

Учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет традиционной белорусской культуры и современного искусства

Кафедра народного декоративно-прикладного искусства

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

___ ____ 20 ___ г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

___ ____ 20 ___ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

«ЖИВОПИСЬ»

Для специальностей 1-18 01 01-04 Народное творчество (специализация «народные ремёсла»), 1-15 02 01-07 Декоративно-прикладное искусство (специализация «реставрация изделий»).

Составители: преподаватель Н.П.Титов

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета _26_ 06 _____ 2017_ г.

Протокол №_10_

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой _____ (_____
протокол от _____ № _____);

Советом факультета _____

(протокол от _____ № _____).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Содержание

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
2.1. Постановка глаза на цельность восприятия.....	7
2.2. Взаимосвязь дисциплин «Живопись» и «Рисунок».....	19
2.3. Роль натюрморта в формировании профессиональных качеств студента.....	24
2.4. Палитра живописца.....	25
2.5. Цветоведение в живописи. Отношения цветов.....	29
2.6. Гризайль.....	34
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	36
3.1 Тематика лабораторных занятий.....	36
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	54
4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	54
4.2. Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов	55
5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	58
5.1 Учебная программа.....	58
5.2 Основная литература.....	60
5.3 Дополнительная литература.....	60

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Истин, на которых основано воспитание художников, немного. Они давно, в общем, известны и воспринимаются как аксиома. Но для большинства первокурсников каждая такая аксиома становится открытием.

Одна из таких истин в обучении живописи - необходимость воспитания целостного видения природы, видения тональных и цветовых отношений. Проблема воспитания целостного видения природы остро стоит перед преподавателями университета, так как, времени на освоение этого громадного курса от натюрморта до обнажённой природы и портрета учебным планом отводится крайне мало. Кроме того, поступающие абитуриенты в большинстве не подготовлены или плохо подготовлены к освоению вузовского курса по рисунку и живописи, и преподаватели вынуждены отнимать значительную часть времени, отведённого для выполнения учебных постановок, на ликвидацию пробелов школьного обучения изобразительному искусству.

Программа по живописи обозначает основные направления учебной работы на овладение теоретическими знаниями основ живописи и практическое овладение профессиональными навыками в последовательной цепи взаимосвязанных заданий, усложняющихся от курса к курсу. Каждому курсу обучения соответствуют свои цели и задачи по живописи. Времени на упражнения с определёнными, узкими задачами не отводится. А при выполнении длительной учебной постановки студенту приходится решать такое множество задач, что основная задача - передача цветовых отношений остаётся не решённой.

Для того чтобы ускорить освоение азов изобразительной грамоты, необходимо искать наиболее эффективные методы обучения. От того, насколько эффективна и правильна система обучения, зависит правильное или неправильное воспитание студентов.

Обзор и критический анализ исторического опыта мастеров искусства, их литературного наследия, даёт нам возможность сделать выводы о том, что **проблема постановки глаза** художника на профессиональное восприятие в практике его специальной подготовки становится актуальной со времени возникновения реалистического искусства. О методах воспитания визуального восприятия рисующих в полном объёме и современном понимании существа проблемы правомерно говорить с момента победы метода рисования с природы как основного средства профессиональной подготовки художника. Выдающиеся художники-педагоги прошлого,

начиная с эпохи поздней готики и раннего Возрождения, судя по дошедшим до нас письменным первоисточникам и биографическим исследованиям, уделяли особое внимание разработке теоретических основ и практических методов воспитания и развития визуального восприятия художника на основе современных им достижений педагогической мысли и творческой практики. Многие из их научных обоснований и практических рекомендаций по основным аспектам профессиональной подготовки не потеряли своей актуальности до настоящего времени.

Ценность содержащихся в их трактатах теоретических и методических взглядов заключается в том, что они впервые упоминают о роли зрительного восприятия и о необходимости специального воспитания глаза художника. Им известно о явлениях адаптации, о последовательных и одновременных контрастах. Не меньше внимания художники уделяют вопросам цветоведения, цветовосприятия, специфике цветового зрения человека. Достижения мыслителей эпохи Возрождения дали верное направление развитию всей последующей художественной педагогики.

История дальнейшего развития системы профессиональной подготовки художника связана с возникновением, развитием и достижениями художественных Академий. Исторический опыт подтвердил эффективность академической системы в целом и сохранил её основные черты до настоящего времени, несмотря на неоднозначное отношение к академическому образованию в отдельные исторические периоды, кризисы развития, старения и обновления академических школ разных стран Европы. С этого времени рисование становится самостоятельной дисциплиной со своей теорией и методикой обучения.

Теоретической, методологической и общенаучной базой являются достижения выдающихся мастеров прошлого. Это и система А. Дюрера, и педагогическая система П.П. Чистякова, в основе которой лежит метод поверочного рисования, и школа А. Ашбе, и знаменитый «метод обрубков» замечательного советского художника-педагога Д.Н. Кардовского, и теория общего тона Н.П. Крымова, и др.

Крайне важно опираться в своей педагогической деятельности на традиции современной науки в области теории и практики обучения изобразительному искусству, развитые в наиболее близких нашему кругу проблем преподавания в исследованиях Г.В. Беды, Н.Н. Волкова, А.С. Зайцева, В.П. Зинченко, В.И. Киреенко, Ю.В. Коробко, В.К. Лебедко, С.П. Ломова, Л.Г. Медведева, Н.Н. Ростовцева.

Академический рисунок и живопись как учебные дисциплины занимают ведущее место в процессе подготовки выпускника университета культуры. Изучение основ академической грамоты в процессе работы с натуры является сложным познавательным процессом, в котором ведущее место занимает зрительное восприятие рисующих. Глубина и точность восприятия пластических характеристик натуры, осмысленность внутренних и внешних взаимосвязей изображаемого, умение профессионально преобразовать увиденное в художественный образ и творчески переложить его на язык искусства во многом определяют успешное решение сложных учебных и творческих задач.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 ПОСТАНОВКА ГЛАЗ НА ЦЕЛЬНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ

Проблема развития и «постановки» глаза рисующего — одна из ключевых проблем профессиональной подготовки выпускника, так как она является наиболее важным условием успешного овладения студентами основами изобразительной грамоты.

Развитое и профессионально воспитанное зрительное восприятие даёт художнику возможность видеть натуру и изобразительную плоскость нерасчленённо, сразу, одновременно в единстве многообразия и взаимообусловленности всех пластических качеств, будь то форма, пропорции, цвет, тон, колорит, освещение, пространство, отношения и т.д. при их одновременном сравнении между собой и с целым, а также между изображением и натурой. Всё это требует постоянных и целенаправленных упражнений в изобразительной деятельности, причём это должны быть, прежде всего, упражнения для глаза и разума. Ибо из опыта известно, что длительный перерыв в рисовании наиболее губительно сказывается на точности зрительных оценок и суждений студента, на его способности целостного видения объекта изображения. Ни в одном методическом пособии мы не встречаем советов, упражняться в начертании линий или фигур, в смешении красок и колеров для поддержания ловкости рук, хотя и исполнительское мастерство, несомненно, является важной составной частью профессионализма в искусстве. Только верно поставленный и тренированный глаз художника является почти единственным и самым надёжным инструментом познания мира, который даёт ему возможность свободно воплощать действительность в художественный образ в изобразительной форме. Именно профессиональное восприятие отличает мастера от дилетанта. Недаром ещё П.П. Чистяков говорил, что «по-настоящему, прежде всего надо научить глядеть на натуру, это почти самое необходимое и довольно трудное»

Величайшие мастера искусства всегда напоминали, что следует неукоснительно отучать начинающих от пагубной привычки в процессе рисования сравнивать непосредственно отдельную деталь природы с деталью изображения. Здесь неизбежны ошибки, возникающие именно от такого раздельного видения и рисования «в упор». Это - излишняя чёткость силуэтов, как на переднем, так и на дальнем планах, жесткость контуров, придающая плоскостность и аппликативность изображаемым предметам,

наличие множества несогласованных между собой и с целым деталей и цветовых пятен, излишние контрасты светотени как вблизи, так и вдали от источника света, одинаковая сила тона на предметах, различных в действительности по тону и цвету, а также находящихся в различных условиях освещения и по-разному расположенных в пространстве и на изобразительной плоскости.

Практика показывает, что, даже понимая необходимость писать «цельно» и «общо», студенты не пишут, а добросовестно срисовывают и раскрашивают одну поверхность за другой, всматриваясь в отдельные участки постановки, и часто становятся в тупик: один и тот же кусочек тени кажется им - то с красноватым оттенком, то с зелёным. В тоже время отдельные куски постановки говорят о том, что они, верно видят цвет. Но, зная теоретически об отношениях, они не научились видеть их в натуре, а значит, и передавать их в работе, отсюда - не живопись, а раскраска отдельных предметов постановки.

Пользуясь такой методикой ведения работы, студент вынужден бесконечно переделывать свой рисунок или этюд. Изображение у него всегда перегружено деталями, отсутствует зрительный и композиционно-смысловой центр, рисунок страдает дробностью и пестротой, обобщить которую он бывает не в состоянии. Такая незрелость способности визуального восприятия предмета в соответствии с задачами изображения вступает в противоречие с требованиями изобразительной грамоты. И тем не менее начинающие очень долго не осознают этих азбучных истин. Они с огромным трудом и на весьма низком уровне справляются с задачами передачи пропорций предметов, их взаимного расположения (если речь идёт о натюрморте), характера формы, перспективных изменений, общего цветового состояния и гармонии колорита. Все эти ошибки возникают от незрелости восприятия, от неумения смотреть на рисунок и натуре одновременно, сравнивая их не по отдельным деталям, а в целом. Ещё большие ошибки при таком восприятии студент допускает в разборе светотонных и цветовых отношений, что происходит от неумения постоянно видеть всю изображаемую постановку в целом и соотносить её пропорционально со своим рисунком или этюдом, делая необходимые поправки на изобразительно-выразительные возможности материала, которым он пользуется в данный момент. Вследствие отсутствия ясных представлений о методике организации зрительного восприятия, хаотичности наблюдения, вытекающего из этого, он не может осмысленно организовать

изображение, выделить в нём главное, характерное, поддержать композиционный центр, то есть организовать рисунок или этюд по законам академической грамоты. В результате такого видения даже очень существенные детали или пластические характеристики натуры ускользают от внимания начинающего, уступая место случайному, второстепенному, несущественному.

Задача художника-педагога в вопросах организации визуального восприятия в изобразительной деятельности в свете нашей проблемы может быть сведена в основном к тому, чтобы студенты учились понимать и воспринимать учебную постановку и свою работу активно, целенаправленно, упорядоченно, в соответствии с задачами рисования, законами изобразительной грамоты и методикой ведения рисунка или живописного этюда.

Опыт показывает, что зрительное восприятие начинающих обладает рядом существенных недостатков, таких как поверхностность зрительных впечатлений, неточность визуальных оценок и суждений, неустойчивость зрительного внимания, привычка работать не по непосредственному наблюдению натуры, а по сложившимся в ходе житейского опыта обобщённым и поверхностным представлениям. Обыденное, житейское восприятие действительности оказывается существенной помехой в перестройке его на профессиональное видение художника, в каком-то смысле, жизненный опыт доизобразительной деятельности и восприятия не отвечают тем задачам и уровню требований, которые предъявляются спецификой рисунка и живописи.

Нет сомнений, что профессионально воспитанное и грамотно поставленное зрительное восприятие художника принципиальным образом отличается от повседневного восприятия человека. «Видение художника отличается от обычного созерцания мира, прежде всего, своим качеством, суть которого заключается в способности творчески преобразовывать в сознании объекты реальности, придавая им художественную образность. Сам акт художественного восприятия значительно сложнее «обыденного» восприятия. Прежде всего, оно преднамеренно и, следовательно, является избирательным», - отмечает Ю.П. Шашков. Именно качественные отличия восприятия художника от восприятия неспециалиста интересуют нас, прежде всего, в связи с темой нашего исследования. Хотя мы отнюдь не оставляем в стороне и, так сказать, «количественную» составляющую, то есть уровень развития всех аспектов

зрительного восприятия. «Художник должен обладать тонким цветовосприятием, способностью к обогащённому живописному пониманию и видению цвета, повышенным цветоощущением, он обязан владеть целостным видением, чувством колорита, уметь работать отношениями, а значит видеть большие цвето-тоновые отношения в природе и на картине, всё это важнейшие специальные аспекты развитого визуального восприятия живописца». Чем правильнее студент видит и понимает природу, тем вернее и грамотнее его рисунок. Поэтому формирование способности профессионального видения природы, умения анализировать закономерности её строения и верно, реалистически изображать на плоскости является основной проблемой методики обучения рисунку.

Первостепенной задачей является систематичное и сознательное формирование визуального восприятия студентов в учебной изобразительной деятельности средствами академического рисунка и живописи, активная перестройка их повседневного восприятия на профессиональное видение художника.

Практика показывает, что, даже понимая необходимость писать «цельно» и «общо», студенты не пишут, а добросовестно срисовывают и раскрашивают одну поверхность за другой, всматриваясь в отдельные участки постановки, и часто становятся в тупик: один и тот же кусочек тени кажется им то с красноватым оттенком, то с зелёным. В тоже время отдельные куски постановки говорят о том, что они верно видят цвет. Но, зная теоретически об отношениях, они не научились видеть их в природе, а значит, и передавать их в работе, отсюда - не живопись, а раскраска отдельных предметов постановки.

Известно, что при визуальной (зрительной) оценке пространственного объекта существуют три различных этапа восприятия. Вначале требуется заметить образ, затем следует его опознать и, наконец, оценить размеры по отношению к окружающим предметам. В методике обучения выполнению изображения объёмной формы этап оценки размеров чрезвычайно важен. В результате его правильного проведения в учебном процессе у студентов развивается чувство пространственной соразмерности, относительной величины объектов и их взаимной ориентации.

Для всех этих этапов характерны две известные операции зрительного аппарата. Первая чисто оптическая операция механизма зрения — следствие сложнейшего процесса, связанного с

деятельностью центральной нервной системы и вызываемого импульсами, идущими из возбужденных элементов мозаики сетчатки. Вторая — это мысленное истолкование увиденного. Работа зрительного аппарата — это сложный психологический процесс, в котором зрительные впечатления согласуются с сигналами других органов чувств человека, его предыдущим опытом и приобретенными знаниями. Важно заметить, что пространство, заполненное объектами, кажется нам больше незаполненного. При постепенном переходе от первого этапа ко второму, а затем к третьему, когда художник прокладывает основные массы света и тени, у него возникает необходимость более обстоятельного изучения формы предметов посредством изображения. При этом может возникнуть привычка «разбивать» форму в результате длительного рассматривания. Она может быть серьезным препятствием развития нормального пространственного представления одного мгновения восприятия. Избавиться от этой привычки нетрудно, если глаз рисующего будет быстро, не останавливаясь, скользить по пространственной форме предметов.

Причиной этой отрицательной привычки является то, что начинающий художник обычно пытается понять предмет слишком долго (иногда в течение 15—16 секунд), рассматривая его, останавливая на нем неподвижный взгляд. При таком процессе возникает так называемая иллюзия «вторичного изображения», при которой если быстро перевести взгляд на бумагу и неподвижно смотреть на нее в течение 2—3 секунд, то перед лицом рисующего возникает вторичное изображение предмета. Вот почему П. П. Чистяков неустанно подчеркивал своим ученикам, что смотреть нужно всегда быстро и не останавливать взгляд на одном месте.

Привычку видеть и воспринимать форму и цвет предметов в их действительных качествах и свойствах психологи называют **константностью** восприятия. Обусловливается она тем, что зрительные восприятия человека основываются не только на ощущениях глаза в данный момент, но и на прошлой жизненной практике. Зрительно воспринимая те или иные объекты, люди видят не просто пятна разной величины и цвета, которые возникают на сетчатке глаз, а вещи, которым присущи действительные качества наяву.

Глаз человека имеет сложное строение.

Передняя часть глазного яблока представляет собой принимающее устройство глаза, состоит из прозрачной роговицы и хрусталика (оптической линзы). Роговица и хрусталик разделены жидкостью. Хрусталик обладает способностью при помощи специальных мышц менять свою кривизну, фокусируя изображения на сетчатке, расположенной на дне глазного яблока. Такое явление называется аккомодацией. В центре радужной оболочки расположено отверстие зрачок, диаметр которого может изменяться. Благодаря оптическому устройству принимающей части глаза тональная информация способна попадать на довольно большую площадь сетчатки глаза. В глубине сетчатки находятся светочувствительные клетки палочки и колбочки. Палочки более чувствительны к свету, чем колбочки, и обуславливают сумеречное зрение. Колбочки менее чувствительны к свету. Благодаря им осуществляется дневное зрение, а также различаются цвета.

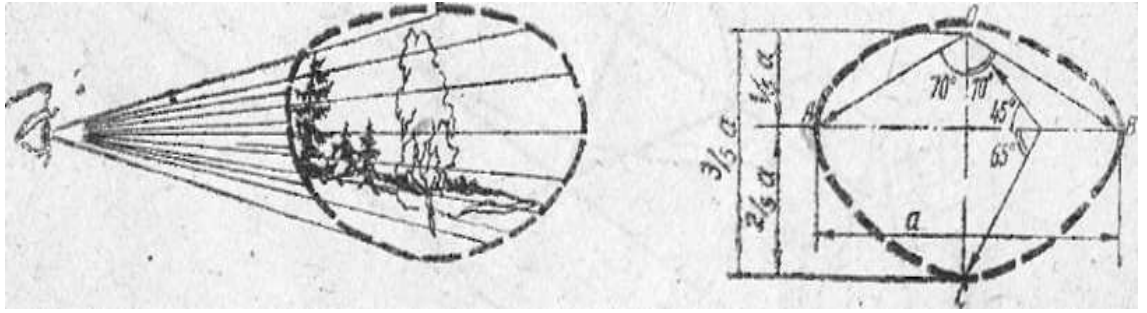
Наиболее острое зрение образуется на небольшой части сетчатки, представляющей собой небольшое углубление, расположенное напротив зрачка. Несколько в стороне находится слепое пятно, лишенное светочувствительных клеток. Это место выхода зрительного нерва. Человек видит ясно те предметы, которые попадают в поле зрения. Острота сумеречного зрения наиболее велика вблизи желтого пятна, тогда как дневного зрения в его центре.

Способность глаза различать детали зависит в первую очередь от остроты зрения. **Остроту зрения** измеряют наименьшим углом зрения (визуальным конусом), в пределах которого видна самая маленькая деталь предмета.

Принято считать, что в условиях нормального зрения острота зрения составляет в среднем 1 (колебание от 30" до 2').

На остроту зрения большое влияние оказывает расстояние до наблюдаемых объектов. Наилучшее расстояние остроты зрения приблизительно равно 25 см.

Существует также понятие наибольшего угла зрения, которое характеризуется шириной охвата максимального или наибольшего поля воспринимаемой предметной среды. Его называют **полем зрения**. Но это понятие является функцией бинокулярности зрения и зависит в основном от строения выступающих частей глазниц, в пределах которых обеспечивается работа зрительного аппарата.



Это наибольшее поле зрения имеет вид чечевицы, несколько сплюснутой в верхней части надбровными дугами черепа. Говорят, что художники, у которых глаза поставлены широко, имеют более широкое поле зрения.

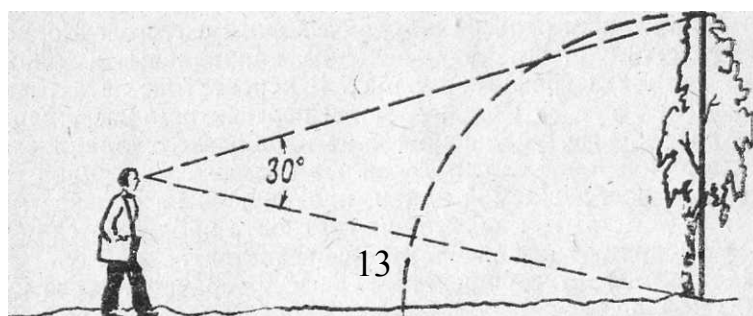
Более четко мы видим предметы, которые находятся в центре поля, в. **поле наилучшего зрения**. Предметы или части их, оказавшиеся за пределами поля, мы вообще не воспринимаем и, чтобы увидеть их, вынуждены поворачивать голову, менять точку зрения, что, как уже говорилось, по правилу линейной перспективы недопустимо.

Часть пространства, которую можно охватить взглядом, не поворачивая головы, представляет собой **наибольшее поле зрения**.

Физиологическое строение глаза позволяет охватить взглядом в высоту по вертикали 45° , вниз по вертикали 65° , вправо по горизонтали 70° , влево по горизонтали 70° . Общий угол охвата по горизонтали равен 140° , т. е. нормальное поле зрения представляет собой конус с вершиной в оптическом центре (**угол зрения**). Угол зрения — это угол, образуемый лучами, проведенными от крайних точек предмета к глазу наблюдателя.

Если рисующий приближается к изображаемому предмету, то угол зрения увеличивается, если рисующий удаляется от изображаемого предмета, то угол зрения уменьшается. На очень большом расстоянии от изображаемого объекта глаз человека воспринимает плоский силуэт более крупных предметов или группы предметов.

Угол зрения играет важную роль в построении картины и



зависит от расстояния между зрителем и воспринимаемым им предметом. Художник исходит, прежде всего, из того, что его картина должна помещаться в границах поля зрения, т. е. художник должен отойти от картины на расстояние, равное примерно двум диаметрам окружности, в которую вписана картина. Это расстояние соответствует наиболее благоприятному углу зрения, равному примерно 28° . Это означает, что, изображая, например, фигуру человека, надо отойти от него на расстояние не менее чем два роста этого человека. Работая над картиной, необходимо обеспечивать охват взглядом всей картины с одной точки зрения. **Точкой зрения** называется положение глаза рисующего относительно картинной плоскости.

При оценке отношений отрезков, светлотных и цветовых тональностей, как показывают исследования психологов (например, А. Л. Ярбуса), **взгляд перемещается скачкообразно и волнообразно**, не следуя точно линиям рисунка. Дело в том, что при наблюдении природы наши глаза никогда не остаются неподвижными, а обегают, как бы ошупывают «лучами зрения» наблюдаемую форму. При этом перемещение взгляда обеспечивает чувствительность глаза и точность зрительного восприятия. Этим объясняется необходимость при рисовании с натуры обеспечивать зрительное внимание, быстрое и энергичное перемещение взгляда с одной фиксированной точки на другую.

Умение видеть и быстро сравнивать отношение деталей к большой форме - основа грамотного построения изображения. Глазу начинающего ученика присущи неуверенность, растерянность, которые могут привести к грубым ошибкам.

Всякий человек рассматривает объект в соответствии с отмеченными физиологическими процессами зрительного восприятия. Его взгляд **быстро** перебегает с детали на деталь, схватывая пропорции, гармонию линий, цвета и т. д. Но у неопытного рисовальщика этот процесс нарушается. Выполняя рисунок или этюд, он может утратить способность быстро и энергично сопоставлять детали с окружением, обращая внимание лишь на ту деталь объекта, которую в данный момент рисует. В результате этой работа ученика становится бессистемной, он делает много неисправимых ошибок.

Рисующий при правильной постановке глаза должен энергично и быстро охватывать взглядом весь объект, постоянно ориентируясь на

одну важную деталь — **опорную точку**. Например, ученик строит полуфигуру человека. В задание входят голова, торс, руки. Ученику можно рекомендовать проверить рисунок, фиксируя взгляд на глазах портретируемого. При этом следует смотреть таким образом, чтобы видеть и все остальные детали — нос, рот, торс и руки. В этом случае, когда центром композиции мы избрали какую-нибудь деталь модели, например глаза, то нос, рот и особенно руки мы будем видеть более **расплывчато**. Поэтому, чтобы проверить их отношение к другим деталям, следует быстро посмотреть на руки, затем **быстро** оглядеть с относительно фиксированной точки (глаз) всю натуру, с тем, чтобы увидеть отношение размещения всех деталей — носа, рта, торса и, наконец, рук, связав их и подчинив общему восприятию.

Приведем другой пример. Рассматривая группу предметов различных планов, остановим взгляд на одном из предметов первого плана. Уходящие от нас предметы будут казаться расплывчатыми. Но как только мы перенесем взгляд на предметы, стоящие в глубине, данный предмет будет виден **четко**, а окружающие его предметы будут восприниматься несколько мягче, более **расплывчато**.

Рассмотрим суть этого необходимого для художника профессионального умения.

Метод работы отношениями является **основным законом** изобразительной грамоты.

Цветовые отношения предметов натурной постановки определяются **сравнением** при **цельном** их **восприятии**. Без такой постановки глаза на цельность видения цветовые отношения природы определить невозможно, изображение природы будет пестрым, дробным, несгармонизированным.

Определение цветовых отношений предметов природы осложняется особенностью зрения видеть их поочередно и при этом настраиваться на «резкость» только в отношении того предмета, на который направлен взор. Сетчатка глаза так устроена, что предмет этот виден со многими подробностями, с четкими и резкими контурами, тональными и цветовыми контрастами. Он будет казаться самым светлым по тону и самым напряженным по цвету.

Если, например, поставить для рисования группу предметов, образующих два плана, то, сосредоточив внимание на ближних предметах, второплановые мы будем видеть расплывчато и

неопределенно, и наоборот, если присмотреться к предметам второго плана, то цвет, контраст светотени, а также подробности рельефа на них станут заметны более четко. При перемещении взгляда с дальнего плана на средний или ближний тоновые и цветовые контрасты соответственно сосредоточиваются на них.

Если в процессе работы переводить взгляд только с одного предмета на другой и сравнивать их друг с другом, мы не увидим действительного зрительного образа, не сможем правильно определить цветовые отношения и добиться грамотного изображения. На холсте получится лишь пестрый набор отдельных предметов с резкими границами и пестрыми светлотными и цветовыми сочетаниями. Каждый предмет в отдельности будет вроде бы верно написан, но в целом изображение будет выглядеть раздробленным, не соответствующим правдивому зрительному впечатлению. И все это потому, что в процессе работы мы хотя и сравнивали предметы, но смотрели на них поочередно: сначала на один, потом на другой. А это предельно неверный, **непрофессиональный** способ ведения живописной работы.

Чтобы иметь возможность правильно определить тоновые и цветовые отношения натурной постановки, необходимо выработать **специальную постановку глаз** уметь смотреть на все предметы **одновременно**, цельно, не выпуская из поля зрения всей группы натурной постановки, включая и фон. Если изображать, например, букет цветов, стоящий на подоконнике раскрытого окна, надо одновременно видеть и цветы, и оконную занавеску, и панораму города за окном (в качестве фона).

Цельно видеть всю группу предметов или весь предмет необходимо и в тот момент, когда работа ведется над деталями. Нельзя видеть отдельные участки природы, не видя объект в целом. Только при цельном видении можно правильно воспринимать цветовые отношения в натуре и строить их на холсте. Цельность восприятия природы имел в виду английский художник XVIII века Д. Рейнольдс, когда говорил: «Художник никогда не достигнет совершенства ни в рисунке, ни в цвете, ни в объемности, если не привыкнет смотреть на предметы в целом»

Рассказывая о своем живописном методе, К. А. Коровин говорил: «Я стараюсь быть точным, очень верным и очень цельно видеть».

Б. В. Иогансон следующим образом раскрывает смысл работы отношениями при цельном восприятии: «Нас учили прибегать к методу сравнения и писать все время, имея в виду различия, а именно насколько один цвет разнится от другого по степени светосилы и легкому цветовому оттенку, заботясь только о том, чтобы из природы «вытащить» это различие... Охватывая глазом одновременно все, художник вдруг замечает то, что особенно ярко заявляет свое право на первый голос, и то, что еще заметно подпеваает; какая-то комбинация заявляет ярко о своем первенствующем значении. Другая комбинация цветов ей подчиняется, а свою очередь подчиняет себе третью комбинацию цветов и т. д. Благодаря тому что художник шел от цельного, он, получил возможность сравнивать одно с другим, чего лишен художник, идущий от детали...».

Чтобы смотреть на природу широко и цельно, художники выработали несколько практических способов: держать все не в фокусе; в момент наблюдения прищурить или «**распустить**» глаза на всю природу. С прищуриванием резко уменьшается количество света, попадающего в глаз, в результате этого, как в сумерках, перестают замечаться второстепенные детали. «**Распускание**» глаз **не позволяет** четко видеть отдельные детали.

П. Я Павлинов, автор книги «Для тех, кто рисует», считает, что у живописца, работающего с природой, практическое определение цветовых отношений должно идти от плоскостного восприятия, «чтобы пространственные явления природы увидеть как плоский цвет, независимо от локального цвета».

П. П. Чистяков для определения светотеневых и цветовых отношений давал такой совет: «Всегда в рисунке, в тушевке и в колорите, нужно иметь (мысленно) как бы стекло перед собой плоское: оно дает отношения, а без него, пожалуй, все будет врозь».

Аналогичный совет давал Р. Фальк: «Смотреть на пейзаж надо так, словно он весь запечатлен **на плоскости** оконного стекла. В этом отношении сначала очень полезно писать пейзаж, который находится за окном...».

Для правильной оценки цветовых отношений можно воспользоваться обычным рамочным видоискателем. Заключив в рамку видимую часть природы, легче воспринимать ее цельно, сосредоточив внимание на зрительной проекции в рамке. А еще лучше для этих же

целей вырезать на картоне прямоугольное отверстие (размером 2X1 см) и перед началом работы посмотреть в это окошко на натурную постановку, причем видеть натуру следует не через отверстие, а как бы в проекции **на плоскости** этого окошка. Если при обычном рассматривании мы видели лишь простую группу предметов, то теперь они превратились в звучную по краскам картину, похожую на мозаику из драгоценных камней. Получается чудесный целостный живописный образ основных цветовых отношений натуры.

Процесс живописного изображения с натуры имеет свои закономерности и правила и предполагает особый порядок ведения работы. Понимание **последовательности процесса изображения** является важным условием успеха в работе. Необходимо знать, что надо делать вначале, какие задачи решать в середине работы и как ее завершить. Живописное изображение является итогом решения следующих основных задач: 1) нахождение тоновых и цветовых отношений больших пятен в пределах общего тонового и цветового состояния и родства красок натуры; 2) цвето-тоновые «растяжки» в пределах больших цветотоновых отношений, подробная цветовая разработка объемной формы отдельных предметов; 3) обобщение, целостность всего изображения, выделение композиционного центра.

Подытоживая сказанное, подчеркнём ключевую мысль, что только **расфокусированный** взгляд художника позволяет правильно увидеть натуру, выстроить последовательно этапы исполнения работы как в рисунке, так и в живописи, обеспечить тот метод, который мы назвали «**мимо**» и «**быстро**».

Итак, мы проанализировали особенности зрительного восприятия начинающего рисовальщика и профессионального художника в процессе изобразительной деятельности, показали их принципиальное различие и причины этого явления.

Выявили комплекс качеств, составляющих структуру и содержание понятия «**профессиональное визуальное восприятие художника**».

Определил комплекс общенаучных, психофизиологических, психолого-педагогических и **дидактических** принципов, служащих научно-теоретической базой решения проблемы, и обосновали возможность целенаправленной работы глаза в процессе формирования зрительного образа натуры и изображения.

2.2. ВЗАИМОСВЯЗЬ ДИСЦИПЛИН «ЖИВОПИСЬ» И «РИСУНОК»

Прежде всего, все указанные выше принципы работы в освоении правил изобразительной грамоты решаются во время академических и факультативных занятий по рисунку и живописи.

Работа в цвете – логически продолжает достигнутое в рисунке, который по выражению Крамского, как «скрытый фактор», его никто не видит: «по рисунку, как по канве узоры, наложены тона и краски».

В процессе обучения студенты, прежде всего должны усвоить основной закон живописи – закон тоновых и цветовых отношений и метод их определения. Кроме этого в теоретический курс обучения живописи должны войти и такие вопросы, как господствующая роль рисунка в живописи, воздушная перспектива, законы светотени, правила передачи на изобразительной плоскости объемных, материальных и пространственных качеств изображаемых предметов, умение приводить изображение к тоновой и цветовой целостности и единству и др.

Если проанализировать работы учеников, которые приступили к изображению цветом, не умея еще рисовать, то сразу выявляется их полнейшая беспомощность в изображении натуры. Не обладая элементарным глазомером в определении пропорций и не зная элементов наблюдательной перспективы, они не в состоянии правильно нарисовать предметы с натуры, расположить их на изобразительной плоскости. Без знания законов светотени и задач тонового рисунка такие начинающие живописцы испытывают особенно большие затруднения в передаче цветом объема и материала изображаемых предметов, их пространственного расположения. В живописном этюде основной задачей является выражение пластической формы, а ее понимание, т. е. чувство, объемной формы, вырабатывается именно в процессе овладения светотеневыми рисунками. Поэтому такой рисунок является не только началом, но и **основой** обучения живописи.

Исторический опыт художественных школ 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. Молодому болонскому художнику Одоардо Фиолетти, приехавшему учиться в Венецию, Тинторетто на его вопрос,

что ему надо делать, чтобы преуспеть в живописи, сказал: «Рисовать!» На повторный вопрос Фиолетти, что ему еще можно посоветовать, чтобы стать живописцем, художник повторил: «Рисовать и еще раз рисовать!» справедливо считая, что рисунок придает изящество и совершенство живописи.

«Не умеющий рисовать, не будет писать, как следует», - учил П. П. Чистяков.

И. Е. Репин ежедневно по 2—3 часа занимался рисунком, считая его основой живописи. А. М. Васнецов, вспоминая о системе преподавания П. П. Чистякова, говорил, что «его идеалом была форма — рисунок».

В Мюнхенской школе художника-педагога Ашбе, в которую поступали люди, окончившие даже Академию искусств, обучение длительное время проводилось только по рисунку (конструктивное построение форм, тоновой рисунок, гризайль), и лишь впоследствии, когда овладевали конструктивной лещкой формы тоном, приступали уже к изображению цветом.

Каждый вид натурной постановки требует своего определенного формата. Первые шаги в композиционном построении постановки заключаются в нахождении величины изображения по отношению к данному формату, во взаимном размещении предметов на плоскости листа. Изображаемые предметы должны так располагаться на плоскости формата, чтобы им не было «тесно», они не должны подступать близко к границам листа. Слишком мелкое изображение теряется в плоскости листа и становится как бы второстепенным. Размещение предметов производится относительно зрительного и композиционного центров, уравновешенных как по массам, так и по тональным и цветовым пятнам.

Предмет натурной постановки, на котором сосредоточивается основное внимание в изображении, служит композиционным центром, остальное дополнением к нему. Изображение моделируется так, чтобы направить взгляд зрителя на этот центр. Чаще всего композиционный центр приближается к оптическому - к середине картинной плоскости. Поиск формата и организация плоскости решаются через серию композиционных эскизов, перемену точки зрения на натуру, поиск наиболее выгодного равновесия изображаемых предметов на плоскости листа по величинам и распределению светлых, темных и цветных масс.

Нельзя начинать рисовать с отдельного предмета, постепенно

пририсовывая другие. Неизбежно будут нарушены взаимные размеры, а вся группа не уложится в листе или окажется значительно меньше, чем требует формат. Легкими беглыми линиями надо намечать всю группу предметов. Далее необходимо установить пропорции предметов, правильные перспективные сокращения, расположение предметов на горизонтальной плоскости и т. Определяя пропорции предметов и строя их в перспективе, нужно одновременно слегка прокладывать тени. Это будет способствовать более точной передаче, как пропорций, так и взаимного расположения предметов. При размещении группы предметов на плоскости стола очень важно построить их основания. Не определив место каждого предмета, нельзя передать пространство между ними. Отдельные предметы могут «повисать» в воздухе или «врезаться» один в другой.

На данном этапе работы необходимо все время сравнивать величины отдельных предметов и их частей. При этом надо смотреть одновременно на всю группу предметов. Рисую каждый предмет, надо воспринимать его как массу формы, чувствовать его силуэт.

Линии контура предметов не следует считать окончательными и безошибочными. В процессе рисования необходимо продолжать уточнение характера формы. И вообще, нельзя разделить работу над рисунком или живописью на какие-то замкнутые этапы: построение пропорций, моделировка тоном и т. д. В процессе всей работы от начала и до конца эти этапы тесно переплетаются и требуют постоянного внимания.

При выполнении рисунка строится, прежде всего, большая и общая форма, выражающая основные пропорции предмета, всю конструкцию. Рисовальщик ни в коем случае не отходит от этой задачи, воспринимая натуру обобщенно и цельно. Не случайно Н. Ге предупреждал рисовальщиков: «Назначивши главные пятна, непременно проштудируйте главные тени и свет общий, чтобы проверить пропорции, и рисуйте всегда, все время весь ваш рисунок — всегда от начала и до конца общее и идите к деталям постепенно. Вот вам секрет рисования».

Нахождение общего в объектах заставляет художника отвлечься от ряда второстепенных признаков натуры, ее деталей. В практике художников существуют такие профессиональные понятия, как **«большой свет»**, **«большая тень»**, **«большая форма»**, **«большие цветовые отношения»**. Суть их заключается в цельном видении объектов натуры и целостном их изображении.

После того как объемная форма предметов будет тщательно проработана, необходимо перейти к обобщению. В процессе изображения каждого предмета мы могли увлечься отдельными деталями и сделать их слишком четкими и заметными по контрасту светотени. По этой причине предметы второго плана могут зрительно вырываться на передний план.

Сравнивать изображаемые предметы надо и по четкости контуров. Освещенные места предметов имеют более четкие контуры. Границы изображаемых предметов не во всех местах видны одинаково отчетливо. В одном месте силуэт предмета хорошо просматривается, в другом сливается с фоном. В тени и на дальних планах тоновые и цветовые контрасты формы слабее и не имеют резких очертаний. Изображение предметов в тени и на задних планах должно решаться более обобщенно. Границы падающих теней также не везде одинаковы. При сравнении на четкость очертаний предметы первого плана сопоставляются с предметами второго и третьего планов.

Чтобы привести всю группу предметов в единое целое, надо смотреть на все одновременно, воспринимать цельно, оценивая в этот момент силу каждого участка света и тени по отношению ко всему остальному. Сохранение целостного впечатления от всей группы предметов — истинное условие реалистического изображения.

Рисуя, что бы то ни было, надо всегда рисовать «всё», то есть с самого начала, рисуя, положим голову, надо думать об отношении её к корпусу, к конечностям; рисуя стул, надо думать о его высоте по отношению к ширине и т. д.

Чтобы уловить тональную близость мелких форм, расположенных на свету или в тени, в ходе работы не следует смотреть в упор на отдельные предметы, вне связи их с окружающими предметами.

На стадии обобщения особенно необходимо смотреть на натуру цельно, видеть все сразу, как говорят, «**распускать глаза**» на нее. Вся группа предметов будет восприниматься расплывчато, но зато, в этот момент скорее можно понять отношение тонов, целостность натуры. Поочередно надо смотреть цельно и на натуру и на этюд, тогда легче уловить, где допущена ошибка. Способность видеть цельно даст возможность вести работу от общего к частному и от него снова к обобщению. **Цельность видения** в процессе работы — основа основ профессиональной грамоты. Только обладая этим навыком, художник может правильно определить зрительный

образ природы, найти в ней главное, место каждой детали, степень ее законченности, подчинённости, композиционному центру.

Сумма частей в изображении не равна целому, так как целое— это сумма частей плюс целостность, единство, собранность и соподчиненность этих частей. О целостности изображения академик Е. А. Кибрик писал: «Невозможно ни рисовать, ни писать с натуры, пренебрегая законом цельности. Ни форма, ни цвет не существуют сами по себе, а только в отношении к целому, как части целого». Как уже говорилось, необходимо постоянно сравнивать предметы между собой, цельно воспринимая их. Изображая, например, светлую часть предмета, нужно определить, в какой точке она имеет наибольшую интенсивность света и цвета и где она выражена меньше, а затем остальные градации на объемной форме брать, сравнивая с уже найденными тонами.

С самого начала обучения необходимо работать **методом отношений**.

Закон отношений это не открытие художников. Закон отношений это закон физиологии и психологии зрительного восприятия окружающей действительности, ее форм, цвета и материальности, и проявляется он соответствующим образом при восприятии не только натуры, но и рисунка, тонального и живописного изображения.

Окружающие нас предметы характеризуются не столько конструктивным строением, сколько главным образом своими пропорциями. Пропорции это отношение размеров. Уметь видеть в природе и выражать на бумаге пропорциональные соотношения размеров важнейшая задача рисовальщика.

Итак, если пропорции предметов (отношения их размеров) на бумаге переданы правильно, то есть пропорционально натурным, зритель узнает на рисунке изображенные объекты. Узнает потому, что в его памяти уже отложился именно этот характер пропорций того или иного предмета или объекта (кружки, ведра, кошки, лошади, ребенка, взрослого человека и т. д.).

Закон восприятия пропорциональных отношений в равной мере относится не только к пропорциям рисунка, но и к светотеневому (тональному) и живописному их изображению.

Нужно помнить, что рисунок и живопись имеют дело не с пятнами светотени и цвета, а с различной силой света и цвета, расположенной на

поверхности формы. Надо с самого начала рисования приучить себя **видеть** в изображаемых предметах их **форму** и строить на плоскости. Также и живописный цвет располагаем на поверхности формы.

2.3 РОЛЬ НАТЮРМОРТА В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ СТУДЕНТА.

Обучение натюрморту занимает в системе художественного образования особое место, так как здесь закладываются основы художественного видения и освоения ремесла. На натюрмортах можно развивать вкус будущего художника, заложить основы всех элементов ремесла: умение компоновать, рисовать, владение палитрой и т. д. Техника и технология живописи, красота фактуры — всё это может быть освоено на натюрморте.

Перед каждым заданием необходимо сделать несколько маленьких композиционных набросков тоном и цветом. Это вырабатывает привычку делать эскизы перед началом большой работы, так как композиционная работа — это самая активная, творческая часть работы, что тратить много времени и сил на исполнительство, не имея композиционного замысла неразумно. При выполнении многочисленных эскизов происходит тренировка глаза и на композицию, и на пропорции, и на цветовые отношения.

У начинающих, как правил, не развито чувство тона, из-за этого работы кажутся пёстрыми, «заплаточными», теряется целое. Таким студентам можно рекомендовать дополнить эскизы цветом эскизами гризайлью или даже делать дома тональные копии с цветовых репродукций старых мастеров. Обычно это развивает чувство тона, так необходимое в дальнейшем над более сложными постановками. Также необходимо активно привлекать студентов к постановке натюрморта, давать им возможность ставить постановки самостоятельно, корректируя их и объясняя цветовые и тональные закономерности, заключённые в данном натюрморте, находить и показывать репродукции тех натюрморт, где решались бы сходные задачи.

Первые натюрморты рекомендуется ставить очень лаконичные. Они могут быть простыми до примитивности по рисунку и сложными по цвету, т. к. основная задача здесь в том, чтобы студенты научились «мешать краски», почувствовали особенности техники. Надо сразу им показать различие в работе по белому грунту и по имприматуре, причём это можно делать на маленьких эскизах. Иногда полезно на этом этапе ставить натюрморты в

какой-то определённой гамме: натюрморт, построенный на различных оттенках красного или синего, или коричневого. Было бы неправильным считать, что такие лаконичные натюрморты писать проще, чем многопредметные, чаще даже наоборот, они оказываются сложнее, но такой путь ведёт к более тонкому развитию глаза, не позволяет делать «картинку». После того как первые навыки освоения цвета в технике акварели получены, можно усложнять натюрморты по композиции и рисунку, увеличивать количество предметов. Необходимо чередовать задачи. Например, после чисто цветовых натюрмортов можно поставить натюрморты на тон и на материальность предметов.

Работа над натюрмортом не должна прекращаться с началом работы над портретом. Как факультативное или обязательное задание, она продолжается в течение всего времени обучения. В мастерской всегда должен стоять хотя бы один натюрморт, чтобы желающие работать в этом жанре могли постоянно повышать своё живописное мастерство.

2.4. ПАЛИТРА ЖИВОПИСЦА.

Известно, что Рубенс, как и другие мастера его времени, пользовались сравнительно небольшим количеством красок. Каким же образом при ограниченных красочных средствах достигалась такая разнообразная цветовая гамма? В качестве неперемennого элемента мастерства далеко не последнюю роль играет умение художника пользоваться своей палитрой. Оно было свойственно и другим великим живописцам. Умелая работа с палитрой и сейчас составляет одну из важнейших основ мастерства художника.

Если с самого начала занятий серьёзно отнестись к «живописной кухне» и завести определённый порядок на палитре — уход за ней и активная работа с красками становятся прочной привычкой и органически входят в живописный процесс, помогая решать основные художественные задачи. Говоря о порядке на палитре, подразумевают не только содержание её в чистоте, но и определённую последовательность размещения красок. Художники по — разному располагают их на палитре и привыкают к тому, что каждая краска занимает своё постоянное место. В любом случае не следует класть краски как попало, независимо от их цвета и светлоты. Располагать их на палитре нужно разумно, по определённому принципу. Можно, например, по одному краю положить все земляные краски, а по другому - остальные цвета в порядке спектра. Одним из вариантов

расположения красок может быть последовательность - от тёплых красок к холодным.

Избрав постоянную систему размещения красок, каждый почувствует заметное облегчение в практической работе, будет почти, не глядя, попадать кистью в нужное место палитры. Таким образом, всё внимание можно будет направить на поиски цветов и оттенков, на решение основных живописных задач.

Одно из важнейших и интереснейших явлений, с которым мы сталкиваемся. Начиная заниматься живописью, состоит в относительности видимого нами цвета. Любой предмет мы наблюдаем в определённых условиях освещения, в конкретной окружающей среде. Под воздействием освещения, соседних предметов, глубины пространства, световоздушной среды собственная окраска предмета может претерпевать значительные и разнообразнейшие видоизменения. Легко убедиться в том, как неодинаково мы видим цвет одного и того же предмета в помещении и на открытом воздухе. В природе неисчислимо количество цветов и оттенков, и чем развитие глаз художника, чем изощрённее у художника чувство цвета, тем большее число цветовых градаций он в состоянии увидеть в природе.

Но палитра располагает ограниченным количеством красок, которое не может сравниться с цветовым богатством природы. И это ещё не всё: по насыщенности, чистоте цвета ни одна краска палитры, даже самая яркая, не может соперничать с природными цветами спектра. Можно лишь говорить об относительной близости к спектральным чистым цветам таких ярких красок, как ультрамарин, синий кобальт, изумрудная зелень, жёлтый, оранжевый и красный кадмий, крапак.

Многовековой опыт творческой деятельности художников доказывает огромные возможности живописи. И хотя количество красок на палитре крайне невелико, её цветовые возможности практически не ограничены. Дело опять таки в относительности живописного цвета. Мы передаём в живописи не абсолютный цвет каждой части природы в отдельности, а цветовые соотношения, взаимозависимость цветов и оттенков в их совокупности. Верно найдя и передав цветовые соотношения, мы можем правдиво выразить то впечатление света, воздуха, сияющей силы природных красок, которые мы наблюдаем в жизни.

Нетрудно понять, что для достижения этого (в числе многих других, необходимых живописцу качеств) нужно научиться работать с палитрой.

Задача заключается, прежде всего, в том, чтобы из красок палитры составить необходимый оттенок - превратить сырую краску в живописный цвет, найденный при помощи сравнения. А так как цветов в природе бесконечно много — чистыми красками нельзя обойтись. Необходимо всё время в разных вариантах и пропорциях смешивать две — три краски друг с другом. Несмешанная краска на палитре почти никогда не соответствует видимому цвету. Какие могут быть шансы на совпадение краски с видимым оттенком цвета? Почти никаких. И если мы говорим о неограниченных цветовых возможностях палитры, то главным образом потому, что можем, смешивая краски, из малого их количества добыть великое множество разнообразнейших цветов и оттенков.

Чем богаче опыт живописца, тем большее число цветов он может извлечь из своего красочного арсенала — палитры. Этот опыт приобретается не сразу. Художник накапливает его в течение всей своей творческой деятельности. Но, чтобы ускорить усвоение практических навыков в работе с палитрой, очень полезно проделать ряд специальных упражнений красок. (Все рекомендации и упражнения даны будут применительно к масляной живописи).

Чтобы понять «цену» каждой краски, её возможности и научиться извлекать из небольшого их числа множество смесей разных цветовых оттенков, полезно проделать специальные упражнения и поработать с натурой ограниченной палитрой. Часто для этого используются белила, кость жжёная, английская красная, светлая охра. Из этих четырёх красок самой тёплой будет английская красная, самой холодной — жжёная кость. В этом сильно сокращённом красочном диапазоне нужно искать все необходимые колебания цветов, составляя всевозможные смеси.

Скажем, самой яркой зеленью будет смесь охры с костью, а различные оттенки зелёного цвета нужно будет получать путём смешения этих же двух красок с белилами в разных пропорциях. Чистая английская краска станет самым ярким из красных цветов, а её смешения с охрой и белилами дадут разные оттенки оранжевого и тепло — жёлтого. Все фиолетовые и коричневые цвета придётся получать из различных смешений кости, английской красной и белил, а оттенки синего и голубого цветов должны зазвучать от комбинации смесей кости и белил. Как видите, дело очень нелёгкое, но зато оно принесёт большую пользу.

Остановимся на применении чёрной краски и её роли в образовании смесей. Неопытные живописцы очень часто пытаются применять чёрную

краску в качестве средства затемнения цвета — пишут ею тени и подмешивают во все неяркие цвета. В результате этого цвет замутняется, становится грязным, тяжёлым и фальшивым. Поэтому нередко педагоги советуют начинающим художникам совсем не употреблять чёрную краску на первых этапах обучения живописи. На самом же деле черная краска очень хороша, если к ней относиться, как ко всякой другой, и применять её не для затемнения, а для получения определённого оттенка цвета, для изменения его тёплохолодной характеристики и по насыщенности. Делая упражнения на смешения красок, мы можем убедиться в том, как сильно изменяется характер цветового оттенка от прибавления различного количества жжёной кости в любую краску — в охру или изумрудную зелёную, в английскую красную или жёлтый кадмий. Чёрная краска даёт в смесях различные, очень тонкие и красивые оттенки.

В поисках красочных смесей необходимо учитывать некоторые дополнительные обстоятельства оптического и технического свойства, имеющие значение для успеха живописной работы.

Прежде всего нужно иметь в виду, что красочная смесь, перенесённая на холст, выглядит не так, как на палитре, где она была получена. Это вполне объяснимо. Цвет грунта (большой частью белый), по которому начинают работу красками, не совпадает с цветом палитры. Естественно, что мазок на белом холсте смотрится не так, как та же смесь на более тёмной палитре, часто имеющей коричневатый оттенок. То же самое можно сказать и о любой смеси на палитре — она воспринимается нашим глазом в зависимости от окружения — других красочных смесей и чистых красок, расположенных по краям палитры. Поэтому прежде, чем положить цвет на холст, нужно несколько раз проверять его правильность, глядя на натуру, холст, палитру и опять на натуру, подправлять смесь на палитре или заменять её другой.

Вот как говорил об этом П. Чистяков: «...Первый взгляд на натуру, второй — на палитру, третий — на натуру, четвёртый — на палитру и когда составите цвет, по вашему мнению, точный, не кладите на холст, а проверьте ещё раз с натурой и добавьте, что увидите не достаёт ему. Затем кладите на холст...

В действительности очень большая часть времени затрачивается на работу с палитрой, на поиски цветовых соотношений и необходимых красочных смесей. Она помогает избегать многих поправок и переписок на холсте.

2.5. ЦВЕТОВЕДЕНИЕ В ЖИВОПИСИ. ОТНОШЕНИЯ ЦВЕТОВ

Люди, далёкие от профессиональных вопросов живописи, иной раз думают, что задача художника состоит в точном воспроизведении цвета всех изображаемых объектов. На самом же деле в живописи важна верность цветовых отношений.

Суть дела в том, что палитра красок не охватывает всего диапазона яркостей, наблюдаемых в природе. Кроме того, цвета, соседствуя друг с другом, взаимно влияют один на другой и выглядят по – разному, в зависимости от того, с какими цветами они находятся рядом. Это взаимодействие цветов в природе и в картине происходит не совсем одинаково, так как в природе объекты расположены на различных расстояниях друг от друга, а в картине они изображаются на одной плоскости (т. е. все цвета непосредственно соприкасаются). Цвет каждого изображаемого объекта воспроизводится таким, каким он воспринимается с данного расстояния и при данном освещении, а не таким, каким он выглядит на поверхности самого объекта. На восприятие цвета в картине существенно влияет то освещение, которое воспроизведено в картине. Так цвет лица старухи в картине В. Сурикова «Утро стрелецкой казни», находящейся в тени под телегой на первом плане, если смотреть на него через небольшое отверстие, сделанное в середине белой или серой бумажки (т. е. изолировав от окружающих цветов), кажется неестественным. Однако при рассмотрении картины в целом он воспринимается как нормальный цвет старческого лица в тени.

Цвет в живописи – одно из основных средств построения изображения и одно из средств художественной выразительности. Чтобы понять существо вопроса цветовых отношений, необходимо знать признаки, по которым цвета различаются между собой. В науке о цвете установлены так называемые основные свойства цветов. таких качеств или свойств три: светлота, цветовой тон и насыщенность. Термин «**светлота**» прост и понятен: цвет может быть светлым или тёмным, светлей или темней другого цвета. Однако термин «светлота» художники порой заменяют термином «**светосила**», заимствованным из оптики. Термин «светосила» менее понятен, и неискущённый человек не всегда поймёт, о чём идёт речь, если назвать цвет, какого – либо предмета более светосильным, чем цвет другого предмета.

Вторым основным свойством цветов считают «**цветовой тон**». Под цветовым тоном подразумевается цветность, оттенок цвета, тот признак,

который выражается словами: красный, оранжевый, жёлтый и т. д. Имея ввиду цветовой тон, художники часто называют этот признак одним словом «цвет». Но этого делать не следует, так как есть цвета, не обладающие цветовым тоном. Они отличаются друг от друга только по светлоте (белые, серые и чёрные) и их называют «ахроматическими».

Третье свойство цветов самое трудное для объяснения и усвоения, это – «насыщенность». Под насыщенностью следует понимать степень отличия хроматического цвета от одинакового с ним по светлоте ахроматического. Так, скажем, серо – голубой больше похож на серый, чем голубой. Чисто голубой более насыщенный цвет. Слабый серо – голубой может показаться ахроматическим, а чисто голубой никак не похож на ахроматический. Другими словами, можно сказать, что насыщенность цвета есть степень выраженности в нём его цветового тона.

Предельно насыщенные хроматические цвета различных цветовых тонов не равнонасыщены. Жёлтые цвета выглядят менее насыщенными, чем синие и красные, в них цветовой тон менее выражен, они кажутся, так сказать, менее сгущёнными. В свою очередь жёлтые цвета различных оттенков не одинаковы по насыщенности. Например, цвет краски «кадмий жёлтый средний» более насыщен, чем краски «кадмий лимонный».

Итак, цвета отличаются друг от друга по основным качествам или свойствам: ахроматические цвета различаются только по светлоте, хроматические – и по светлоте и по цветовому тону, и по насыщенности.

Кроме основных свойств, в цветах усматривается ещё ряд качественных характеристик. Одни цвета относят к тёплым, другие – к холодным. Это характеристика относительная. Один и тот же цвет по сравнению с более тёплым будет выглядеть холодным, а по сравнению с более холодным – тёплым.

Цвета более тёмные, более плотные, более тёплые чаще выглядят более тяжёлыми, чем цвета более светлые, менее плотные, кажущиеся более лёгкими. Более светлые, тёплые и насыщенные цвета обычно «выступают», а более тёмные, холодные и менее плотные «отступают». Однако изображение каменной стены Московского Кремля, написанное Суриковым в картине «Утро стрелецкой казни» в «лёгких» цветах с преобладанием голубых и зеленоватых оттенков, вовсе не кажется «лёгким», потому что зритель воспринимает изображение каменной, а следовательно – тяжёлой стены. Предметное значение цвета в картине, т. е. того предмета, в изображении которого он встречается, играет решающую роль.

Что же такое цветовые отношения и что означает верность цветовых отношений в живописи? Цветовые отношения – это количественные различия между цветами во всех их характеристиках, во всех их свойствах (по яркости, по тону, насыщенности, плотности и прочим признакам). Чтобы определить и «взять» цветовые отношения, надо определить, чем и насколько один цвет отличается от всех других цветов в натуре и чем и насколько он должен отличаться от других цветов в изображении. Решающее значение при этом имеют отношения по светлоте, которые живописцы называют «отношениями по тону» или «тональными отношениями». Но при всём их значении столь же существенны отношения по всем другим характеристикам цвета.

В литературе встречаются указания, что цветовые отношения в изображении должны быть пропорциональны отношениям, существующим в изображаемой натуре. Но, во - первых, каким путём проверить эту пропорциональность? А во – вторых, это вообще неосуществимо, так как яркостный диапазон в природе гораздо сильнее.

Для достижения подобия изображения изображаемому надо воспроизводить цвет каждого объекта не так, как он выглядит сам по себе, а так, как он воспринимается с данной точки зрения, в данных условиях. К тому же цветовые отношения в картине, как уже говорилось, подчиняются не только цветовым отношениям природы, но и творческой задаче художника. Каждый цвет воспринимается определённым образом в зависимости от точки зрения, условий окружения, удаления, освещения, в сравнении с другими цветами природы. Присущая объектам локальная окраска подвергается влиянию многих факторов и изменяется на каждом малом участке поверхности каждого предмета. В то же время нельзя забывать об отличии действительного цвета от «знаемого». Работая с натуре, живописец выискивает типичный для данных объектов цвет, всматриваясь в его вибрации в свету и в тени, зависящие от соседства с другими цветами.

Один и тот же цвет, находясь в окружении других, выглядит различно. В окружении более тёмного фона любой цвет кажется светлее, а в окружении более светлого – темнее, чем в окружении равносветлого с ним ахроматического фона. По соседству с красными цветами ахроматические цвета приобретают зеленоватый оттенок, а хроматические – изменяются так, будто к ним подмешана зеленоватость. На оранжевом фоне к цветам как бы подмешивается голубой, на жёлтом – синий, на зелёном – розовый, на голубом – оранжевый, на синем – жёлтый. В науке о цвете это явление

названо «**одновременным цветовым контрастом**», который может проявляться в форме «**светлотного**» (когда цвета в зависимости от окружения светлеют или темнеют) и в форме «**хроматического**» (когда цвета приобретают определённый цветовой оттенок, либо изменяют свой цветовой тон, либо насыщенность, либо одновременно то, и другое). Это обстоятельство ещё раз убеждает в том, что нельзя в живописи задаваться задачей точного повторения изолированно взятого цвета изображаемого объекта.

Сильно влияет на цвет освещение. Особенно важно знать, как меняются цвета при искусственном вечернем свете, во время заката или восхода солнца (когда все освещается красноватым или красным светом), в сумерках (при постепенном потемнении) или же утром (при постепенном усилении света). Этот вопрос не имеет непосредственного отношения к вопросу о цветовых отношениях, но при работе с натуры, а еще более при работе без натуры в нем необходимо разбираться, ибо, в конечном счёте, в зависимости от освещения происходит изменение цветовых отношений.

При вечернем искусственном свете (электрических ламп накаливания, особенно – при свете керосиновых ламп и еще более сильно при свете горящей свечи или лучины) все цвета желтеют или оранжевеют, при этом желтые цвета сближаются с белыми, фиолетовые краснеют, зеленые становятся желтовато-зелеными, синие сильно темнеют, а иные синие выглядят почти черными. Живописные работы, выполненные при вечернем искусственном свете неопытными живописцами, днем оказываются слишком жёлтыми. Во время захода или восхода солнца все цвета краснеют, зеленые очень сильно темнеют, порой кажутся почти черными, листва же деревьев выглядит почти красноватой. В сумерках различные цветовые тона постепенно перестают различаться. Раньше всего это происходит с красными, дольше всего различаются синие. На рассвете наблюдается обратная картина - первоначально цветовые тона вообще не различаются, по мере усиления света становятся заметными: раньше других синие и позже всех – красные. Днем желтые цвета выглядят светлее синих, в сумерках, наоборот, синие цвета кажутся светлее желтых. Так цветки василька среди колосьев ржи кажутся днем темнее колосьев, но в сумерках – много светлее. При вечернем искусственном освещении они выглядят красновато-фиолетовыми.

С больших расстояний светлые цвета темнеют, а темные светлеют, при этом все цвета приобретают синеватый оттенок. Светлые же, ярко

освещенные объекты (например, снежные вершины гор) кажутся оранжевыми или розовыми. Оранжевые цвета с расстояния до полукилометра краснеют, голубые теряют свою насыщенность.

Таким образом, наблюдаемые в природе цвета изменяются в разных условиях освещения, окружения, пространственного положения. В картинах цвета тоже изменяются от соседства друг с другом, но не надо забывать, что там они лежат в одной плоскости и освещаются одинаково. Поэтому взаимовлияние и изменение цветов в картинах протекает не так, как в природе, и нельзя думать, будто достаточно повторить цвета природы, чтобы в живописном произведении возникли, те же процессы цветового взаимодействия и получилось бы всё точно так же, как в самой природе.

Уточняя цветовые отношения и вообще цвета изображаемого мотива, порой бывает трудно определить цвет бликов и теней. На тот и другой сильно влияют рефлексы, т.е. цветовые оттенки, возникающие в итоге подмеси к ним световых лучей, отражающихся от окружающих объектов. Блики днем в открытом пространстве и внутри помещений чаще всего бывают холодных оттенков, поскольку в дневном рассеянном свете преобладает голубой цвет неба. В прямом солнечном свете, наоборот, преобладают излучения теплого света, и блики оказываются теплых оттенков. Надо отметить особенность бликов на металлических предметах. металлы обладают особым типом поверхностного отражения, - они уже с самой поверхности отражают цветной свет (неметаллы с самой поверхности отражают свет таким, каким он на них падает). Поэтому у золота и меди блики желтые, у серебра – голубые.

В тенях, естественно, основной цвет объектов темнеет. При этом некоторые цвета заметно изменяются, так, например, желто-зеленые переходят в оливковые, киноварно-красные – в цвет бордо. В теневой части объектов весьма часто сказывается влияние рефлексов: на ахроматических поверхностях тогда возникают оттенки рефлексов. Под влиянием, скажем, красного рефлекса красные же поверхности становятся насыщеннее, под влиянием зеленого рефлекса – сереют, теряют свою насыщенность. При рефлексах иного цвета изменяется основной цвет поверхности в силу закона оптического смешения цветов.

В цвете теней сильно сказывается влияние «**хроматического контраста**», в силу которого возникают цвета, так называемые «**дополнительные**» к соседним или к фону. На белом свете в солнечный день образуются синие тени (рефлекс небосвода и синий цвет

дополнительный к желтоватому окружению, т.е. к цвету снега, освещенного прямыми солнечными лучами). Основные пары дополнительных цветов следующие: к киноварно-красному – голубовато-зеленый, к желтому – синий, к зеленому – красный, к синему – желтый. Помня эти дополнительные пары, легко примерно определить другие дополнительные пары. Если представить все цвета в виде цветового круга, включающего все цвета спектра – красные, оранжевые, желтые, желто-зеленые, зеленые, голубовато-зеленые, голубые, синие и фиолетовые с дополнением пурпурных, через которые можно специально замкнуть в кольцо, то в таком круге примерно дополнительные цвета будут лежать друг против друга (на концах диаметров).

2.6. ГРИЗАЙЛЬ

Правдивость тоновой и цветовой характеристики предметов сохраняется и на изобразительной плоскости, если их тоновые различия изображены в пропорциональных видимой натуре отношениях. Работая с натуры, выполняя тональный рисунок или живопись в технике **гризайль**, надо так распределить на изобразительной плоскости переходы тонов от светлого к темному, чтобы самое темное в натуре было и на рисунке самым темным, самое светлое — самым светлым, а остальные промежуточные тона во столько раз сильнее или слабее этих двух пределов, во сколько они выглядят слабее или сильнее их в натуре (то есть переданы в пропорциональных зрительному образу отношениях).

Работа гризайлью приучает к точности изображения, тренирует точность глаза, дисциплинирует студента, воспитывает чувство тона и эстетический вкус. Работая в технике гризайль, необходимо сосредотачивать своё внимание на тональном решении, не отвлекаясь на поиск цвета.

Нельзя разделять работу над гризайлью на замкнутые этапы — пропорции, моделировка тоном и т. д. Всё время надо думать о сохранении цельности света и тени, следить за изменениями силы светотеневых контрастов. Напоминать о том, что контрасты сильнее вблизи от источника света и убывают по мере удаления от него. Контрасты снижаются и по мере удаления от глаз рисующего. В выполнении работы гризайли большое значение приобретает тональное решение фона. Надо учитывать, что отношения в фоне около

освещённых и теневых мест формы различны.

При цельном восприятии природы все, что находится в сфере прямого действия света, представляет собой единый участок, в нем нет по силе пятна, равного теневым частям. То же самое можно сказать и о собственной и падающей тени: они по тону не спорят с полутенью, а полутень не может быть равной силе световых частей изображения. Рефлекс в тени не может быть светлее полутени, а подчинен общему тону собственной тени. Правильная выдержанность в тоне этих больших пятен формы объекта или группы предметов придает изображению целостность и правдивость освещенности.

После определения тоновых отношений крупных планов следует переходить к моделировке светотеню, то есть к изображению объемной формы каждого предмета путем нахождения правильных светотеневых и цветовых градаций между бликом, светом, полутенью и тенью собственной и падающей. Моделируя объемную форму предмета, прописывая детали, необходимо следить за тем, чтобы не преувеличивать тона, которым выявляется множество мелких форм, расположенных как на освещенной, так и на теневой поверхности большой формы. Реалист не раскрашивает, а пишет, то есть ищет тоновые отношения, не теряя впечатления целого. Передача общей освещенности (общего тона) важна в живописи натюрморта, интерьера, головы и фигуры человека. В связи с этим при решении данной задачи необходимо применить светлотный камертон, то есть определить в этюде, каким будет наиболее светлое и наиболее темное пятно в окраске предметов.

Для охвата модели целиком, без перевода зрачка, рисующего, необходимо двойное расстояние от модели, так как в таком случае модель попадает в угол ясного зрения. Например, Леонардо да Винчи рекомендовал располагаться от модели на тройном расстоянии.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Живопись

Специализация «Народные ремесла», дневное отделение

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по живописи

на 2017 -2018 у. г.

Специализации «Народные ремёсла»

III курс, 5 – 6 семестры

III курс, 5 семестр (2 лекц., 42 лаб. 64 сам.)

№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекци и	Лаб.	Самост.
Раздел 3				
Живописное изображение головы человека				
1.	Лекция: Закономерности изображения головы человека.	2		
2.	Натюрморт с гипсовым слепком головы, нескольких предметов и драпировок.		14	
3.	Этюд головы человека (гризайль).		14	
4.	Этюд головы человека на нейтральном фоне.		14	
Самостоятельные задания				
	- Этюды головы человека, автопортрет.			64

III курс, 6 семестр (2 лекц., 36 лаб., 64 сам.)				
№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекци и	Лаб.	Самост.
1.	Лекция: Тональное единство и пластическая выразительность. Конструктивное построение сложной формы.	2		
2.	Этюд головы человека на холодном фоне.		18	
3.	Этюд головы человека на тёплом фоне.		18	
Самостоятельная работа				
	Кратковременные этюды головы человека			64

Тематический план обсужден и утвержден на заседании кафедры
 Протокол № 1 от 30.08.2017 г.

Заведующий кафедрой

Г.Ф.Шауро

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН
по живописи
на 2017 -2018 у.г.
Специализации «Народные ремёсла»
IV курс, 7 – 8 семестры

IV курс, 7 семестр (2 лекц., 70 лаб. сам.100)				
№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекци и	Прак т.	Лаб. Самос т.
Раздел 4				
Живописное изображение фигуры человека в пространстве				
1.	Лекция: Закономерности изображения фигуры человека.	2		
2.	Портрет натурщика в сдержанной цветовой гамме на нейтральном фоне.		20	
3.	Портрет натурщицы с руками в контрастном боковом освещении.		25	
4.	Портрет натурщика с руками на активном цветовом фоне.		25	
Самостоятельные задания				
	- Этюды головы человека			100

IV курс, 8 семестр (2 лекц., 22 лаб. 42 сам.)				
№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекци и	Лаб.	Самост.
1.	Лекция: Закономерности изображения фигуры человека в интерьере.	2		
2.	Фигура человека в народном костюме.		22	
Самостоятельные задания				
	- Кратковременные этюды фигуры.			42

Тематический план обсужден и утвержден на заседании кафедры
Протокол № 1 от 30.08.2017 г.
Заведующий кафедрой

Г.Ф.Шауро

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по живописи

на 2017 -2018 н.г.

Специализация «Народные ремесла», сокращенный срок обучения

№ n/n	Темы лекций и занятий	количество часов		
		Лекции	Лаб.	Самост.
1курс. 1 семестр (2 л., 56лаб., 95 сам.)				
РАЗДЕЛ				
Натюрморт, как сложная предметно-пространственная система				
1	Тон и цвет- главные изобразительные средства живописи.	2		
2.	Натюрморт в холодной гамме		12	
3.	Натюрморт в тёплой гамме.		12	
4.	Белый натюрморт.		16	
5.	Тёмный натюрморт.		16	
Самостоятельная работа				
	Серия этюдов с натуры. Копия с оригинала живописной работы.			95

1. курс. 2 семестр (2 л., 66лаб., 95 сам.)				
7	Колорит как гармоничная цветовая система.	2		
8.	“Тёмный”натюрморт (составляется из трёх-четырёх предметов и драпировок в тёмной гамме.		15	
9.	Пёстрый натюрморт (составляется из трёх- четырёх предметов на фоне разноцветных драпировок).		15	
10.	Нежный натюрморт (составляется из трёх-четырёх предметов на фоне драпировок мягкой сближенной тональности).		18	
11.	Натюрморт с гончарными или керамическими изделиями и растениями.		18	
Самостоятельная работа				
	Серия этюдов: земля-небо(простой мотив ландшафтного пейзажа без обозначения деталей) ; земля-вода небо; зимний пейзаж.			95

Тематический план обсужден и утвержден на заседании кафедры
 Протокол № 1 от 30.08.2017 г.

Заведующий кафедрой

Г.Ф.Шауро

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по живописи

на 2017 -2018 у.г.

Специализация «Народные ремесла», сокращенный срок обучения

№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекции	Лаб.	Самост.
II курс. III семестр (2 л., 54лаб., 55сам.)				
РАЗДЕЛ				
Особенности живописно-пластического изображения предметно пространственной среды интерьера и пейзажа.				
1	Живопись головы человека.	2		
2.	Натюрморт с деревянными предметами сельского быта.		18	
3.	Натюрморт с металлическими предметами этнографического характера.		18	
4.	Этюд головы на нейтральном фоне.		18	
Самостоятельная работа				
	Копия головы человека, выполненная известным художником. Этюды окружающей среды.			55

II. курс. IV семестр (2 л., 28лаб., 55сам.)				
5.	Виды портрета. Особенности композиции.	2		
6.	Этюд головы натурщика на холодном фоне.		14	
7.	Этюд головы натурщика на тёплом фоне.		14	
Самостоятельная работа				
	Кратковременные этюды головы человека, этюд атопортрета.			55

Тематический план обсужден и утвержден на заседании кафедры
 Протокол № 1 от 30.08.2017 г.

Заведующий кафедрой

Г.Ф.Шауро

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по живописи

на 2017 -2018 н.г.

Специализация «Народные ремесла», сокращенный срок обучения

№ п/п	Тэмы лекцый і заняткаў	Колькасць гадзін		
		Лекц ыі	Лаб.	Самас т.
III курс. V семестр (2 л., 42лаб., 58 сам.)				
РАЗДЕЛ				
Живописное изображение фигуры человека.				
1	.	2		
2.	Этюд головы человека.на тёплом фоне		14	
3.	Портрет натурщика с руками в контрастном боковом освещении.		14	
4.	Портрет натурщика с руками в контрастном боковом освещении.		14	
Самостоятельные задания				
	Кратковременные этюды головы человека, этюд атопортрета.			58

III. курс. VI семестр (2 л., 34лаб., 58 сам.)				
7	Особенности рисования фигуры и отдельных частей тела человека в ракурсе.	2		
8.	.Краткосрочный этюд фигуры человека в интерьере.		16	
9.	.Фигура человека в народной одежде.		18	
Самостоятельные задания				
	Краткосрочные этюды пейзажей со стаффажными фигурами человека, этюды фигуры человека в экстерьере.			58

Тематический план обсужден и утвержден на заседании кафедры
 Протокол № 1 от 30.08.2017 г.

Заведующий кафедрой

Г.Ф.Шауро

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по живописи

на 2017 -2018 у.г.

Специальность «Декоративно прикладное искусство».

Специализация «Реставрация изделий декоративно-прикладного искусства»

I курс, I семестр (2 л., 42 лаб., 62сам).

№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекци и	Лаб.	Самос т.
	РАЗДЕЛ Натюрморт, как сложная предметно-пространственная система			
1.	Тон и цвет - главные средства выразительности в живописи.	2		
2.	Натюрморт в холодной гамме. Состоит из двух-трёх предметов на фоне дропировок.		14	
3.	Натюрморт в тёплой гамме.		14	
4.	Белый натюрморт.		14	
Самостоятельная работа				
	Серия этюдов: земля-небо(простой мотив ландшафтного пейзажа без обозначения деталей) ; земля-вода небо; зимний пейзаж.			62

I курс. 2семестр (2 л., 38лаб., 62 сам.)				
1	.Колорит как гармоничная система цвета.	2		
2.	Тёмный натюрморт (составляется из трёх-четырёх предметов и драпировок в тёмной гамме.		12	
3.	Пёстрый натюрморт (составляется из трёх- четырёх предметов на фоне разноцветных драпировок).		12	
4.	Нежный натюрморт (составляется из трёх-четырёх предметов на фоне драпировок мягкой сближенной тональности).		14	
Самостоятельные задания				
	Серия этюдов: земля-небо(простой мотив ландшафтного пейзажа без обозначения деталей) ; земля-вода небо; зимний пейзаж.			62

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по живописи

на 2017 -2018 у.г.

Специальность «Декоративно прикладное искусство».

Специализация «Реставрация изделий декоративно-прикладного искусства»

№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекцы и	Лаб.	Самос т.
II курс. III семестр (2 л., 26 лаб., 39 сам.)				
РАЗДЕЛ				
Изображение головы человека				
1	Выразительные особенности передачи пространственного состояния предметного мира.	2		
2.	Натюрморт с деревянными предметами сельского быта.		13	
3.	. Натюрморт с металлическими предметами этнографического характера.		13	
Самостоятельная работа				
	Копия головы человека, выполненная известным художником. Этюды окружающей среды.			39

II. курс. IV семестр (2 л., 26 лаб., 39 сам.)				
5.	Особенности живописного изображения физических свойств предметов.	2		
6.	Натюрморт с гончарными или керамическими изделиями и растениями.		13	
7.	Натюрморт с драпировкой.		13	
Самостоятельная работа				
	Этюды индустриального пейзажа, пейзаж в утреннее и вечернее время.			39

Тематический план обсужден и утвержден на заседании кафедры
 Протокол № 1 от 30.08.2017 г.

Заведующий кафедрой

Г.Ф.Шауро

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по живописи

на 2017 -2018 у.г.

Специальность «Декоративно прикладное искусство».

Специализация «Реставрация изделий декоративно-прикладного искусства»

№ п/п	Тэмы лекцый і заняткаў	Колькасць гадзін		
		Лекц ыі	Лаб.	Самас т.
III курс. V семестр (2 л., 42лаб., 49 сам.)				
РАЗДЕЛ Живописное изображение фигуры человека.				
1	Живопись головы человека	2		
2.	Натюрморт с гипсовым слепком головы человека.		14	
3.	Этюд головы человека (гризайль).		14	
4.	Этюд головы человека на нейтральном фоне.		14	
Самостоятельные задания				
	Кратковременные этюды головы человека, этюд атопортрета.			49

III. курс. VI семестр (2 л., 34лаб., 49 сам.)				
7	Тональное единство и пластическая выразительность. Конструктивное построение сложной формы.	2		
8.	.Этюд головы человека на холодном фоне.		16	
9.	.Этюд головы человека на нейтральном фоне.		18	
Самостоятельные задания				
	Краткосрочные этюды пейзажей со стаффажными фигурами человека, этюды фигуры человека в экстерьере.			49

Тематический план обсужден и утвержден на заседании кафедры
 Протокол № 1 от 30.08.2017 г.

Заведующий кафедрой

Г.Ф.Шауро

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по живописи

на 2017 -2018 у.г.

Специальность «Декоративно прикладное искусство».

Специализация «Реставрация изделий декоративно-прикладного искусства

IV курс, 7 семестр (2 лекц., 68 лаб. сам.68)				
№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекци и	Лаб.	Самост.
Раздел 4				
Живописное изображение фигуры человека в пространстве				
1.	Лекция: Закономерности изображения фигуры человека. Роль и значение основ пластической анатомии в построении живой модели.	2		
2.	Портрет натурщика в сдержанной цветовой гамме на нейтральном фоне.		22	
3.	Портрет натурщицы с руками в контрастном боковом освещении.		22	
4.	Портрет натурщика с руками на активном цветовом фоне.		24	
Самостоятельные задания				
	- Этюды головы человека			68

IV курс, 8 семестр (24 лаб. 68 сам.)				
№ п/п	Темы лекций и занятий	Количество часов		
		Лекци и	Лаб.	Самост.
1	Фигура человека в народном костюме.		24	
Самостоятельные задания				
	- Кратковременные этюды фигуры.			68

Тематический план обсужден и утвержден на заседании кафедры
 Протокол № 1 от 30.08.2017 г.

Заведующий кафедрой

Г.Ф.Шауро

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы для контролируемой самостоятельной работы

1. Постановка глаз на цельность восприятия в учебном процессе.
2. Рассеянный глаз.
3. Что означает видеть натуру.
4. Дидактические признаки работы в рисунке и живописи.
5. Значение обрубков в процессе создания формы.
6. Последовательность этапов конструктивного и тонального построения.
7. Как проверить деталь в изображении.
8. Константность восприятия.
9. Перечислить технические приёмы акварели.
10. Использование в живописи приёма пятна.
11. Метод работы отношениями.
12. Колорит.
13. Большая форма.
14. Тональный масштаб.
15. Основные свойства цвета.
16. Теплохолодность.
17. Перечислить пары дополнительных цветов.
18. Предметный цвет.
19. Тон.
20. Полутон.
21. Светотень.
22. Рефлекс.
23. Учение о контрасте. Примеры.
24. Что усиливает или снижает хроматический контраст.
25. Последовательный контраст.
26. Хроматический контраст.
27. Ахроматический контраст.
28. Как влияет периметр цветового пятна на его изменения.
29. Пленэр.

4.2. Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

Критерии оценки знаний и компетенции студентов по 10-балльной шкале.

10 баллов – десять: систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы; - точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; - безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; - выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации; - полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; - умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин; - творческая самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, активное участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения задания.

9 баллов – девять: систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; - точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; - владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; - способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы; - полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку; самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

8 баллов - восемь: систематизированные, глубокие и полные знания по поставленным вопросам в объеме учебной программы; использование научной терминологии, стилистически и логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы; - владение

инструментарием учебной дисциплины (метода комплексного анализа, техникой информационных технологий), умение их использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку; высокий уровень культуры исполнения заданий.

7 баллов – семь: систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; использование научной терминологии, лингвистически и логически правильное изложение ответа на вопросы. умение делать обоснованные выводы; - владение инструментарием учебной дисциплины, - умение использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; - усвоение основной и дополнительной литературы. рекомендованной учебной программой дисциплины; - умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку; - самостоятельная работа на практических занятиях, - участие в обсуждениях, высокий уровень культуры выполнения заданий.

6 баллов – шесть: достаточно полные и систематизированные знания в объеме программы; - использование необходимой научной терминологии, стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, - умение делать обоснованные выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение использовать его в решении учебных и профессиональных задач; - способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; - усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку, - активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, периодическое участие в групповых обсуждениях, достаточно высокий уровень культуры исполнения заданий.

5 баллов- пять: достаточные знания в объеме учебной программы; - использование научной терминологии, - стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, - умение делать выводы; - владение инструментарием учебной дисциплины, - умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; - способность

самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы: усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; - умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; - самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

4 балла – четыре, ЗАЧТЕНО: достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта; - усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; - использование научной терминологии, стилистическое и логическое изложение ответа на вопросы, - умение делать выводы без существенных ошибок; - владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач; - умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи; - умение ориентироваться в основных теориях по изучаемой дисциплине и давать им оценку;,, допустимый уровень культуры исполнения заданий.

3 балла – три , НЕЗАЧТЕНО: недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта; - знание части основной литературы; - использование научной терминологии, - изложение ответа с существенными лингвистическими и логическими ошибками; слабое владение инструментарием учебной дисциплины, - некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач; - неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях, направлениях изучаемой дисциплины; - пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.

2 балла - два, НЕЗАЧТЕНО: фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; - знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; - неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых стилистических и логических ошибок; - пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.

1 балл – один, НЕЗАЧТЕНО: отсутствие знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта или отказ от ответа.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1. Учебная программа дисциплины «Живопись».

«Живопись» является одной из основных дисциплин цикла предметов по изобразительному искусству при подготовке специалистов художественных специальностей. Значительное внимание в процессе обучения уделяется роли цвета.

Главной целью обучения дисциплине является формирование у будущих специалистов в области народного творчества профессионального художественного мышления средствами цветовых взаимоотношений. Дисциплина даёт возможность будущим художникам приобрести необходимые знания и умения, которые позволят им выполнять конкретные творческие задачи на высоком профессиональном уровне.

Задачи изучения дисциплины:

-научить организации тоновой композиции и колористической цельности живописного произведения;

-привить навыки письма в разных видах работ (этуд, эскиз, станковая картина) и жанрах живописи (натюрморт, пейзаж, портрет);

-научить формировать концептуальный замысел произведения и делать профессиональный анализ живописного произведения.

В результате изучения дисциплины студент должен знать:

-технику масляной живописи;

-технику акварельной и других видов водяной живописи;

-законы пространственного построения живописных работ;

-приёмы композиционного решения живописных работ;

-приёмы tonальной и цветовой разработки живописных работ;

-этапы последовательного ведения живописной работы.

Студент обязан уметь:

-в соответствии с общепринятыми классическими академическими нормами выполнить и оформить живописную работу;

-организовать обеспечение художественной целостности работы техническими средствами живописи;

убедительно строить композицию живописных работ;

-использовать разные художественные техники живописи, а также разные приёмы tonальной и цветовой разработки живописных работ.

Для формирования у студентов специфического «декоративного» видения подбираются специальные натурные задания и ставятся учебные задачи.

Содержание дисциплины «живопись» определяет использование соответствующих аудиторных и самостоятельных работ, определённые качественные и количественные характеристики натуральных постановок, конкретизацию основных задач, которые необходимо выполнить студенту. Постановка натюрмортов осуществляется студентами под руководством педагога. Согласовывая с педагогом, студент выбирает материал исполнения (акварель, гуашь, масляные краски), технику выполнения (приёмы и стилистика письма), вид картинной плоскости (бумага, картон, холст).

Типовым форматом работ для натюрмортов и этюдов головы является формат 50x70см, а для пленэрных этюдов средний размер 30x40 см. Задания, которые предусматривают фигуру или интерьер выполняются в размере А1.

Преподавание дисциплины «живопись» предусматривает использование педагогом таких методов как наблюдение, аналитическое сравнение и обобщение, анализ и синтез. Задачи, которые сформулированы для заданий, определяют основные критерии оценки учебных работ на контрольных просмотрах. Текущий контроль за выполнением аудиторных и самостоятельных заданий осуществляется педагогом на каждом занятии. Рубежные и итоговые просмотры (зачёты, экзамены) в целях наибольшей объективности оценок проводятся комиссией, которая состоит из педагогов дисциплин цикла изобразительного искусства.

Программа «Живопись» по тематике, видах деятельности и степени сложности сбалансирована с программами других специальных дисциплин («Рисунок», «Цветоведение», «Перспектива», «Декоративно-прикладное искусство»).

В процессе учёбы всё должно быть направлено на развитие зрительного восприятия, на умение видеть. В немалой степени этому способствуют правильная постановка проблемы, выявление определённой, доминирующей художественной задачи. Если каждое задание начинается с постановки проблемы, построение материала неизменно заставляет думать, искать, интересоваться, ведёт к открытиям.

5.2 Основная и дополнительная литература

а) основная литература:

- 1 Беда, Г.В. Живопись и её выразительные средства / Г.В. Беда. – М.; Изобразительное искусство, 1977. – 174с.
2. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.; Искусство, 1977. – 216 с.
3. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М.; Искусство, 1965. – 216 с.
4. Столяров, И.М. Акварель: материалы и способы письма / И.М. Столяров. – Мн.; Народное просвещение, 1980. – 82с.
5. Михайлов, А.М. Искусство акварели / А.М. – М.; Искусство, 1955. – 234с.
6. Рынкевич, В.И. Искусство акварели / В.И.Рынкевич. – Мн. Беларусь, 2001. – 119с.
7. Рынкевич, В.И. Акварельная живопись / В.И.Рынкевич. – Мн. Бел. гос. ун-т культуры и искусств, 1998. – 88с.
8. Миронова, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве: пособие для учителей / Л.Н. Миронова. – Минск: Беларусь, 2002. – 151 с.

б) дополнительная литература:

1. Беспалый, А.А. Белорусская акварель / А.А. Беспалый. – Мн.; Наука и техника, 1989. – 3-80с.
2. Михайлов, А.М. Искусство акварели / А.М. – М.; Искусство, 1955. – 234с.
3. Яшухин, А.П. Живопись / А.П.Яшухин. – М.; Просвещение, 1985.- 287с.
4. Рынкевич У.И. Віленская мастацкая школа //Адукацыя і выхаванне. 2002. №6. С53-59.
5. Беда. Г.В. Основы изобразительной грамоты / Г.В.Беда. – М., 1989. – 188 с.: ил.
6. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н.Н.Волков. - М., 1950. – 508 с.: ил.
7. Гинзбург И. П.П. Чистяков и его педагогическая система / И.П.Гинзбург [и др.]. – М., 1940. – 203 с.: ил.
8. Дейнека А. Учитесь рисовать / А.Дейнека. – М., 1961. – 223 с.: ил.
9. Лебедев В.К. Представления о пространстве и искусство. – М., 1993. – 108 с.: ил.

10. Лебедко В.К. Развитие пространственных представлений на занятиях рисунком. – М., 1985. – 43 с.: ил.
11. Молева Н., Белютин Э. П.П. Чистяков – теоретик и педагог. - М.:, 1953. – 228 с.
12. Молева Н., Белютин Э. Школа Антона Ашбе. – М., 1958. – 116 с.: ил.
13. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – М., 1995. – 256 с.: ил.
14. Ростовцев Н. Н. Рисование головы человека – М., 1989. – 304 с. ил.
15. Ростовцев Н. Н., Терентьев А. Е. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием. – М., 1987. – 176 с.
16. Сидоров А.А. Рисунки старых мастеров. – М. – Л., 1940. – 276 с.: ил.
17. Советы мастеров. Живопись и графика. – Л., 1979. – 374 с.
18. Учебный рисунок. Учеб. Пособие для высших худож. учеб. заведений. – М., 1995. - 209 с.: ил.
19. Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. – М., 1953. - 592 с.
20. Школа изобразительного искусства: Учеб. пособие для сред. худож. учеб. Заведений. Вып.1. – М., 1986. – 172 с.: ил.
21. Школа изобразительного искусства: Учеб. пособие для сред. худож. учеб. Заведений. Вып. 5. – М., 1994. – 198 с.: ил.
22. Шорохов Е. В. Композиция: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – М.: 1986. – 207 с.: ил.