунок является не только началом, но и основой обучения живописи.

Гармоническое сочетание тона, цвета и рисунка в одно целое – это и есть настоящая живопись. Только заключенные в правильную форму, верный перспективный рисунок, пространственные свойства цвета вступают в полную силу, они выражают и пространство, и объем, и материальность.

Опыт преподавания живописи свидетельствует о том, что на первоначальном этапе обучения необходимо стремиться, прежде всего, дать основательную подготовку по рисунку. Только в этом случае процесс дальнейшего обучения живописи будет проходить наиболее успешно.

В учебном процессе определен тот минимальный объем знаний и навыков по рисунку, которым необходимо овладеть каждому начинающему художнику, чтобы перейти к живописи. В этот начальный курс рисунка должны войти и теоретические знания, и выработка практических навыков по следующим вопросам:

1. Элементы наблюдательной перспективы (линия горизонта, перспектива горизонтальных линий и плоских предметов). Конструктивное и перспективное построение предметов, ограниченных плоскостями (куб, призма, интерьер и т.д.).
2. Принцип перспективного построения предметов цилиндрической формы.
3. Светотень геометрических тел (градации светотени на шаре, цилиндре и кубе, элементы воздушной перспективы).
4. Способы передачи объема, материала и пространства в рисунке (характер светотени различных материалов, тоновые отношения, роль линии и штриха в передаче объема, материала и пространства).

По всем этим элементарным вопросам изобразительной грамоты необходимо приобрести не только теоретические знания, но и выработать практические навыки их реализации в рисунке: видеть пропорции, научиться замечать перспективные изменения, конструктивно

строить изображение и располагать его на плоскости бумаги, владеть светотеневой лепкой объёмной формы, уметь выполнять тональный рисунок, в котором предметы изображаются в световоздушной среде. Последнее особенно важно для перехода к изображению цветом. Живописная лепка формы основывается на единстве тоновых и цветовых отношений. Недопонимание роли тона в передаче объёмной формы, материала и пространства может усложнить усвоение многих живописных задач.

2.2. Влияние освещения на восприятие цвета

Замечательной особенностью живописи является то, что она, дополняя рисунок цветом, обогащает форму. Живопись также как и рисунок, базируется на строго определенных закономерностях построения формы. Обучение живописи – это изучение способов, приемов и средств построения живописной формы цветом. Главная цель обучения – научиться правильно видеть и передавать цвет формы предмета на плоскости, в связи с окружающей средой.

Что же такое цвет? Цвет вообще – это свойство предмета вызывать определенное зрительное ощущение в зависимости от световых волн солнечного спектра, которые этот предмет отражает. В природе все предметы имеют цветовую окраску (небо – голубое, трава – зеленая, снег – белый и т.д.). Присущий предмету природный цвет является его свойством. Такой цвет называют предметным или локальным.

Однако в практической работе художник пользуется не предметным цветом, а цветом, который он воспринимает в определенной среде. Локальный цвет и цвет, воспринимаемый живописцем, не одинаковы. У студентов, как правило, преобладает предметное видение цвета, что часто приводит живопись к раскраске. В живописном отношении грамотно изобразить форму предмета можно только в том случае, если передавать не предметный цвет, а цвет, измененный освещением и окружающей средой.

В процессе работы необходимо учитывать влияние освещения на восприятие цвета. К факторам, влияющим на изменение цвета, относятся световоздушная среда, цветовое окружение и источники освещения. Воздействуя на воспринимаемый цвет, они придают ему оттенки, отличающиеся от предметного цвета. Цвет, воспринимаемый в среде, называется *обусловленным цветом*. Он более сложен и подвижен, нежели предметный. Изменение среды неизбежно влечет за собой изменение наблюдаемого нами цвета. Именно такой цвет является одним из основных изобразительных средств живописи.

При работе с натуры, необходимо уметь видеть и распознавать причины, влияющие на организацию цветового изображения. Один из методов, позволяющий успешно создавать зрительный образ натуры – это *метод отношений*. Сравнивая один предмет с другим, выявляя разницу цветовых пятен в освещенных и теневых частях, устанавливая в изображении цветовые отношения, можно достичь передачи полного представления о натуре.

Необходимым условием восприятия цвета является наличие света. Различные источники света отличаются по спектральному составу. В искусственных источниках света (электрическая лампа) преобладают теплые цвета: красный, оранжевый, желтый. Синие присутствуют в небольшом количестве. Поэтому освещаемые этими источниками света объекты имеют желтый или оранжевый оттенок. Лампы дневного освещения имеют, напротив, холодный синий либо розовый оттенок. Освещение носит искусственный характер, поэтому часть теплых цветовых оттенков пропадает, а преобладают холодные цвета. Искусственное освещение не дает полной шкалы светотеневых отношений в

наблюдаемой натуре. Поэтому учебные постановки желательно выполнять при естественном дневном освещении.

Солнечный свет дает белое освещение. Белый цвет можно рассматривать как оптическое смешение всех цветов спектра как результат почти полного отражения им всех частей спектра; черный цвет – как результат почти полного поглощения поверхностью тела всех частей спектра. Но это в теории, а на практике дело обстоит иначе. Смешение цветов на палитре, составляющих спектр, не дает белого цвета (мы получим серую краску). Точно также мы почти не встречаем чистый черный цвет, так как абсолютно полного отражения или поглощения в природе нет. Практически белый и черный цвета имеют множество цветовых оттенков. Об этом следует помнить при работе над живописью натюрморта, так как именно в проработке белых и черных предметов учащиеся допускают больше всего ошибок, используя белила и черную краску в чистом виде.

Под воздействием прямого или отраженного света указанные цвета приобретают различные оттенки, и задача начинающего художника состоит в том, чтобы верно воспринять и передать их в изображении.

2.3. Основные свойства цветов

В природе одни предметы всегда поглощают световые лучи, а другие отражают. При полном отражении лучей солнечного спектра предмет воспринимается белым или серым, а при почти полном поглощении лучей – черным. Белые, серые и черные цвета, не имеющие цветового тона и отличающиеся друг от друга только по светлоте, называются *ахроматическими*. Хотя сами по себе они нейтральны, в практической работе художника ахроматические цвета играют важную роль. Благодаря им, мы можем повышать и понижать звучность других красок. Смешение их с цветными красками позволяет добиваться нужной насыщенности или светлоты краски. Кроме того, соединение черной с другими красками, например с желтыми, дает возможность получить новую цветную краску (зеленую).

Все цвета, кроме белых, серых и черных, обладающих цветовым оттенком, называются *хроматическими*. В противоположность ахроматическим цветам, которые не имеют цветового тона, хроматические цвета различаются степенью цветности. У одних спектральных цветов цветовой тон выражен очень резко, у других – едва заметно.

Все необходимые оттенки можно получить, составляя смеси в разных отношениях, из названных красок. Каждый из встречающихся в природе цветов, как и цвета красок, обладает тремя основными свойствами: цветовым тоном, светлотой и насыщенностью.

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

Светлота – это степень отличия данного цвета от черного.

Насыщенность – это степень отличия хроматического цвета от равного по светлоте ахроматического.

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

Чтобы составить ту или иную смесь, надо знать, как поведет себя каждая из составляющих эту смесь красок. Смеси надо получать из двух-трех красок.

Если к хроматическому цвету примешать ахроматический цвет разной светлоты (белый, серый, черный), то изменяться одновременно и насыщенность хроматического цвета, и

его светлота. Под словом «чистый» понимают цвет без примесей других цветов или оттенков. Таким образом, чистыми могут быть только три основных, спектральных цвета – красный, синий, желтый.

Оптическое смешение трех основных цветов дает белый цвет, а смешение двух из них дает смеси цветов (например, желтый и синий – зеленый). Цветовой круг систематизирует чистые спектральные цвета.

Смешивание красок друг с другом может быть механическим или оптическим. При этом смешиваемые краски могут изменять свой цветовой оттенок, насыщенность и светлоту.

2.4. Смешение цветов

Смешение цветов – одна из самых главных проблем теории и практики начального этапа обучения живописи. Есть три основных закона оптического смешения цветов.

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

Второй закон: имеет практическое значение и говорит о том, что смешение цветов, лежащих по цветовому кругу близко друг к другу, дает ощущение нового цвета, лежащего между смешиваемыми цветами. Так, например, смесь красного с желтым дает оранжевый, желтого с синим – зеленый. Таким образом, путем смешения трех основных цветов (красного, желтого и синего) в разных пропорциях можно получить любой цветовой тон «слагательный» оптический эффект.

Третий закон: одинаковые цвета дают одинаковые смеси. Имеются в виду также и те случаи, когда смешиваются цвета одинаковые по цветовому тону, но разные по насыщенности, а также хроматические цвета с ахроматическими – «вычитательный» оптический эффект.

В живописи нужный цвет можно получить разными способами. Например, положить краску в чистом виде без смешивания с другими или получить необходимый цвет путем смешивания двух или нескольких красок.

При смешивании красок нужно иметь в виду не только цветовую характеристику, но и три способа составления их:

- 1) способ мозаичного соединения мелких мазков (оптическое смешение цветов);
- 2) способ простой механической смеси красок на палитре;
- 3) способ лессировки – последовательного наложения нескольких слоев краски один на другой.

Смеси красок по химическому составу могут быть однородными и неоднородными. В пределах одной группы, взятой в отдельности – лессировочной, полулессировочной или корпусной, они являются однородными: дают ровные заливки и постепенные переходы по светлоте и цветовым оттенкам. Неоднородные смеси получаются при смешивании лессировочных красок с корпусными; при этом заливки становятся неровными, с подтеками и срывами, а светостойкость их нередко падает. Краски, входящие в полулессировочную группу, дают удовлетворительные заливки как с лессировочными, так и с корпусными красками.

Важное обстоятельство, которое следует учитывать студенту, работающему акварелью, заключается в особенности красок при высыхании светлеть и терять в большей или меньшей степени насыщенность цвета.

Для получения сильного, насыщенного цвета рекомендуется использовать краски, обладающие большей цветностью.

2.5. Теплые и холодные цвета

В живописи очень важное значение имеет разграничение цветов на теплые и холодные. Теплые цвета ассоциируются в нашем сознании с солнечным светом, огнем, теплом, которое они излучают. Холодные цвета – это цвета снега, льда, воды.

В живописном отношении теплые и холодные цвета противоположны друг другу. Находясь рядом, эти цвета вызывают взаимное контрастное воздействие. Холодные цвета в окружении теплых приобретают большую звучность. То же происходит и с теплыми цветами в окружении холодных.

Контрастное взаимодействие теплых и холодных цветов используется художниками как *прием*, усиливающий выразительные возможности живописи. Основываясь на действии цветового контраста, можно придать тому или иному цвету нужный оттенок. Если холодный цвет смешивать с теплым, он изменит свой цветовой тон и станет теплее. Так, беря отдельные краски и смешивая их в различных соотношениях, мы можем получить новые цвета с нужной нам теплохолодностью.

Теплые и холодные цвета обладают еще одним важным свойством. Теплые цвета, находясь в окружении холодных, кажутся нам как бы выступающими вперед. Например, красный предмет, поставленный в ряду синих, воспринимается активнее последних. Холодные цвета, напротив, создают впечатление удаляющихся. Это свойство красок следует учитывать в работе над живописью учебных постановок.

Контрастные свойства теплых и холодных цветов используются при передаче пространственных отношений в живописи – светотени, световоздушной перспективы, состояния дня и т. д.

В интерьере, при дневном рассеянном свете освещенные части учебной постановки будут холодными, а тени теплыми в силу действия контраста и влияния рефлексов от окружения.

Гармоничное сочетание теплых и холодных оттенков позволяет добиваться в живописи особой колористической звучности.

2.6. Контрасты

В процессе работы студентам приходится сталкиваться с таким явлением, когда один цвет, будучи положенным рядом с другим, повышает или понижает свою яркость. Это явление называется *контрастом*.

Контрасты разделяются на два вида: ахроматические (светлотные) и хроматические (цветовые). В каждом из названных видов выделяют, в свою очередь, одновременный, последовательный и пограничный, или краевой контрасты.

Знание свойств цвета и правил пользования им является главным в освоении грамоты живописи.

2.7. Изображение формы цветом

Предметный цвет предмета не является неизменным на всей видимой поверхности предмета. Участки света, теней, полутени и рефлексy имеют свои оттенки основного цвета. Попадая под воздействие потока световых лучей, предметный цвет разбивается на ряд градаций, соответствующих световым и теневым частям формы.

Обращенные к свету части предметов получают наибольшее количество световых лучей, потому они кажутся ярче, и вместе с тем приобретают характерный для данного

источника освещения оттенок. В условиях дневного рассеянного света в аудитории они будут иметь холодный оттенок. Искусственное освещение и солнечный свет сообщают освещенным частям теплый оттенок. Теневые участки поверхности при холодном освещении в силу контраста будут иметь теплый оттенок. Кроме того, на них оказывает влияние отраженный свет, исходящий от стен, потолка, близкорасположенных предметов. Цветовое окружение определяет характер как собственных, так и падающих теней.

Полутон – промежуточная часть формы между светом и тенью и в значительной мере сохраняет локальный цвет. При сильных контрастах освещения восприятие света в полутоне осложнено контрастным взаимодействием света и тени. Тогда он значительно теряет в насыщенности и заметно приближается к серым, чуть окрашенным локальным цветам.

Падающие и собственные тени любого предмета насыщены рефlekсами. Верно переданные в изображении рефlekсы помогают рельефно передавать объемную форму, показать цветовую взаимосвязь между предметами натюрморта. В результате умелой проработки живопись приобретает особую прозрачность, цветовое богатство.

Изображая предметы, мы, прежде всего, стараемся как бы очертить пространство, которое они занимают и тем самым выразить их форму.

Форма – это определенная часть пространства. Чтобы правильно изобразить пространство, у художника должны быть хорошо развиты пространственное мышление и воображение.

В чем же заключается проблема формы в изобразительном искусстве?

Во-первых, в том, чтобы научиться видеть и понимать особенности строения той или иной формы.

Во-вторых, научиться изображать эту трехмерную форму на двухмерной плоскости.

В первом случае необходимо выработать умение методически последовательно и целенаправленно наблюдать, выделять главное, понимать характерные особенности и закономерности строения формы.

Во втором случае овладение навыками построения трехмерной объемной формы на двухмерной плоскости связано с изучением основ изобразительной грамоты.

3. МАТЕРИАЛЫ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Интенсивное развитие акварели, усиливающийся интерес к этому виду живописи ставят перед художественными учебными заведениями задачу совершенствования обучения, которое немыслимо без изучения основ изобразительной грамоты, технологии материалов и техники письма.

С акварели начинается практическое изучение живописи. В учебной программе ей уделяется значительное место. В технике акварели студенты выполняют большое число разнообразных заданий от простейших (геометрические тела, бытовые предметы, овощи и фрукты и т.д.) до более сложных (натюрморты, пейзажи, портреты). Также широко применяется акварель и при выполнении композиционных эскизов к самостоятельным творческим работам, включая и дипломную работу.

Все это требует от студентов более углубленного изучения акварельной живописи, освоение различных способов и приемов письма и материалов. Знание их специфических особенностей помогает будущим художникам наиболее полно реализовывать свой творческий замысел, создавать произведения на высоком художественно-эстетическом уровне. В равной мере это относится и к выполнению учебных работ.

Пренебрежительное отношение к вопросам технологии, недостаточное внимание к профессиональной культуре владения живописными средствами снижает качество

подготовки будущих художников. В начале изучения акварельной живописи студенты должны развивать в себе чувство профессиональной ответственности за свой труд, быть требовательными к выбору художественных материалов, соблюдению всего комплекса правил и приемов живописи. Одной из основных задач акварельной живописи как дисциплины, является оказание помощи начинающему студенту в техническом плане, к которому относится и технология материалов. Технология художественных материалов изучает способы приготовления, а также свойства и качества красок, основ под живопись и т. д.

Материалы акварельной живописи состоят из следующих основных элементов: красок, бумаги, кистей и подсобных инструментов.

3.1. Акварельные краски

Акварельные краски выпускаются нескольких видов. Заводы художественных красок (Санкт-Петербургский, Московский, Подольский в России, Калинковичский в Белоруссии) производят акварель в двух видах: полусухая паста в кюветках и в виде пластичной массы медовой вязкости в тубах. Наборы комплектуются по 9, 12, 16, 24, 30 цветов.

Акварельные краски относятся к группе клеевых красок. Вода является растворителем для этого вида красок. Все акварельные краски готовятся из цветных порошкообразных пигментов, связующих веществ и наполнителей.

Пигменты бывают органического и минерального происхождения, искусственные и натуральные. Органические искусственные пигменты характеризуются высокой степенью прозрачности, яркостью, оригинальностью оттенков, большой красящей силой. Из них изготавливают в основном лессировочные краски. Корпусные краски состоят из натуральных земляных минералов и минеральных искусственных пигментов, полученных в результате химической реакции нескольких ингредиентов. Им свойственен устойчивый химический состав, яркость оттенков, крупнозернистая структура и значимая кроющая сила.

По своей структуре цветные пигменты бывают мелкозернистые и крупнозернистые. Соответственно и растворимость в воде акварельных красок не одинакова. Мелкозернистые пигменты растворяются лучше, крупнозернистые – хуже. Хорошо растворимые краски более прозрачны, равномерно ложатся и впитываются в бумагу.

Если работа ведется длительное время, в первую очередь прокладываются прозрачные мелкозернистые краски, а корпусные, кроющие – на заключительной стадии. Кроющие, малопрозрачные краски при наложении плохо впитываются в поры бумаги. Пигмент частично остается на ее поверхности. При повторных перекрытиях краска размокает, легко снимается кистью или стекающей водой. Образуются потеки, полосы, грязь.

Смесь прозрачных красок с кроющими не дает прозрачного тона, особенно при многократном наложении одного красочного слоя на другой. Чтобы избежать в работе глухих, грязных мест, такие смеси желательно наносить на бумагу сразу в нужную цветовую силу, без повторных перекрытий.

Акварельные краски в зависимости от вида имеют различные рецепты составов связующего.

В некоторые акварельные краски вводятся наполнители. Это белые минеральные пигменты.

По кроющей силе акварельные краски делятся на лессировочные, полулессировочные и корпусные.

Лессировочные краски характеризуются мелкозернистой структурой красочного пигмента и прозрачностью. Они хорошо растворяются, равномерно без осадка разносятся по бумаге и обладают способностью прочно соединяться с ее поверхностью, придавая цвету сочность и легкость. После высыхания нанесенного мазка на поверхности бумаги остается тонкий слой краски, через который просвечивает белизна бумаги. При последующих перекрытиях (лессировок) первоначального цвета какими-либо другими прозрачными цветами создается впечатление цветной мозаики. Получается сложный и богатый по своей характеристике цветовой тон, что придает акварельной живописи особую художественную ценность. Эти краски рекомендуется использовать при передаче теней, рефлексов, воздушных дальних планов, неба, воды, а также в изображении гладких блестящих предметов (стекло, фарфор, металл и т. п.). Вместе с тем, необходимо учитывать и некоторые особенности лессировочных красок. Некоторые краски имеют повышенную интенсивность цвета (голубая ФЦ, кармин, краплек фиолетовый и др.), поэтому при смешивании их с другими красками требуется внимательность и осторожность использования. Также ряд красок имеет пониженную светостойкость и неполное смывание с бумаги (алай, краплек красный, фиолетовый, изумрудная, голубая ФЦ).

В широко используемых наборах акварельных красок «Санкт-Петербург», «Белые ночи», «Черная речка» лессировочными красками являются: золотисто-желтая ЖК, алай, краплек красный, краплек фиолетовый, кармин, голубая ФЦ, изумрудно-зеленая, травяная зеленая, перманент зеленый или желто-зеленая.

- *Полулессировочные краски* занимают промежуточное место между лессировочными и корпусными. В отличие от лессировочных полулессировочные краски имеют более спокойные тона. В акварельной живописи принято считать, что «рабочее место» лессировочных красок в тени, а корпусных – на свету, то соответственно полулессировочные краски необходимо применять в полутонах. Но это совсем не значит, что их нельзя использовать в других местах работы. Свои лессировочные свойства они проявляют в тонких слоях, а при пастозном письме теряют прозрачность и становятся укывистами. При использовании различных приемов письма, например, вливания цвета в цвет, эти краски дают хорошие однородные смеси как с лессировочными, так и с корпусными красками. Также этими красками можно не только лессировать, но и делать цветовую подкладку, поскольку они лучше соединяются с бумагой, чем корпусные. В большинстве своем они светостойки и со временем не меняют оттенков.

К группе полулессировочных красок относятся: охра светло-желтая, сиена натуральная, охра красная, сиена жженая, умбра натуральная, умбра жженая, марс коричневый, сепия, нейтральная черная.

- *Корпусные краски* характеризуются крупнозернистой структурой красочного пигмента, большим удельным весом и большой кроющей силой (укрывистостью). Частицы корпусных красок, сильно отражая свет, не позволяют ему проникать в глубину вещества краски и достигать бумаги, отсюда и низкая степень прозрачности. Корпусные краски обладают яркими оттенками, придают цвету фактуру и плотность. По отношению к лессировочным и полулессировочным краскам имеют более слабое соединение с поверхностью бумаги и при прокладке следующего слоя часто смешиваются с ним. После высыхания красочного слоя, его не рекомендуется лессировать. В сочетании с другими красками корпусные выдерживают сравнительно небольшое число смешений, при этом теряют выразительность и чистоту. Некоторым краскам, например ультрамарину, железисто-красной, кадмию оранжевому свойственна агломерация – выпадение пигмента в осадок. Большая часть корпусных красок, как в чистом виде, так и в смесях, обладает хорошей светостойкостью. Их целесообразно

применять в освещенных местах и на передних планах, где требуется передача яркого цвета и фактуры различных поверхностей.

3.2. Бумага

Основой для живописи акварелью служит бумага. Бумага (от итальянского *bambagio* – хлопок) – это материал, изготовленный из растительных волокон, обработанных и соединенных между собой в тонкий лист. До ее изобретения в качестве основы для письма использовали папирус, пергамент (отбеленная овечья или козья кожа), тонкие пластинки слоновой кости, льняные отбеленные ткани. В Китае в III-II вв. до н. э. в качестве материала для письма использовались шелковые ленты. Они изготавливались из волокон шелка – сырца и отходов. Этот способ изготовления послужил началом современного производства бумаги.

В 1150 году бумагу стали изготавливать в Испании. Потом производство бумаги начало быстро распространяться в европейских странах: Италии, Франции, Англии, Германии.

В России производство бумаги относится к XVI веку. Первая бумажная мельница была основана недалеко от Москвы, на реке Уче. На протяжении XVIII века сырьем для производства бумаги служили тряпье и льняные отходы с ткацкого производства. Бумага, выделяемая из льняного волокна, отличалась хорошим качеством.

В XVII веке для производства бумаги был применен хлопок. По качеству производимая из этого материала бумага значительно уступает бумаге из льняного волокна. В XIX был найден заменитель льняного, конопляного и хлопкового волокна. В бумажную массу стали добавлять химически выделанную целлюлозу древесины и солому, которую впервые применили в России в XVIII веке.

Со временем значительно продвинулась вперед и техника производства бумаги. В 1670 году голландцы механизировали размельчение массы и волокна, а в 1799 году француз Луи Робер заменил ручной отлив листовой бумаги на машинное производство.

В настоящее время бумага выпускается самых различных сортов и видов. Для ее изготовления используется льняное волокно, хлопок, древесная клетчатка, солома и другие компоненты. При производстве бумаги, придания ей белизны, в бумагу вводят различные наполнители – мел, гипс, каолин, свинцовые белила, водный глинозем, а также краски – ультрамарин, лазурь и др. Для проклейки бумаги употребляется желатин, крахмал, животный или растительный клей и различные химические вещества. Использование данных ингредиентов существенно сказывается на качестве бумаги, а также красок, покрывающих ее основу, и сохранности живописи. Таким образом, не любая бумага пригодна для живописи акварелью. Чтобы правильно выбрать бумагу для работы акварельными красками, нужно знать ее специфические свойства. Данные о бумаге указываются на ее фирменной этикетке (название, марка, формат, номер, сорт, наименование предприятия и др.).

Все виды и марки бумаги отличаются своими физическими, механическими и оптическими свойствами, а также степенью проклейки, влажностью, цветом, белизной, гладкостью (фактурностью), впитывающей способностью и др.

К механическим и упруго-пластическим свойствам бумаги относятся: сопротивление разрыву при растяжении, продавливание, деформация при увлажнении. При производстве бумаги применяются растительные волокна высокой механической прочности. Однако при увлажнении бумага увеличивает, а при высыхании сокращает свои размеры. Эти особенности необходимо учитывать при натяжении и наклеивке бумаги на планшет, стиратор и картон.

Низкокачественные сорта бумаги имеют большую степень продавливания ее поверхности и слабое сопротивление истиранию. В целях предохранения листа бумаги при исправлении ошибок и неточностей резинкой и смыванием, которые делают бумагу рыхлой, а иногда и непригодной, применяют подготовительный рисунок. Он выполняется на отдельном листе бумаги, после чего переносится через оконное стекло на просвет на чистый лист. Если бумага уже наклеена на планшет, то подготовительный рисунок затушевывают карандашом по контурам с обратной стороны листа, затем переводят его на чистую бумагу. Образование складок, бугров при увлажненном состоянии бумаги свойственно тонким сортам с хорошей проклейкой. При деформации бумаги затрудняется работа красками, однако студентам не следует отказываться от ее применения в своих работах. Необходимо знать эту особенность бумаги, приспосабливаться к ней, находить соответствующие технические приемы.

К оптическим свойствам бумаги относят белизну, оттенок, светонепроницаемость.

Очень важное значение в акварельной живописи имеет белизна бумаги. Белизна бумаги – это как бы источник отраженного света изнутри живописи, поэтому бумага тут является световым экраном, кроме того, белая бумага служит оптическим разбеливателем акварельных красок, в палитре которых отсутствует белая краска.

Белый цвет бумаги, просвечивая сквозь слой красок, придает живописи особую свежесть, и как только он исчезает, акварель теряет свою прозрачность, легкость и напоминает гуашь. Степень прозрачности красок тогда достигает своей силы, когда свет сильно отражается от грунта – основания бумаги. Поэтому качество и белизна бумаги, после нанесения красок, играет существенную роль в акварельной живописи.

Белизна бумаги зависит от сырьевого материала. Лучшими сортами бумаги считаются те, в составе которых преобладает чистое льняное волокно без каких-либо посторонних примесей. Хорошо себя зарекомендовали различные сорта *ватманской* бумаги с фабричной маркой (водяным знаком). Бумага этого сорта имеет хорошо выраженную фактурность, меньше, чем другие виды бумаги, подвержена пожелтению, достаточно эластична и долговечна. На такую бумагу краска ложится ровно, сохраняя чистоту и яркость звучания цвета. Качество этой бумаги позволяет смывать и подчищать краску с неудавшихся мест, вносить поправки и изменения, разнообразить технические приемы письма. Хорошим основанием для акварели служит бумага ручного отлива, *торшон*, а также некоторые виды чертежной и рисовальной бумаги.

Выпускаемая промышленностью бумага различных видов и сортов, в том числе чертежная и рисовальная, со временем склонны к пожелтению. Оттенок бумаги может меняться в процессе обработки из-за нарушения технологического процесса. Для предотвращения пожелтения бумагу обрабатывают водным раствором борнокислого кальция, а пожелтевшей льняной бумаге можно придать первоначальную белизну, если протереть ее ватой, смоченной перекисью водорода.

Светонепроницаемость бумаги – это ее способность пропускать сквозь себя часть падающего света. При выборе бумаги эта особенность дает возможность проверить ее качество на просвет.

К гидрофобным и гидрофильным свойствам бумаги относятся степень проклейки, впитывающая способность и влажность.

Все виды бумаги имеют различную степень проклейки. Для проклейки бумаги используется канифольный клей с целью повышения влагоустойчивости (гидрофобности), что предупреждает чрезмерное растекание красок на ее поверхности и уменьшает их проникаемость (гидрофильность). Гладкие, глянцевые, сильно проклеенные сорта бумаги мало пригодны для начинающих акварелистов. Краски на такой бумаге ложатся плохо, держатся непрочно и скатываются. При повторном перекрытии они размокают и

смываются кистью, образуя полосы и пятна. Сильно проклеенную бумагу можно несколько смягчить, удалить из нее излишки проклейки, опустив ее на некоторое время в воду.

Не совсем пригодны для акварели тонкие, мягкие, рыхлые сорта бумаги. Ее основа быстро впитывает воду, в результате чего образуются цветные пятна с жесткими краями. Начинающему акварелисту практически невозможно получить мягкие заливки, плавные переходы одного цвета в другой. Вместе с тем бумага для акварели должна обладать способностью впитывать воду-краску, замедляя тем самым высыхание ее поверхности, что благоприятствует процессу письма. Неплотную и слабопроклеенную бумагу нельзя чрезмерно увлажнять, так как это нарушит ее фактуру и приведет к распаду.

В акварельной живописи немаловажное значение играет фактура бумаги. Шероховатость, зернистость бумаги придают акварели особую живописную выразительность, богатство цветовых оттенков. Поверхность бумаги имеет различную фактуру, которая выражена с одной стороны листа больше (рабочая, лицевая), с другой меньше. Выбирая бумагу для акварели, необходимо обратить внимание на ее белизну, фактурность (шероховатость) и равномерность распределения волокон на просвет. Выбор фактуры бумаги делается в соответствии с характером и размерами изображаемого. Так, мелкозернистая бумага подходит для мелкомасштабных изображений, для передачи воздушных и мягких предметов. Крупнозернистая бумага применяется для изображения грубых, фактурных и сильно освещенных форм переднего плана.

Для работы акварельными красками художники используют различные виды и марки бумаги. Понятно, что опытный художник может достигнуть хороших результатов, используя различные сорта бумаги, зная их специфические свойства и характеристики, а также грамотно применив соответствующие способы и приемы письма.

Практические советы.

К бумаге для акварельной живописи предъявляются следующие основные требования:

1. Поверхность подобранной по фактуре и качеству бумаги должна быть совершенно чистой.
2. Бумагу необходимо оберегать от загрязнения, пыли, жирных пятен, солнечных лучей, механических повреждений.
3. Недопустимо свертывать бумагу в трубку или складывать лист пополам.
4. Бумагу лучше хранить, положив лист на лист, в закрытых папках и в сухом месте.
5. Бумага должна быть приклеена к жесткой основе (планшету), так как получить хорошие результаты на волнистой, деформирующейся от влаги бумаги, невозможно.
6. Перед началом работы лицевую поверхность бумаги следует слегка промыть водой.
7. Бумага, смоченная водой, не должна деформироваться после высыхания.
8. При покрытии бумаги акварелью на ее поверхности после высыхания не должны выступать пятна.
9. Бумага после неоднократных промывок губкой не должна размягчаться и ворситься, а должна сохранять свою первоначальную плотность.
10. Красочный слой должен легко удаляться – соскабливаться специальным ножом без нарушения поверхности бумаги.
11. Бумага должна слегка, только поверхностным слоем, впитывать акварельную краску.
12. Цвет бумаги должен быть белый, а ее поверхность матовой с различной фактурой.

Наклейка бумаги

Важным этапом подготовки бумаги к живописи является натяжка и крепление ее на жесткую основу (планшет, стиратор, картон и т. д.). Это необходимо для того, чтобы

перед работой не возникали складки на смоченном водой месте и уменьшилось вспучивание бумаги во время письма красками. Этот процесс имеет свои особенности и требует определенного внимания.

При длительной работе акварелью бумагу лучше всего натянуть на планшет или доску из фанеры толщиной 0,8–1 см. Планшет состоит из подрамника, сверху которого прибивается фанера или плотный картон соответствующего размера. Также хорошей основой для наклейки бумаги небольших размеров может служить оргстекло, пластик, полистирол.

Способ наклеивания бумаги на планшет с боков является наиболее распространенным. Бумага наклеивается следующим образом. В зависимости от плотности бумаги ее смачивают с одной либо с двух сторон. Это позволяет натягивать ее более равномерно. Бумага должна быть большего размера, чем планшет на 3 – 4 см. Для смачивания бумаги пользуются губкой, в которую набирают небольшое количество воды. Бумага протирается губкой так, чтобы края ее с тыльной стороны, куда наносится клей, оставались сухими. Затем смачивают лицевую сторону бумаги, увлажняя и края. Для закрепления бумаги на планшете края листа смазывают столярным клеем или ПВА. Потом кладут на лист планшет и один из загнутых краев, приклеивают к боку планшета. Далее, слегка натянув лист, приклеивают противоположную сторону. То же самое повторяют на оставшихся сторонах планшета. При этом нужно внимательно следить за тем, чтобы бумага равномерно натягивалась по плоскости планшета и не коробилась по его углам. Сушат бумагу, положив планшет горизонтально, листом вверх, при умеренной температуре без каких-либо дополнительных источников тепла.

Для оперативности в работе в учебных целях необходимо иметь 2 – 3 планшета разных размеров (40х50; 45х60; 50х70).

Кроме обычного натягивания бумаги на планшет, можно пользоваться также стиратором. Он состоит из планшета (или рамки) и охватывающей рамки. Охватывающая рамка должна быть несколько больше планшета, для того чтобы бумага с планшетом входила в охватывающую раму и прочно держалась в ней. Увлажненная бумага накладывается на планшет или рамку и закрепляется охватывающей рамкой. После высыхания бумага натягивается, образуя ровную поверхность. Стиратор из двух рамок удобен при работе с натуры в условиях пленэра, когда бумагу при высыхании можно увлажнять с внутренней стороны неоднократно. Для этюдов в условиях пленэра можно также использовать специальные блоки – альбомы. Их можно изготовить самим, причем нужного размера, с необходимым количеством листов и с учетом сорта бумаги. Снизу блока, в размер бумаги, накладывается плотный картон. При склеивании торцов бумаги необходимо следить за тем, чтобы клей при смазывании не заходил на листы. Бумага своей лицевой (рабочей) поверхностью должна соответственно располагаться вверх. Для придания блоку ровной поверхности, сверху на него надо положить одинакового с ним размера толстую фанеру с грузом.

Чтобы на бумаге не возникали складки, и она не коробилась во время работы, ее наклеивают на картон. Особую потребность в этом испытывает тонкая бумага хорошего качества, но склонная во влажном состоянии к значительному вспучиванию. В качестве основы используют простой картон охристого цвета с гладкой поверхностью. Проклеенную бумагу накладывают на картон соответствующего размера и протирают сухой тканью от центра во все стороны, чтобы не получилось воздушных пузырей. Для того, чтобы картон не коробился, применяют метод наклейки бумаги с обеих его сторон. После чего картон с наклеенными листами помещают под пресс.

В качестве жесткой основы для наклейки и натягивания бумаги наряду с планшетом, стиратором и картоном можно использовать оргстекло, пластик, полистирол. Для этого

бумагу смачивают до тех пор, пока она не набухнет. Затем ее кладут на стекло, делают небольшую выдержку и начинают писать красками, используя способ работы по сырой бумаге.

3.3. Кисти

Одним из основных инструментов в акварельной живописи является кисть.

Несмотря на то, что кисть является древнейшим инструментом для живописцев, время мало изменило ее внешний вид. При простоте своей конструкции это довольно совершенный и незаменимый инструмент. В процессе работы удачное решение поставленных задач в значительной степени зависит от качества кистей и от того, насколько художник хорошо знает и чувствует возможности этого инструмента.

Существует много разновидностей художественных кистей, которые различаются по внешнему виду, размеру, форме, физическим характеристикам, а также по их назначению.

Акварельные кисти по форме

По внешнему виду кисти бывают круглые и плоские. Плоские кисти, в отличие от круглых, более эластичны, дают возможность получать более определенную плоскую форму мазка.

По величине (размеру) кисти можно разделить на следующие группы: большие, средние и мелкие. Кисти первой группы необходимы для выполнения работ больших форматов, а также для оперативных заливок больших плоскостей. Среднего размера кисти удобны для письма небольших этюдов, аудиторных работ учебного характера, когда живописный процесс ведется длительно, методом постепенного многослойного наложения красочного слоя (лессировок). Мелкие кисти чаще всего применяются в живописи при проработке деталей, написании небольших плоскостей, уточнении и штудии рисунка. Конечно, для подготовленного живописца, имея опыт работы акварелью, все это не составит труда выполнить одной, например, большой кистью, не прибегая к использованию других кистей.

Студенту нужно иметь 4 – 5 кистей различных размеров, например № 6 – круглую, № 10 – 14 круглую и плоскую, № 18 – 22 круглую и плоскую. Меняя кисти, это позволит в работе разнообразить использование различных приемов и способов письма, добиваясь тем самым наибольшей выразительности этюда. Привыкание и использование одной какой-либо кисти может привести к однообразной и ограниченной технике.

По форме кисти изготавливаются с большим или меньшим выпуском щетины или волоса, а также остроконечные, тупоконечные, длинные и короткие. Чем меньше выпуск щетины или волоса из металлического капсюля кисти, тем больше ее жесткость. По своим физическим характеристикам кисти разделяются на мягкие (волос белки, хорька, куницы), полужесткие (колонковые, барсуковые, с ушного волоса козы, коровы, искусственные – химволокно) и жесткие (щетинные). Для работы акварелью лучшими являются кисти из волоса колонка, белки, хорька и куницы. Они обладают относительной мягкостью и эластичностью, прочны и достаточно упруги. Форма, номер и волос кисти определяет их свойства и возможности.

Иногда для изменения фактуры красочного слоя, для всевозможных размывок, обобщений, выявления материальных качеств различных предметов опытные акварелисты используют в своей работе в сочетании с беличьими и колонковыми кистями и жесткие (щетинные). Практическое применение кистей мягких и различной жесткости, плоских

или круглых зависит от индивидуальных требований того или иного художника, от того, в какой технике он решает поставленные живописные задачи.

К кистям нужно относиться бережно, содержать их в чистоте и рабочей готовности. После завершения работы их необходимо промыть с мылом, а затем разложить так, чтобы они при высыхании сохранили свою первоначальную форму. Просохшая кисть (круглая) имеет форму конуса. Нельзя после работы оставлять кисть в банке с водой концом вниз. Волос кисти сгибается, заламывается и начинает торчать в разные стороны.

Плоские кисти тщательно промывают и завертывают в мягкую бумагу (например, газетную). Это сохраняет форму кистей. Также периодически рекомендуется промывать кисти в растворе пищевой соды. После чего волос становится мягче, эластичнее и принимает нужную форму. Хорошей кистью для акварели считается та, волоски которой, если их смочить водой и встряхнуть вниз, собираются вместе в конусообразную по форме массу. Поэтому кисть должна быть прочной и достаточно упругой.

3.4. Палитра

В процессе работы наряду с основными материалами акварельной живописи необходимым инструментом для художника является палитра. На ней подбираются и смешиваются различные цвета. Промышленностью выпускаются палитры разные по форме и материалу (плоские, с углублениями пластмассовые, из оргстекла и т. д.). Основой для палитры может служить белая керамическая плитка, плоская тарелка, а также тонкое прозрачное стекло с подложенным под него белым листом бумаги.

Поверхность палитры должна быть белой (в тон бумаги), гладкой, твердой, чтобы краска не впитывалась в нее. Подбирая на палитре красочные смеси или нужный цвет, художник определяет их с тем, как они будут выглядеть на белой поверхности бумаги. В качестве палитры не рекомендуется использовать темные или цветные тона пластмассы, оргстекла и т. д., которые затрудняют подбор цветовых отношений. Также не следует использовать бумагу, потому что ее размокшие частицы, клей и химические вещества, попадая в краску, загрязняют поверхность бумаги, лишают ее прозрачности и делают живопись блеклой и невыразительной. Главный недостаток бумажной палитры заключается в том, что она забирает самое ценное из красочной смеси – хорошо растворимые пигменты и связующее, которые составляют основу прозрачности и прочности акварельной живописи. Однако для определения цветового тона акварелисту надо иметь рядом с палитрой небольшой кусок бумаги аналогичного качества как на планшете.

Для того, чтобы красочные смеси хорошо ложились и не скатывались с гладкой поверхности палитры, ее можно слегка протереть разбавленным раствором бычьей желчи, а также чесноком или луком. При смешивании красок на палитре необходимо учитывать их свойства и особенности. Не следует смешивать более трех красок, так как это приводит к загрязнению красочной смеси. Во время работы надо следить за чистотой палитры, своевременно убирать загрязненные ее участки. Грамотная организация цветового строя на палитре облегчает работу начинающему акварелисту. Вырабатывается необходимая быстрота владения кистью, красками и подсобными инструментами.

В качестве подсобных инструментов и материалов, помимо основных традиционных (кисти, палитра), опытные современные акварелисты в процессе работы также используют нож с острым лезвием (для выскабливания бликов), восковой карандаш или парафин, поролоновую губку, резиновый клей, соль, прозрачные пленки, бытовой фен (для быстрой сушки), оргстекло или пластик и многое другое. Однако для студента применение этих инструментов и материалов требует определенных знаний и умений, а также чувства меры, в зависимости от поставленных задач и выбранных технических приемов.

3.4. Оборудование рабочего места

Учебные занятия по акварельной живописи, на которых студенты получают начальные сведения по основам живописной грамоты проходят в мастерской, оборудование которой они должны знать и уметь правильно его использовать.

Современная, хорошо оборудованная акварельная мастерская должна располагать всем необходимым для учебной работы в дневное время. В мастерской (в расчете на одновременное занятие группы студентов 8–10 человек) должно быть предусмотрено ровное, устойчивое освещение. Писать рекомендуется при естественном дневном свете, так как электрический свет значительно изменяет цвета красок. Работая в мастерской, нужно располагаться так, чтобы солнечный свет не падал на бумагу, а наклон доски мольберта не давал блеска заливкам. Для регулирования интенсивности света на окнах можно использовать легкие, полупрозрачные, нейтрального тона шторы.

Место для работы надо выбирать так, чтобы не закрывать натуру работающим позади и оставлять часть пространства для отхода от мольберта. Если размеры мастерской невелики, то оборудование (мольберты, табуреты и т.д.) по отношению к постановке можно расставить боком «в три четверти», при этом учитывая освещение к плоскости мольбертов. В этом случае студенты на первых рядах должны работать сидя.

Одним из главных предметов в оборудовании рабочего места акварелиста является мольберт. Специфика акварельной живописи предъявляет к нему особые требования. В учебной практике известны различные конструкции акварельного мольберта, но основными требованиями являются следующие: возможность регулировать мольберт по высоте, в зависимости от роста работающего и его положения – сидя, стоя; при необходимости легко и быстро менять угол наклона рабочей плоскости от горизонтального до вертикального уровня; простота конструкции мольберта и устойчивость его рабочей плоскости в различных положениях; оперативность и мобильность в перемещении.

Помимо мольберта, рядом нужен высокий табурет, на котором находятся самые необходимые принадлежности: краски, кисти, палитра, губка, емкость для воды и т. д.

В начале обучения, когда первые задания выполняют на небольших форматах бумаги (кратковременные этюды), лист можно прикреплять кнопками или клеящей лентой к рабочей плоскости мольберта. Для длительных заданий (многосеансовых работ) рекомендуется использовать планшет, на который натягивается бумага.

При выполнении этюдов на пленэре для самостоятельной работы вместо мольберта используют специальный акварельный этюдник, но в этих целях можно применить этюдник и для масляной живописи со складными ножками или при возможности сделать самодельный. Для удобства в работе на открытом воздухе также нужны раскладной стульчик и специальный зонт от солнца.

4. СПЕЦИФИКА АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КАК УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА

4.1. Основы живописной изобразительной грамоты

Начальный курс акварельной живописи раскрывает перед студентами основы живописной изобразительной грамоты, развивает художественный вкус, понимание цветовой гармонии, а также позволяет обрести практические навыки и теоретические знания,

необходимые будущему художнику-педагогу. Это важно в связи с особенностями и спецификой художественного образования, которое призвано давать широкий спектр не только практических навыков, но и теоретических знаний по избранной специальности.

В профессиональной подготовке студентов на 2-3 курсах важное место должно занимать овладение различными живописными материалами (акварелью, гуашью), умение использовать технические приемы и способы письма, умение подготовить к работе и грамотно использовать материалы акварельной живописи, знать инструменты, принадлежности и оборудование рабочего места и уметь ими самостоятельно пользоваться. В итоге, студенты овладевают широким набором специальных знаний, необходимых художнику-педагогу.

Специфика акварельной живописи как учебного предмета заключается также и в том, что выполнение учебных заданий и этюдов невозможно без прочного знания смежных учебных дисциплин, таких как рисунок, композиция, цветоведение, перспектива и др.

В учебной программе курса живописи учебные задания даны в определенной системе и последовательности. В каждом задании поставлены конкретные учебные задачи, которые обусловлены учебно-воспитательными целями.

Во-первых, это поиск и разработка композиции, объемно-пластическое и тонально-цветовое построение формы, передача материальных качеств натуры, условий освещения и окружения, пространственного положения предмета, выявление характерных качеств натуры средствами живописи, мастерство технического исполнения этюда, его цельность. Все эти задачи в живописном изображении слиты воедино и составляют изобразительно-выразительный язык художника. Это основополагающие задачи живописи, с решением которых студенты имеют дело в каждом учебном задании на протяжении всего периода обучения. Эти задачи имеют тенденцию последовательного усложнения и совершенствования.

Во-вторых, каждую задачу необходимо решать не только в том задании, в котором она поставлена, но и во всех последующих этюдах в соответствующей взаимосвязи с другими задачами.

Умение решать учебно-творческие задачи во взаимосвязи, в комплексе определяет в конечном итоге грамотность и профессиональную подготовку будущих художников-педагогов.

Рост профессионального мастерства, культуры живописи обеспечивается только систематической, углубленной работой. Чтобы справиться с поставленной задачей, ее недостаточно решить один раз (тем более, если задание выполнено не на высоком уровне). Только в многократном, целенаправленном повторении можно достигнуть в работе положительных результатов.

В процессе обучения акварельной живописи занятия должны вестись с учетом обретения студентами полноценных знаний по методике ведения учебной работы, ее последовательности, умению анализировать и делать выводы.

На 2-3 курсах основным видом учебной работы является этюд с натуры (натюрморт), где студенты обретают комплекс профессиональных навыков. Основное внимание акцентируется на развитии у студентов культуры широкого живописного видения натуры, чувства красоты и гармонии цвета, его восприятия, умения работать отношениями. Далее ставятся задачи развить у студентов умение видеть цвет в динамике, то есть решать задачи объемно-пластического, цветового построения формы в зависимости от освещения, условий окружения, пространственного положения предметов.

Необходимо обратить внимание на то, что первые постановки натюрмортов ставятся из предметов, имеющих простую форму, ясно выраженную контрастную цветовую окраску (лучше светлую). Затем ставятся постановки из предметов с преобладанием теплой или

холодной цветовой окраски; далее из предметов контрастных по цвету со взаимодополнительной цветовой окраской (например, может ставиться задача согласовать красный и зеленый, желтый и фиолетовый, синий и оранжевый цвета и т.д.). Первые натюрморты должны иметь ограниченное пространство, а по мере приобретения живописного опыта нужно научиться связывать натюрморт с окружающим пространством (более глубоким).

Наряду с учебными аудиторными работами программой предусматриваются самостоятельные домашние задания. Самостоятельная работа студентов ведется с целью повторения и закрепления учебных задач аудиторных этюдов и в соответствии с требованиями учебной программы. Выполненные работы анализируются и оцениваются кафедрой при их аттестации в конце семестра.

Учебная работа студентов контролируется кафедрой и ведущими преподавателями по данной дисциплине. Задача преподавателя заключается в том, чтобы в процессе работы помочь студентам выбрать правильное направление в работе, вовремя указать на допущенные ошибки, а также, убедить в целесообразности тех или иных исправлений.

Знания, умения и навыки студентов проверяются в ходе семестровых и курсовых просмотров учебных работ. К итоговым просмотрам предоставляются все работы студентов за отчетный период: учебные этюды, самостоятельные (домашние) работы по живописи. При оценке работ учитывается не только формальное выполнение задания, но и степень решения программных задач согласно критериям оценок. Просмотр практических работ проводится с участием преподавателей кафедры, что позволяет в итоге обсуждения выработать общую точку зрения и единство требований к учебным дисциплинам и работам студентов, а также найти верные методические приемы и повысить уровень преподавания предметов.

5. МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД ЖИВОПИСНЫМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ

5.1. Живопись натюрморта

Успешное овладение мастерством акварельной живописи возможно только при условии постепенного накопления знаний, умений и навыков. При этом очень важно добиваться решения учебных задач в каждом очередном задании. Цель обучения состоит в том, чтобы последовательно, начиная с изучения основных законов и правил построения формы, подойти к пониманию и решению проблем творческого восприятия натуры.

Акварель является наиболее удобным и доступным материалом на начальной стадии обучения. Студентам отведены два года обучения работы с акварелью, в основном связанные с изучением натюрморта.

Учебные задания по натюрмарту требуют внимательного изучения натуры. При методическом ведении работы следует всегда иметь перед собой конечную цель, которая поставлена данным заданием, видеть и представлять результаты, к которым надо стремиться. В результате работы над изображением натюрморта у студентов развивается умение композиционно мыслить и организовывать натуру, целно передавать ее характеристики, воспитывается чувство формы, цвета и красоты предметов.

5.2. Этапы выполнения курсовых работ в процессе изображения натюрморта

Учебной программой по живописи предусмотрено выполнение учебных заданий в жанре натюрморта. В зависимости от поставленных целей и задач, задания делятся на

длительные и кратковременные этюды. Последние, в свою очередь, способствуют более активному и целенаправленному освоению материала.

Задача длительного этюда – глубокое и всестороннее изучение натуры, характера ее форм, движения, пропорций, линейно-конструктивного построения колористических особенностей, освещения и т. д. В отличие от быстрого кратковременного этюда в длительном этюде идет поиск наиболее выразительных средств и приемов исполнения, отбор характерных качеств натуры.

Кратковременный этюд – это быстро выполненное изображение, в самых общих чертах характеризующее живописно-пластические качества натуры. В кратковременном этюде в первую очередь ставится задача передать такие свойства натуры, как пропорции, движение, форму, тонально-цветовое различие предметов, общий пластический и цветовой характер постановки.

В процессе работы над изображением этюда натюрморта студенту приходится решать ряд задач – от выбора точки зрения и размещения предметов на плоскости до выявления их характеристики цветом с учетом освещения и среды. Чтобы грамотно выполнить этюд, необходимо определить последовательность в работе от начальной стадии изображения этюда до его завершения через промежуточные этапы, каждый из которых дает студенту возможность сознательно вести этюд на каждой его стадии.

При выполнении этюда натюрморта количество этапов определяется сложностью натурной постановки, однако основными этапами принято считать следующие:

- 1) композиционное размещение изображения всей группы и отдельных предметов на плоскости листа;
- 2) линейно-конструктивное решение формы с учетом их пропорций, движения и пространственного положения;
- 3) определение общего цветового тона; передача общих больших тоновых и цветовых отношений, пропорциональных натуре;
- 4) моделировка объемной формы предметов, выявление градаций светотени и их живописная проработка с учетом воздушной перспективы;
- 5) обобщающий этап работы над завершением этюда; выявление главного и второстепенного в цветовом строе этюда; подчинение всех частей изображения целому.

В основу **первого этапа** должен быть положен наиболее удачный предварительно выполненный эскиз.

Прежде, чем приступить к выполнению учебного задания, проводится своего рода подготовительная работа. С натуры выполняются наброски (форэскизы) карандашом и в цвете. В этих набросках определяется общая композиционная схема натюрморта.

В учебной натюрмортной постановке, организованной с дидактической целью, рисующему предлагается решить несколько задач; передать с помощью светотеневых и цветовых отношений цельность группы предметов, их объем и освещенность.

Вся композиционная работа сосредотачивается на вопросах размещения натюрморта в пределах картинной плоскости. В зависимости от характера натюрмортной группы – её высоты и ширины, глубины пространства, степени контрастности предметов по величине и цвету – рисующий определяет формат и размер плоскости, положение композиционного центра, находит тональное или цветовое решение. Сюжетный центр выбирается с таким расчетом, чтобы он, притягивая к себе всё остальное, выполнял функцию своего рода камертона для предметов, находящихся вне композиционного центра. Он может выделяться, заявлять о себе по законам контраста форм, тона, цвета, и т.д., но не вырываться из целостности изображения натюрморта как совокупности взаимосвязанных предметов.

Работу над натюрмортом рекомендуется начинать не с выбора формата, а с изображения целой группы соподчинённых предметов. После того, как в первых набросках будет прослежена их взаимосвязь, определяется формат.

К тонкости поиска формата относится выяснение величины свободных мест слева и справа, сверху и снизу от группы предметов. Это важно для определения композиционного центра. Количество свободного места вокруг основной группы предметов во многом зависит от их положения в пространственных планах. Практика показывает, что наиболее выгодно помещать основную группу на втором плане.

Далее встаёт вопрос, непосредственно связанный с закономерностями равновесия композиции. Композиционный центр в большинстве случаев не совпадает с геометрическим центром. Размещение композиционного центра в некотором отдалении от геометрического даёт изображению ход в глубину пространства.

При смещении композиционного центра в ту или иную сторону равновесие достигается введением в натюрморт второстепенных предметов, деталей, которые имеют соответствующую шкалу цветовых контрастов.

Итак, уравнированность картинной плоскости натюрморта связана с определением смыслового композиционного центра, размещением второстепенных частей, с поиском цветовых и тональных контрастов.

Второй этап работы начинается с линейно-конструктивного построения отдельных предметов, с одновременным уточнением пропорций и характера форм. Особое внимание должно быть уделено положению каждого предмета в пространстве с учетом перспективного сокращения поверхностей, образующих объем. С этой целью следует выполнить «сквозную» прорисовку оснований предметов, что позволит правильно определить положение на горизонтальной плоскости одного предмета относительно другого и тем самым распределить их по планам в глубину.

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

Третий этап работы над этюдом натюрморта связан с определением общего цветового тона, выявлением большой формы при помощи тонально-цветовых отношений как между предметами, так и фоном. Дальнейшая разработка композиции предполагает нахождение более точных тональных и цветовых отношений, усиление выразительности композиционного центра при сохранении цельности натюрморта.

Определение и уточнение общего состояния тонально-цветовых отношений, предметов по светлоте, цветовому тону и насыщенности является важнейшим условием гармоничной настройки тонально-цветовой гаммы в этюде.

Выразительность изображения неразрывно связана с проявлением закона контрастов. Действие контрастов – тональных и цветовых, контрастов форм и размеров – в полной мере относится и к жанру натюрморта. В этой связи при изображении натюрморта контрасты необходимо внимательно проанализировать в натурной постановке.

Изображая натюрморт, всегда нужно помнить о композиционном центре, о том, что нельзя допускать равнозначных по напряжению тоновых или цветовых пятен, так как это ведёт к дробности и потере композиционной цельности картины.

В начале обучения, когда трудно взять правильный цвет и в тоне, и в светлоте, и в насыщенности сразу, лучший способ работы – это последовательная и внимательная проработка натюрморта от слабо насыщенных цветов к постепенному насыщению изображения сочными цветовыми отношениями. Надо помнить при этом особенности

поведения отдельных красок в их последующих смесях с другими красками, так как в некоторых случаях невозможно изменить положенный оттенок посредством дополнительных многослойных наложений.

Живопись акварелью построена на том техническом приеме, что сначала на бумагу наносят светлые тона красок, оставляя блики не закрытыми, затем постепенно изображение наполняется более насыщенными цветами. Это важно для того, чтобы, добываясь нужного цветового тона, продуманно делать первоначальные прокладки, с таким расчетом, чтобы последующие наслоения давали нужные цветовые сочетания.

Не надо наслаивать большое количество краски, а стараться выполнять этюд в два-три слоя. Утрата прозрачности вместе с тем ведет к нарушению яркости и сочности тона. Белый цвет бумаги выполняет роль основы, которая просвечивает через поверхностный слой краски, придает ему особую прозрачность и звучность.

Достоинство акварельной живописи состоит в прозрачности, свежести красочного слоя. В силу своей подвижности она позволяет применять различные приёмы – вливать один мазок в другой, делать широкие заливки больших плоскостей, прорабатывать мелкие детали.

Четвертый этап работы над этюдом предусматривает моделировку объемной формы предметов с выявлением градаций светотени и материальных качеств всех элементов натюрморта. Моделирование предметов, лепка их формы проводятся с учетом тонового и цветового состояния освещенности и вместе с тем зависит от степени контрастов теплых и холодных оттенков, взаимных рефлексов.

Прорабатывая отдельные предметы или детали, не следует доводить их до полной завершенности сразу, надо все время вести их сравнение как между собой, так и с натурой, следя за тонально-цветовыми отношениями. В ходе детальной проработки этюда натюрморта может оказаться, что отдельные части будут как бы переделаны, благодаря чему этюд воспринимается дробно. Пестрота в этюде может быть и за счет нарушения тонально-цветовых отношений между предметами первого и последующих планов. Поэтому завершающий **пятый этап** работы над этюдом натюрморта должен быть направлен на установление целостности 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.

Усиление или ослабление общего цветового тона в акварельной живописи требует особой осторожности в прокладке завершающих красочных слоев.

Наиболее важным приемом обобщения этюда является уменьшение чрезмерной резкости границ цветовых пятен изображения. Для этого необходимо иметь чистую кисть и воду. При ослаблении общего тона акварельного этюда кисть периодически смачивают водой и пользуются ею так, чтобы в местах резких границ и чрезмерно жестких контуров нажим был более значительным, чем на других участках живописной поверхности.

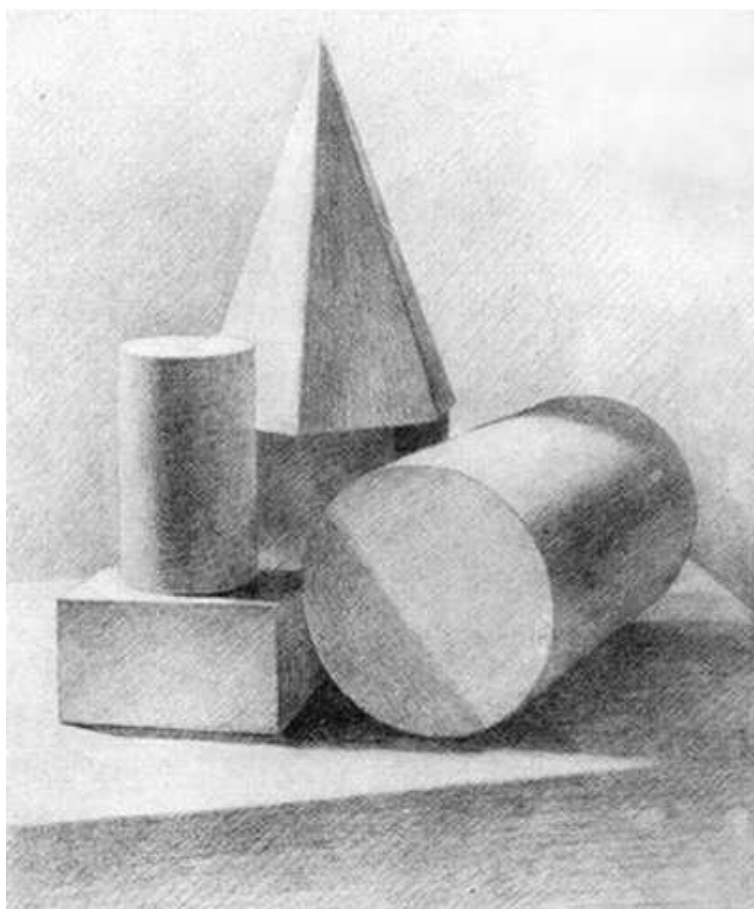
На завершающем этапе этюда приемы усиления и ослабления общего тона в акварельной живописи могут успешно использоваться только тогда, когда одновременно учитывается главный центр композиции. Именно подчинение деталей целому и выявление основной группы предметов с образно-смысловым содержанием дают возможность решить учебные задачи в этюде.

Качество учебной работы в начальном периоде обучения следует видеть в том, насколько удалось в натюрморте передать освещение, объемную форму предметов, материальность, общее тоновое и цветовое решение натуры.

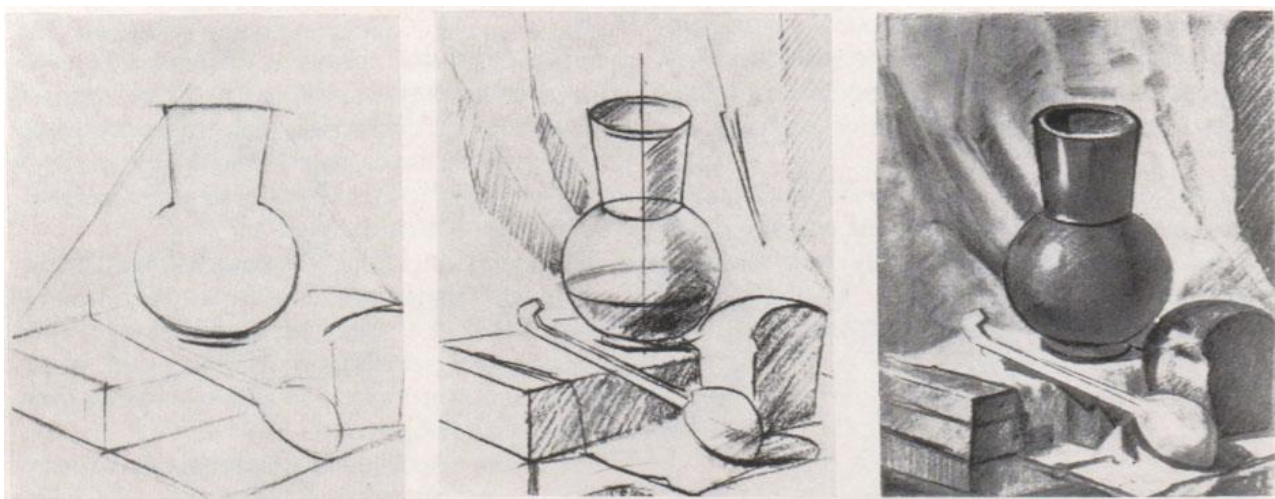
При выполнении заданий необходимо учитывать их целевую и методическую направленность, выбирать простые по объемам, не пёстрые по окраске предметы с явно выраженной материальностью. Каждая постановка должна нести определенные учебные задачи. Усложнение задачи заключается не в увеличении количества предметов и складок на драпировках, а в усложнении целевой методической установки. Между предметами натюрморта должна прослеживаться органичная живописно-пластическая и смысловая связь.

Размер основных программных заданий должен составлять не менее 1/2 листа бумаги. Предварительные этюды, упражнения и т. д., выполняются на листах формата 1/4, 1/8, 1/16.

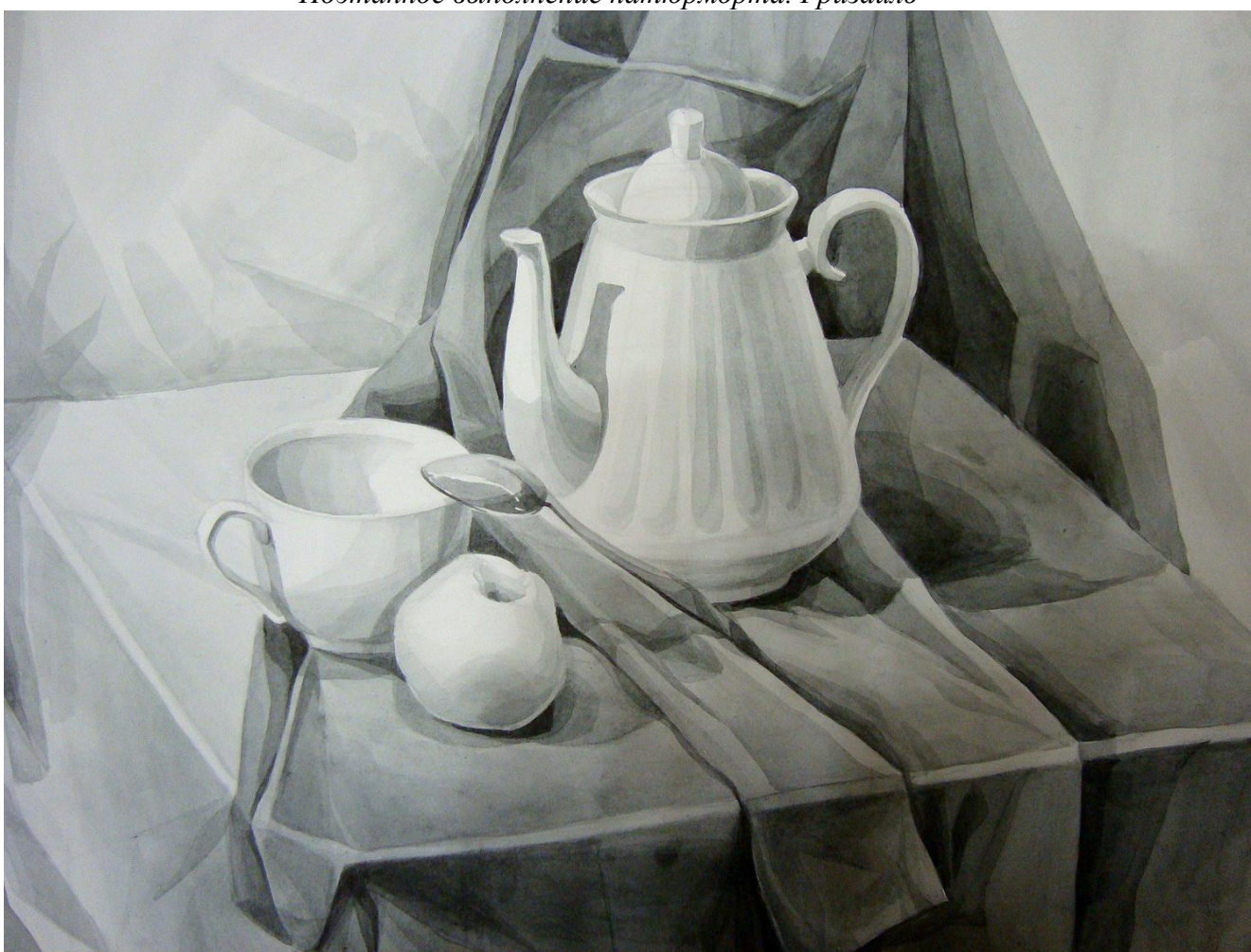
ПРИЛОЖЕНИЯ



Натюрморт из геометрических фигур. Гризайль

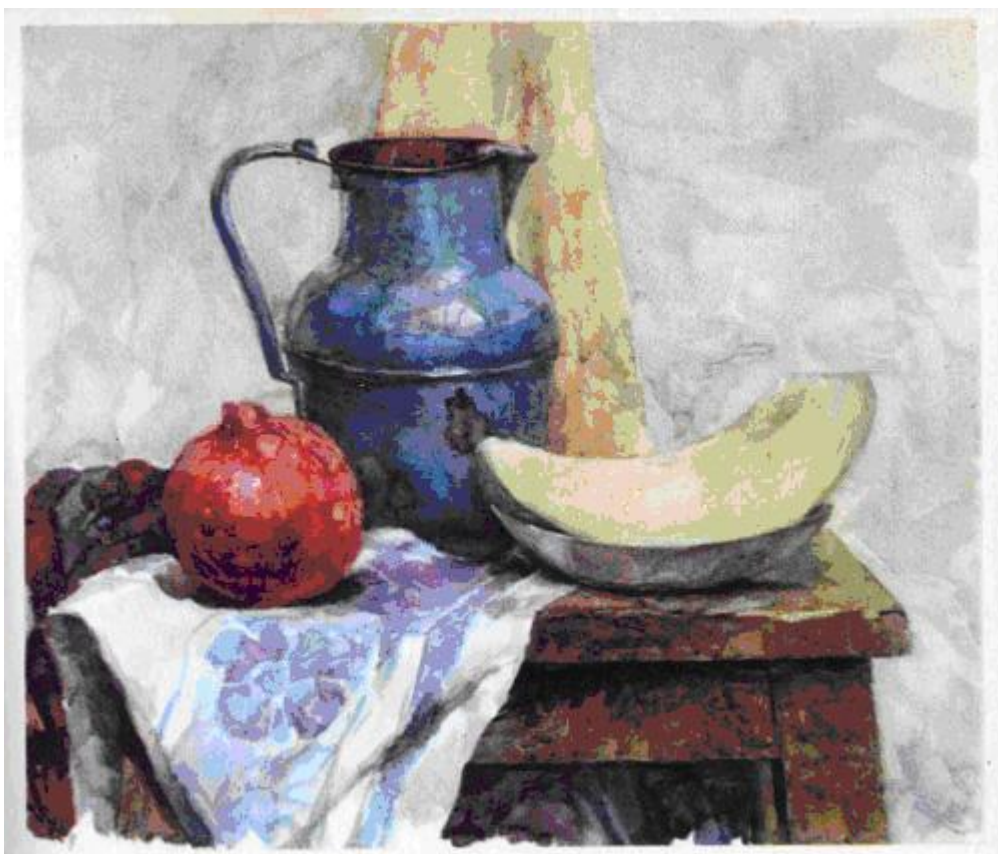


Поэтапное выполнение натюрморта. Гризайль

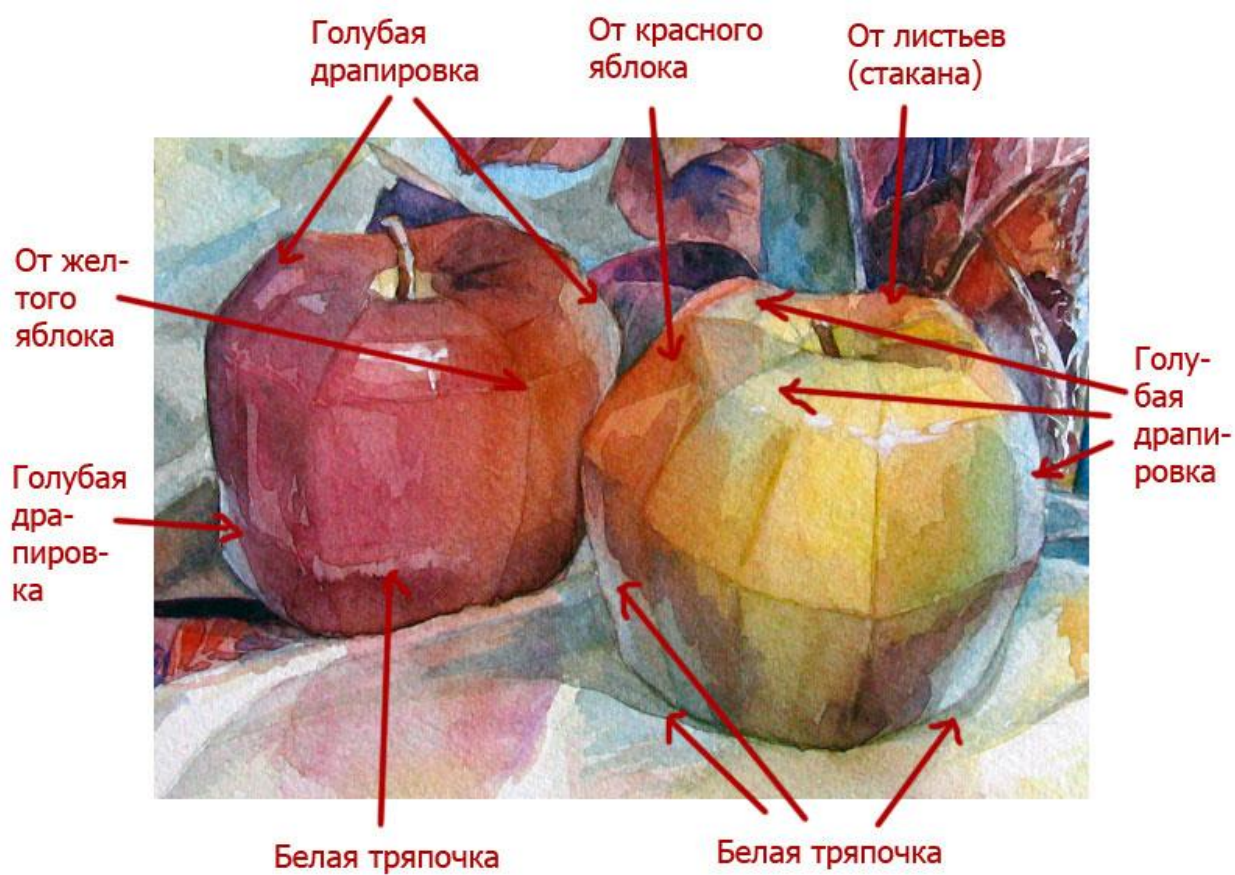


Натюрморт из бытовых предметов. Гризайль.





Поэтапное выполнение натюрморта из бытовых предметов в цвете.



Цветовое влияние окружающей среды и предметов друг на друга







ЛИТЕРАТУРА

1. Бесчастнов Н.П., Кулаков В. Я., Стор И. Н. и др. - Живопись: учебное пособие для студентов вузов по специальности художественное проектирование - М., «Владос», 2007.
2. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. – М., 2010.
3. Агранович-Пономарева Е.С., Литвинова А.А. - Архитектурная колористика - Минск, «Технопринт», 2012.
4. Волков Н.Н. -Цвет в живописи. – М., 2009.
5. Кувинов Е.В. - Акварель для архитектора - М., «Архитектура-С», 2008.
6. Горощенко Г.Т. Акварель: Учебное пособие. – М., 2010.
7. Кальнинг А.К. Акварельная живопись: Краткое руководство. – М., 2006.
8. Лепикаш В.А. Живопись акварелью. – М., 2008.
9. Яшухин А. П., Ломов С. П.- Живопись: учебное пособие для студентов вузов.- Агар, Рандеву-АМ, 2009.
10. Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом. – М., 2009.
11. Михайлов А.М. Искусство акварели. – М., 1995.
12. Ревякин П.П. Техника акварельной живописи. – М., 2012.
13. Бурчик А. И. - Основы акварельной живописи. Учебное пособие – Гродно - 2009
14. Смирнов Г.Б., Унковский А.А. Акварель. – М., 2009.
15. Столяров И.М. Акварель. Материалы и способы письма. – Мн., 2007
16. Шорохов Е.В. Основы композиции. – М., 2011