

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Тульский государственный университет»

Институт горного дела и строительства
Кафедра «Городского строительства, архитектуры и дизайна»

Утверждено на заседании кафедры
«ГСАиД»
«28» 01 2021 г., протокол № 6

Заведующий кафедрой ГСАиД
_____ К.А. Головин

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ
по дисциплине (модулю)

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ И КОЛОРИСТИКА

основной профессиональной образовательной программы
высшего образования – программы бакалавриата

по направлению подготовки

54.03.01 Дизайн с

направленностью (профилем)

Графический дизайн

Форма обучения: очно-заочная

Идентификационный номер образовательной программы: 540301-01-21

Тула 2021

Разработчик(и) методических указаний

Волкова А.А. ст.

преподаватель (ФИО, должность, ученая
степень, ученое звание) (подпись)



Игнатов А.А. доцент

(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание)



(подпись)

Кулешова А.И. к. пед. н., доцент

(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание) (подпись)



1. **Целью** освоения дисциплины «Академическая живопись и колористика» является подготовка дизайнеров, владеющих основами изобразительной грамоты, способных в практической работе решать творческие задачи.

Задачами освоения дисциплины (модуля) являются:

- овладение методами академической живописи, знаниями цветоведения и колористики;
 - создание средствами живописи с использованием различных техник живописных композиций различной степени сложности.
2. Цели и задачи самостоятельной работы обучающегося

По-прежнему актуальными считаются требования к личным качествам студента такие как:

- умение самостоятельно обновлять и пополнять знания;
- вести самостоятельный поиск необходимого материала;
- быть творческой личностью.

В ФГОСах третьего поколения появилась новая цель образовательного процесса – воспитание компетентной личности, способной решать типичные задачи исходя из приобретенного учебного опыта.

Решение этих задач невозможно без повышения роли самостоятельной работы студентов над учебным материалом, усиления ответственности преподавателя за развитие навыков самостоятельной работы, воспитание творческой активности студентов.

Необходимость организации со студентами разнообразной самостоятельной деятельности определяется тем, что удастся разрешить противоречие между трансляцией знаний и их усвоением во взаимосвязи теории и практики.

Самостоятельная работа выполняет ряд функций, к которым относятся:

- развивающая, которая способствует повышению культуры умственного труда, приобщает к творческим видам деятельности, обогащает интеллектуальные способности студентов;
- обучающая, повышающая результативность;
- воспитывающая, формирующая и развивающая профессиональные качества специалиста;
- исследовательская, позволяющая выйти на новый уровень творческого мышления.

Самостоятельная работа студентов проводится с целью:

- систематизации и закрепления полученных теоретических знаний и практических умений;
- углубления и расширения теоретических знаний;

- формирования умений использовать нормативную, правовую, справочную документацию и специальную литературу;
- развития познавательных способностей и активности студентов; - формирование самостоятельности мышления; - развития исследовательских умений.

Для достижения указанных целей студенты на основе плана самостоятельной работы должны решить следующие задачи:

- изучить рекомендуемые литературные источники
- решить предложенные задачи;
- выполнить контрольные, курсовые работы; - ответить на контрольные вопросы.

Правильная организация самостоятельной работы, ее систематичность, целесообразное планирование рабочего времени, позволяет привить студентам умения и навыки в овладении, усвоении и систематизации приобретенных знаний в процессе обучения обеспечивать высокий уровень успеваемости в период обучения, привить навыки повышения профессионального уровня в течение всей трудовой деятельности.

2. Организация внеаудиторной самостоятельной работы студентов

Приступая к изучению конкретной дисциплины, студент должен внимательно ознакомиться с методической литературой по данному курсу:

- рабочей программой по дисциплине;
- методическими указаниями к практическим, семинарским, лабораторным занятиям;
- методическими указаниями по выполнению курсовых и дипломных работ;
- методическими указаниями по самостоятельной работе студентов.

Методические указания обращают внимание студента на главное в изучаемой дисциплине, помогают выработать умение анализировать явления и факты, связывать теоретические положения с практикой, а также облегчают подготовку к выполнению контрольно-курсовых работ и прохождении разного рода аттестаций.

Эффективность всей самостоятельной работы студентов во многом определяется уровнем самоконтроля. Основным объектом самоконтроля студентов в системе их труда может быть планирование самостоятельной работы и выполнение контрольных, тестовых, курсовых и дипломных проектов. Самостоятельная работа может осуществляться индивидуально или группами студентов, в зависимости от цели, объема конкретной тематики самостоятельной работы, уровня сложности, уровня умений студентов.

Сущность самостоятельной работы студентов как специфической педагогической конструкции, определяется особенностями поставленных в ней учебно-познавательных задач. Таким образом, самостоятельная работа студентов есть особая система условий обучения организуемая преподавателем.

Организация самостоятельной работы включает в себя следующие этапы:

- составление плана самостоятельной работы студента по дисциплине;
- разработка и выдача заданий для самостоятельной работы;
- организация консультаций по выполнению задания;
- контроль над ходом выполнения и результатом самостоятельной работы студента.

Перед выполнением студентами внеаудиторной самостоятельной работы преподаватель проводит инструктаж по выполнению задания, который включает цель задания, его содержание, сроки выполнения, ориентировочный объем работы, основные требования к результатам работы, критерии оценки. В процессе инструктажа преподаватель предупреждает студентов о возможных типичных ошибках, встречающихся при выполнении задания. Инструктаж проводится преподавателем за счет объема времени, отведенного на изучение дисциплины.

Средства для организации самостоятельной работы: конспекты лекций, сборники задач, учебные пособия, тесты, образовательные порталы и т.п.

Самостоятельная работа направлена на формирование умений, навыков, компетенций, в том числе:

- стремления к саморазвитию, повышению своей квалификации и мастерства;

Методические указания по живописи включают вопросы о развитии у студентов способности видеть и изображать натуру во всем многообразии ее цветовых отношений, совершенствование умений и навыков, полученных ранее, активное изучение натуры, выявление цветового и пластического характера, реалистического изображения.

Основной формой обучения является этюд. Во время прохождения курса уделяется большое внимание разным живописным техникам и свойствам

различных материалов (клеевые краски, гуашь, акварель, бумага и т. д.), а также основам цветоведения.

Воспитание профессионализма должно исключать пассивный фотографизм. Изобразительные средства - точка, линия, пятно. Конечным этапом работы студента над живописным этюдом должно быть создание гармоничного по своему цветовому и тональному стилю этюда, в котором отдельные цвета и тона должны быть приведены в колористическое единство. Основной принцип последовательности ведения работы – от общего к частному и к обобщению.

Понятие “живопись”. Задачи реалистической живописи. Природа цвета. Цветовой спектр. Ахроматические и хроматические цвета. Основные и дополнительные цвета. Теплые и холодные цвета и их применение в живописи. Цветовая гамма. Колорит – важнейшее

качество живописи и средство образного выражения в живописи. Плановость и пространство в живописи. Акварель. Гуашь. Темпера. Масло. Пастель. Живопись простых и сложных предметов быта.

Живописные задания по изображению фигуры человека (одетая и обнаженная модели), животных, птиц, человека, транспорта. Портрет (акварель, масло). Пленэрная живопись. Живописные композиции.

Рассмотрим некоторые вопросы теории и практики по живописи, знание их поможет лучше решать проблемы письма учебных постановок.

Знание основных элементов живописи, взаимодействие цветов, смешение цветов, контраст цветов, техники живописи поможет успешно выполнить поставленные задачи по курсу живописи.

Понятие “живопись”.

Живопись – вид изобразительного искусства, в котором цвет играет главную роль. К живописи относятся произведения искусства, выполненные красками, нанесенными на какую-нибудь твердую поверхность. По своему практическому назначению живопись разделяется на монументальную, станковую, иконопись, миниатюру, театральнореконструкционную, декоративную роспись и др. Каждая из разновидностей живописи отличается своей спецификой. Это касается как технического исполнения, так и художественно-образных задач.

Задачи реалистической живописи.

При изображении предметов окружающей обстановки, пейзажа, изображение человеческих фигур, живопись неизменно имеет дело с выражением формы, цвета, света, материала и пространства. Форма произведения живописи, как в своем целом, так и во всех слагаемых составляет первейшую заботу живописца. Цветовая гармония целого и цветовая характеристика отдельных частей и предметов картины: свет и пространство как гармонирующие, объединяющие и связующие живописные начала.

Природа цвета. Во многих старинных руководствах живопись называют рисованием красками. „Такое определение, хотя и не является полным, все же указывает на самое главное, что отличает живопись как вид искусства от других видов, на то, что материалом художника-живописца служат краски, с помощью которых он передает цветовое богатство окружающей природы и предметного мира. Цвет является главным средством художественной выразительности в живописи. Цвет - один из пяти основных элементов живописи. К числу его слагаемых следует отнести уточняющие и дополняющие отдельные его качества: понятия о колорите, тоне, тембре, нюансе или оттенке и так называемых валерах.

Что такое цвет? Он представляет собой сложное природное явление. Источником всего цветового богатства мира является белый солнечный свет. Известно, что, пропуская луч солнечного света через трехгранную призму, на экране можно увидеть ряд цветовых полос, подобных радуге, получивших название спектра.

Цветовой спектр. Подробнее остановимся на проблемах цвета. Исаак Ньютон, впервые проделавший опыт с разложением белого солнечного света, выделил в спектре 7 цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Их количество - семь – взято произвольно. Спектр можно разделить и на большее количество цветов, а можно в нем выделить три. Ньютон, увлеченный идеей связи цвета и звука, разделил спектр на 7 цветов, соответственно 7 нотам музыкальной гаммы.

Практически для художника основными являются три цвета: красный, синий, желтый, смешивая их можно получить все остальные. Благодаря свету мы видим цветовые и окружающие нас предметы и не только потому, что свет освещает их, но и потому, что различные поверхности обладают свойством одни лучи отражать, другие - поглощать, что и определяет цвет поверхности. Если же на поверхность не падает свет, то нет и никакого цвета.

Ахроматические и хроматические цвета.

В природе нет идеально белых и идеально черных тонов. Есть черные и белые тона, которые относительно окружающих их черных и белых тонов соответственно оказываются белее и чернее. Пятно белой гуаши на сером листе бумаги вполне определяет пару дополнительных тонов (этого пятна и тона бумаги). Если на этой бумаге учесть более черные пятна карандашных штрихов, то серый тон бумаги перестает быть дополнительным. Все пятна более белые по отношению к исходному черному и более темные по отношению к белому в таком случае должны быть определены как серые. На этой основе строится прямоугольная ахроматическая шкала, которая упорядочивается постепенным переходом светлотных тонов от белого к черному и от черного к белому. Наиболее контрастные тона этой шкалы

являют собой пример светлотных дополнительных тонов. Они обладают максимальным различием светлотных характеристик.

К другой группе относятся хроматические цвета - все цвета, кроме черного, белого и серых, то есть красный, желтый, синий, зеленый и т.п. Основные и дополнительные цвета. Основные цвета – красный, желтый, синий. Проводя в цветовом круге диаметр через середину желтого цвета, можно определить, что противоположный конец диаметра пройдет через середину фиолетового цвета. Напротив оранжевого цвета в цветовом круге расположен синий цвет. Таким образом, легко определить пары цветов, которые условно называются дополнительными. У красного дополнительным будет зеленый, и наоборот. Сочетание дополнительных цветов дает нам ощущение особенной яркости цвета.

Теплые и холодные цвета и их применение в живописи. Цвета разделяются на теплые и холодные, т.е. ассоциируются или с огнем, солнцем, с чем - то теплым, или с прохладой синего неба, тенью деревьев, льдом. Разделение цветов на теплые и холодные не абсолютно, т.е. совсем не значит, что красный цвет будет всегда теплый, а синий - холодный. Теплота и холодность цвета зависят от того, по отношению к какому другому цвету их определяют, т.е. понятие теплый, холодный относительны. Очень важен контраст теплого и холодного. Если свет теплый - то тень холодная, если свет холодный, то тень теплая.

Цветовая гамма. Подавляющему большинству предметов присущ определенный цвет. Этот цвет называется предметным. Именно такой предметный цвет мы имеем в виду, когда говорим: трава зеленая, апельсин оранжевый и т.д. В живописи очень важно увидеть и передать предметный цвет в конкретных условиях освещения, что не сразу дается начинающим художникам. Для них, как правило, небо всегда голубое, снег белый и т.д. Всякий предмет имеет определенный цветовой тон, т.е. определенный цвет, светлоту, насыщенность или чистоту.

Цветовой тон - это такое качество поверхности, которое указывает на ее цветность, когда мы, например, говорим: яблоко темно - зеленое, бумага сиреневая.

Светлота - характеристика окрашенной поверхности, которую мы выражаем словами: светлая, темная, светлее, темнее.

Каждая краска имеет свою светлоту. Например: ультрамарин темнее кадмия красного, а кадмий темнее стронциановой желтой. Кроме того, каждую краску можно сделать более светлой, примешивая белила, и более темной, добавляя какой - либо черной или темной краски.

Насыщенность — почти то же, что и чистота цвета. Если для того, чтобы изменить светлоту и насыщенность нужно добавить белил или черной краски,

то для изменения цветового тона нужно добавить другой краски. В пейзаже от того, насколько замечена и передана цветовая насыщенность, например неба и воды, света и теней, в основном зависит и правильность валерных отношений. Работы, в которых недостает насыщенности цвета, часто кажутся монотонными и вялыми.

Эти три свойства цвета - цветовой тон, светлота, насыщенность - практически неразделимы. Они меняются в зависимости от освещения предмета. Например, вся холодная часть спектра, синий, зеленый, при вечернем освещении становятся темнее, а красные, желтые, наоборот - светлее. Так же освещение оказывает влияние и на краски картины: при электрическом освещении менее заметны оттенки холодных цветов. Поэтому писать при электрическом свете нежелательно. Важное значение в живописи имеет цветовой рефлекс. Рефлексы играют очень важную роль в живописи, являясь основой цветовых и светлотных отношений. Хороший пример в этом плане: снег на картинах Сурикова «Боярыня Морозова», или «Взятие снежного городка». Вы не найдете там чистых белил, а увидите мазки синеватые, желтоватые, фиолетовые, создающие общее впечатление белизны. Художник передал не только белизну, но и его мягкость и пушистость.

Цвет одних предметов отражается на других и принимает отражение на себя, то есть рефлексирует, имеет рефлекс. Рефлексы играют очень важную роль в живописи, являясь основой цветовых и светлотных отношений.

Не менее важную роль, чем рефлекс в системе цветовых отношений играют контрасты, среди которых различают светлотные и цветовые. Если возьмем два светло - серых кружочка или квадрата и положим один из них на черный, другой - на белый или светлый фон. Можно заметить, что кружок на темном фоне будет выглядеть светлее, а на светлом, наоборот, темнее. Если же такой же опыт проделать с цветными поверхностями, можно наблюдать, как будет изменяться цвет в зависимости от того, на каком фоне он воспринимается.

В теории и практике изобразительного искусства различают два способа смешения цветов (красок). Первый способ – материальный, или механический, когда краски смешиваются непосредственно между собой на палитре или накладываются одна на другую тонкими прозрачными слоями. Второй способ смешения – оптический, или слагательный, при котором два цвета, расположены рядом, сливаются на сетчатке нашего глаза в один суммарный цвет. Этот вид смешения носит еще название аддитивного.

Различными способами смешения пользуются для того, чтобы достичь наибольших живописных эффектов и вызвать у зрителя впечатление многокрасочности при минимальном использовании красок. Способ материального смешения красок (масляных, акварельных и др.) дает возможность получить многокрасочный эффект всего лишь из трех основных

красок: пурпурно-красной (кармин), голубой (синей-берлинская лазурь) и лимонно-желтая (крон). Но, конечно, для написания полноценной живописной картины этого недостаточно.

Если последовательно лессировать эти краски, то получим различные дополнительные цвета темные, вплоть до черных. На лессировках основана главным образом техника акварели. Основанием для акварели служит рисовальная бумага, которая должна впитывать краски, при лессировочной живописи краска ложится тонким слоем на поверхности, в отличие от корпусной кладки в масляной живописи. Сквозь прозрачный слой жидко разведенной краски просвечивает грунт (бумага). Если бумага белая, то и краски будут выглядеть более чистыми, светлыми. Если скажем, бумага затонирована теплым, желтоватым тоном, то и весь колорит этюда, работы будет соответственно теплым.

Способ аддитивного смешения или оптический основан на следующем. Белый солнечный свет состоит из лучей волн различной длины, которые соответственно вызывают различные цветовые ощущения. Попадая одновременно в наш глаз, лучи всех цветов смешиваются, и в результате возникает ощущение белого цвета. Всякое тело также отражает лучи разных цветов (одних меньше, других - больше), поэтому видимый нами цвет тел есть результат смешения, вернее - сложения отраженных телом лучей. Каковы же законы этого смешения?

Первый: *к любому цвету может быть найден другой, который при смешении с ним дает ахроматический - серый.* Два цвета, дающие в определенных пропорциях при смешении серый или белый, называются дополнительными. Второй закон: *при смешивании двух дополнительных цветов не возникает нового цвета, а только серый или один из смешиваемых (тот, которого взято больше).* Какие же результаты мы получим, если начнем смешивать не дополнительные цвета, то их оптическая смесь вызывает ощущение нового цвета. Это результат так называемого пространственного смешивания основан на получении чисто зрительного ощущения, возникающего от оптической смеси двух расположенных рядом цветов. В данном случае мы не увидим плоскость, состоящую из двух разных цветов, а только один сплошной суммарный цвет. Чередующиеся тонкие полосы, мазки, точки и т.п. различных цветов сливаются в один цвет, а подобная поверхность перестает казаться пестрой и воспринимается одноцветной.

Именно такое смешение цветов (сложение), получаемое на расстоянии, носит название пространственного и является одним из распространенных видов оптического смешения. На таком способе смешения основывалась техника живописи так называемых пуантилистов, а также отчасти импрессионистов.

Проделав опыт, убедимся: при нахождении рядом красного и зеленого возникает теплый, золотистый цвет, при расположении рядом красного и желтого - возникает оранжевый. Красный и желтый цвета расположены в цветовом круге на более близком расстоянии друг от друга, нежели красный и зеленый, которые расположены дальше друг от друга. Точно также, если рассматривать другую пару смешиваемых цветов - зеленого и синего, увидим холодный голубовато - зеленый (аквамариновый) цвет. Можно сделать вывод, что при оптическом смешении не взаимодополняющих цветов, всегда возникают новые цвета, причем именно те, которые лежат в круге между смешиваемыми цветами. Надо знать, что чем чище выглядят их смеси, и, наоборот, чем дальше друг от друга расположены цвета в цветовом круге, и чем ближе они к дополнительным, тем делаются они бесцветнее (приобретают серую окраску), становятся менее насыщенными.

Ошибка начинающих художников состоит в том, что они считают, что главная задача при работе красками - как можно точнее передать цвет природы, наивно думая, что именно в этом, и заключена цель живописи. Это неверно потому, что цвета многих предметов в природе невозможно передать красками, как говорится, «точь в точь». Например, солнце, пламя огня, освещенный солнцем снег, обладают значительно большей яркостью, чем имеющиеся в распоряжении художника краски. Поэтому важно научиться видеть отношение цветов в природе по цветовому тону и насыщенности и особенно по светлоте.

Если в натюрморте, который вы пишете есть белая чашка или иной какой - либо очень светлый яркий предмет, то чтобы добиться впечатления этой яркости надо сделать все остальное более темным и даже темнее, чем это вам может казаться.

Нередко сосредотачивается ошибочно излишнее внимание на том, чтобы правильно определить отношения по светлоте и упускают из вида отношения по цветовому тону. Желая сделать какой - либо предмет темнее, они добавляют черной краски, светлее - белой. В результате получается живопись «жесткая», с разбеленными, освещенными частями и черными тенями. Поэтому нужно помнить не только о светлоте красок, но и о насыщенности, чтобы и освещенные и затененные поверхности сохраняли свой предметный цвет.

Но нельзя впадать и в другую крайность и изображать все предметы чистыми красками, тогда живопись будет пестрой и резкой. В окружающем нас мире не так уж много ярких красок, а больше «мягких», «спокойных», что совсем не свидетельствует о бедности природы красками. Речь идет о

Содержание самостоятельной работы

№ семестра	№ раздела	Тема
2	1	Композиция из растений с проработкой фона. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.
2	2	Композиция из предметов быта в плоскостном решении. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.
2	3	Кратковременные этюды пейзажа. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.
2	4	Этюд овощей или фруктов. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.
3	5	Этюд натюрморта в контражном освещении. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.
3	6	Мини натюрморт с рассеянным освещением. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.
4	7	Кратковременные портретные этюды. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.
4	8	Автопортрет. Формат: А3 (исходный). Материал: гуашь, темпера, акрил, масло.
5	9	Автопортрет. Формат: А3 (исходный). Материал: гуашь, темпера, акрил, масло.
5	10	Мини натюрморт с направленным освещением. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.

№ семестра	№ раздела	Тема
6	11	Натюрморт с живыми цветами. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.
6	12	Этюд фигуры в интерьере. Формат: А3 исходный. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло.

2 семестр.

1.1. Композиция из растений с проработкой фона. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: акварель, гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.

Задачи: развитие аналитических способностей студентов, умения видеть «красивое», выявить пластически выразительные особенности растительного материала; привести к пластическому единству ритм растительных мотивов и цветотональное решение фона, получить опыт работы в различных живописных техниках.

Методическая последовательность работы.

- 1). Выбор формата. Композиционное расположение объектов на листе
- 2). Рисунок растений. Эта стадия имеет чрезвычайно большое значение. М. А. Врубель говорил, что работа хорошо нарисованная уже несет в себе все возможности быть хорошо написанной.
- 3). Работа цветом и тоном.
 - а). Выявление больших тоновых отношений в живописи, ясных по тону пятен.
 - б). Конкретизация и уточнение формы. Проработка объемов от целого к деталям.
 - в). Обобщение. Устранение деталей, мешающих цельному восприятию натуры, и введение новых, работающих на выразительность.

Аналитический разбор растительного материала, выявление пластически выразительных частей: цветов, плодов, листьев, стеблей, выбор объектов изображения.

В ходе работы нужно проанализировать и выявить взаимосвязи объекта (растения) и пространства, научиться «вписывать» объект в окружающую цветовую и пространственную среду. Решить структуру фона без лишних деталей, ритмически организованный фон, который не забивает конструктивные элементы растений, а, наоборот, подчеркивает их расположение в пространстве.

На этапе выполнения рисунка нужно выявить характерные элементы растения, ритм расположения листиков, переплетения веточек, если растений несколько, сходство и различия в конструкции, предметном цвете; просмотреть конструкцию крепления черенка к веточке, выявить ее и расположить эти конструкции в пространстве относительно друг друга.

Найденные в природе контрасты размеров, фактур, пластики ложатся в основу выразительного решения композиции из растительных мотивов.



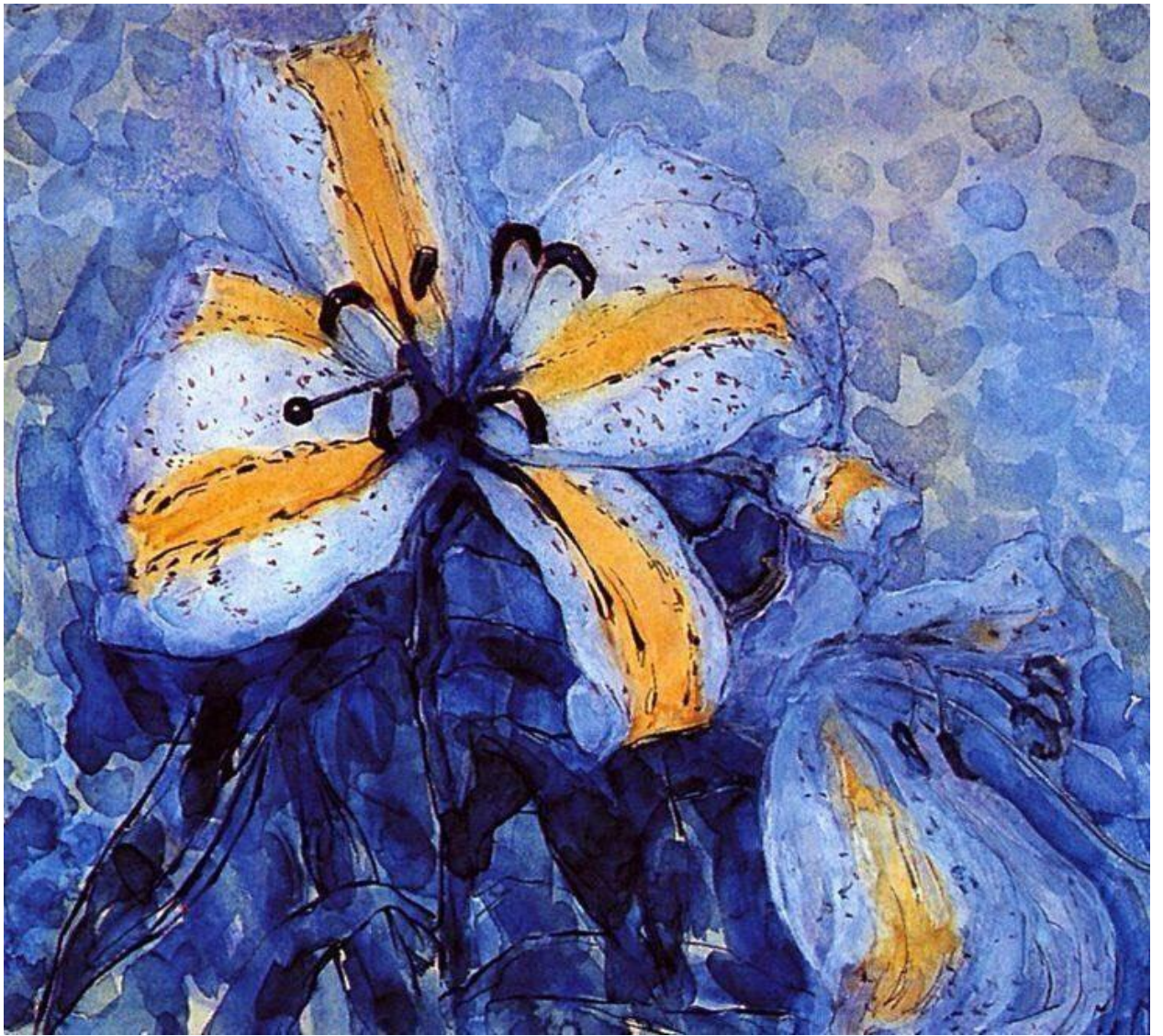
З.Е. Серебрякова. Душистый горошек.



Татарник и бархотка. Акварель. 1897г.









Приведенные выше выполненные акварелью этюды З.Е. Серебряковой являются примером изысканного композиционного решения в формате листа. Большое значение имеет характер линии, взаимное расположение растений и фона, игра формы и контрформы, работа силуэта, антуражем являются падающие тени.

Ирисы Ван Гога представляют собой возможный вариант декоративного решения данной темы, с использованием локального цвета и рисующей линии.

Кувшинки Клода Моне – живопись цветовоздушного пространства, в котором плавают растения.

Пастель в работе с настурциями является удачной техникой.

Выполнение композиции из растений с проработкой фона поможет развить собственный пластический и живописный язык, продемонстрировать индивидуальный подход, приобрести опыт работы в живописных техниках, развить эстетическое чувство и эстетический вкус.

2.2. Композиция из предметов быта в плоскостном решении.

Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.

Прежде чем приступить к живописи натюрморта, следует его “поставить”, сочинить. Во-первых, должен присутствовать идейный замысел. Что вы хотите выразить своим натюрмортом, о чем рассказать? Радость изобилия, живописная привлекательность окружающих вещей. Или натюрморт из предметов, связанных со спортом, атрибутами одного из видов искусства (музыка, театр). Или составленный из старинных вещей – медная посуда, подсвечники, изделия из фарфора и керамики, все нужное для чаепития. Но главное – они должны быть объединены общей идеей. Во-вторых, очень существенна группировка предметов. Они не могут быть скучно разновелики, одинаковы по размеру. Основным объектом постановки чаще всего бывает самый крупный предмет, вокруг него komponуются другие с учетом гармоничного сочетания их в пространстве. В-третьих, желательно постановку выдержать в едином колористическом строе. Важное значение, как бы заключительную точку, в составлении натюрморта имеет использование закона дополнительных цветов. Например, в постановке с преимущественным сочетанием голубых тонов, неплохо использовать вкрапления желтого, охристого, золотисто-теплого. Зеленоватые цвета уравновешиваются присутствием красного и его оттенков.

Работая над натюрмортом, следует постоянно сравнивать предметы по размеру, удаленности и приближенности друг к другу, отношению к линии горизонта, ближнему и дальнему краю плоскости, на которой базируется постановка. Необходимо избежать концентрации внимания на отдельной части, увидеть единство и целостность цветовых и тональных отношений на своем холсте и в натурной постановке.

Живопись создает ощущение восприятия предмета, его цвет, материальность, тональные различия, воздушную среду. Вместе с тем живопись способна вызвать определенные чувства у зрителя: успокоенность или тревогу, радость или угнетенность. В этом она чем-то сродни музыке.

Композиция же — не только мысль, идея произведения, ради выражения которой художник берется за кисть или карандаш, это и определенно созвучная душе художника и требованиям времени пластическая форма выражения. Поэтому, работая в цвете и тоне над композицией, развивая ее разными способами, автор стремится сделать так, чтобы зритель как можно полнее воспринял одержательную идею картины. Тут для художника поле деятельности безгранично. Чем образнее и глубже он мыслит, чем богаче и убедительнее его художественное мастерство, тем сложнее и значимее произведение.

При работе над композицией из предметов быта в плоскостном решении уделяет особенное внимание локальному цвету предметов. *Локальный цвет в живописи - используемый художником условный цвет, соответствующий исходной окраске*

изображаемого предмета. Локальный цвет - собственно предметный цвет. Однако и при использовании локального цвета сохраняют актуальность вопросы цветотональных отношений в живописи. Задачи передачи световоздушной перспективы и объемов предметов исключаются. Особенное значение приобретают силуэт предметов, их взаимные касания и плановость. Большую роль играют пропорции и массы предметов. Следует избегать использовать предметы, одинаковые по массе. Обострять геометрические характеристики предметов.



2 Семестр.

2.3. Кратковременные этюды пейзажа. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.

Методические задачи: композиционный поиск в различных форматах, передача светотонного состояния природы в определенный момент времени, передача воздушной среды, пространства, общего колористического строя этюда, владение техническими приемами акварельной живописи и т.д.

Комплексное решение учебных задач пленэрной пейзажной живописи в техниках акварели, гуаши, масла, акрила зависит от уровня сформированности тех или иных изобразительных умений и навыков.

Композиция в пейзаже, как и в других жанрах живописи, играет важную роль. Выбор мотива, композиционное решение пейзажа имеет свои специфические особенности. Для пейзажей характерна большая или меньшая пространственная протяженность, отсюда – задача построения пространственных планов, передачи глубины изображения. Соотношение двух основных определяющих элементов – земли и неба – чрезвычайно важно для композиции пейзажа. Каждая из этих частей играет определенную роль в общем звучании пейзажа, может иметь то или иное смысловое, пластическое значение, представляя

тем самым интерес для композиции. Говоря о средствах композиции пейзажа, следует иметь в виду необходимость соответствия размера и формата изображения данному сюжету характер размещения основных масс пейзажа с целью максимального выражения темы и сюжета, построения изображения с учетом архитектоники и ритма, смысловое, композиционное значение составных элементов пейзажа.

Поиск несложного мотива пейзажа и его исполнение в рамках нестандартного формата (вытянутый по горизонтали, вертикали, квадрат); выполнение несложных этюдов пейзажа с изменением уровня линии горизонта; передача в этюде освещенного второго плана через затемненный первый план (и наоборот); композиционное решение пейзажного мотива с темными силуэтами деревьев или построек на светлом небе; поиск мотива с ярко выраженным композиционным центром выполнение этюда; выполнение этюда пейзажа с ярко выраженными перспективными сокращениями объектов (уходящая вдаль дорога, река, телеграфные столбы, группы деревьев), изображение с введением фрагментов построек, крупных деревьев на переднем плане.□

Упражнение 8: Выполнение этюда комплекса построек, ярко освещенных□ солнцем. Выявление ритма тональных пятен в композиции. Блок состоит из упражнений, нацеленных на формирование навыков композиционной организации пейзажного пространства, овладения композиционными средствами, способствующими выявлению содержания, раскрытию замысла пейзажа. Это позволит избежать в дальнейшем случайности выбора мотива, использования шаблона в композиционном построении этюда. В работе над этюдом особое внимание следует уделить значению тона, цвета, силуэта, ритма в композиции пейзажа

Цвет на пленэре при первом впечатлении воспринимается гармонично, как определенное состояние. Однако в ходе работы над этюдом глаз адаптируется, яркость первого впечатления пропадает, при раздельном восприятии элементов пейзажа тональные и цветовые отношения начинают сближаться, что становится причиной возникновения ошибок. Это проявляется в дробности изображения, многочисленных повторах цветовых пятен одинаковой светлоты и насыщенности, однообразной проработке формы, отсутствии ведущих пластических и цветовых акцентов. Серьезным затруднением на пути к определению обусловленного цвета выступает константность восприятия, характеризующаяся тем, что зрительные восприятия человека основываются не только на ощущениях глаза в данный момент, но и на предшествующем опыте познания действительности. В данной ситуации предметный цвет воспринимается независимо от изменяющихся условий освещения, его силы и спектрального состава. Таким образом, для поддержания остроты зрительного восприятия цветовая среда должна быть изменчивой, динамичной, а с другой – необходимо достаточно устойчивое цветовое состояние мотива.

Фрагмент пейзажа – это одно деревце, интересный пучок травы у тропинки и небольшая часть неба. В этюде пейзажа необходимо передать и состояние солнечного (или ненастного) дня, воздушную атмосферу, а также общий цвет и тон неба. При написании пейзажа необходимо руководствоваться таким общим принципом: каждый самый малый фрагмент вашего пейзажа должен быть глубоко разработан, интересен, правдив, ибо «из мелочей состоит совершенство, а совершенство — вещь гениальная». И тогда в целом ваш пейзаж поднимется на новый качественный уровень.

Все пленэрные задания рассчитаны на работу с натуры. Визуальное знакомство с окружающей средой, наблюдение за состоянием природы, изучение архитектурных

особенностей построек является важным неотъемлемым этапом, предшествующим практической работе на пленэре. Вместе с педагогом, студенты отмечают наиболее характерные особенности окружающего ландшафта, интересные с художественной точки зрения объекты, пространственные планы, анализируют варианты композиционного решения того или иного мотива. Студенты на обзорном этапе учатся видеть и фиксировать свои личные ощущения, наиболее яркие, на их взгляд, объекты и явления окружающей действительности, формируя для себя эмоционально-ассоциативный ряд, связанный с данным уголком природы. Наряду с изображаемым объектом заметную роль в обучении играет среда, окружение, которое оказывает активное воздействие на натуру, вследствие чего изобразительная деятельность студентов складывается значительно сложнее, чем в академической аудитории. Учащиеся имеют возможность заметить ряд различий в работе с натуры в мастерской и на пленэре. Перед живописцем открываются большие просторы, многоплановость, богатое разнообразие форм, цвета, постоянная смена освещения, атмосферных явлений. Если глубина пространства учебных постановок определяются всего лишь несколькими метрами, то в пейзаже с открытым пространством глубина до объектов на горизонте измеряется десятками и сотнями метров. Для совершенствования зрительного восприятия многопланового пространства необходимо разнообразие пространственных, а также тонально-цветовых условий натуры на пленэре. Новизна впечатлений в процессе обучения является обязательным моментом развития изобразительных и творческих способностей студентов. Зрительное восприятие предметов основывается, прежде всего, на их цветовых отношениях. Умение сравнивать цвета натуры по цветовому тону, светлоте и насыщенности, выдерживать тональный и цветовой масштаб, определяемый силой и цветом общего освещения, является самым существенным моментом в построении тонально-цветовых отношений этюда. Определение цветовых отношений осуществляется сравнением объектов пейзажа при цельном, одновременном видении. Поэтому в самом начале работы на пленэре важно направить внимание на цельность восприятия всего мотива в целом. Это дает возможность определить цветовые различия между основными объектами пейзажа: небом, землей, водой, передним и дальним планами. Необходимо видеть предметы и объекты пейзажа все сразу, одновременно держать в поле ближние и дальние планы. Воспринимать многочисленные объекты пейзажа как -один объект, изображать их не по одному, а вместе, хотя они и расположены на разных по глубине планах. Только при таком цельном зрительном восприятии можно правильно определить перспективные размеры всех элементов пейзажа, их цветовые отношения на разных планах и добиться целостности изображения, избавиться от таких недостатков этюда, как дробность и пестрота, которые проявляются в результате раздельного рассматривания натуры, копирования объектов пейзажа. Все учебные и творческие задачи, встающие перед студентами 1-2 курсов ХГФ на пленэре, решаются, как правило, в технике акварельной живописи и основываются на опыте и знаниях, полученных в учебных мастерских в течение всего учебного года. Наиболее широко на пленэрных этюдах, где продолжительность работы с натуры колеблется от нескольких минут до нескольких часов, используется прием «a la prima». Однако, недостаточное внимание к акварельной технике нередко вырабатывает у студентов привычку к одним и тем же приемам изображения. Перед студентами необходимо ставить задачи совершенствования акварельной техники и выявления возможностей акварельных красок. Освоение различных способов и приемов акварельной живописи позволит избежать стереотипности в использовании акварели, даст возможность добиваться наибольшей живописной выразительности этюда, передачи состояния природы используя тот или иной

технический прием. Тем самым это способствует формированию у студентов индивидуальной манеры исполнения. 138 Весь процесс обучения на пленэре проводится при внимательном изучении природы в процессе выполнения кратковременных упражнений и длительных этюдов. На первом этапе обучения живописи, а в частности пленэрной живописи в технике акварели, следует отдать предпочтение кратковременным упражнениям. Поскольку введение с первых занятий длительных заданий приводит к потере учебного времени, так как студент, не обладая еще элементарными навыками и приемами работы не в состоянии выполнить этюд, который предполагает решение целого комплекса задач. Работа над кратковременными этюдами способствуют формированию навыков обобщения, передачи основных особенностей природы. Комплексное решение учебных задач пленэрной пейзажной живописи в технике акварели зависит от уровня сформированности тех или иных изобразительных умений и навыков: навыки композиционного построения этюда, навыки передачи основных цветовых отношений, пространства, формы объекта, навыки владения техническими приемами акварельной живописи и т.д. Учитывая специфику пленэрной живописи в технике акварели, можно предложить комплекс упражнений, группирующий задания по следующим блокам:

- Упражнения на освоение различных способов и приемов работы акварельными красками.

- Упражнения на решение общих цветотоновых отношений в пределах определенной гаммы. Изучение цветовой палитры акварели.

- Упражнения на моделировку цветом формы, объема и передачи пространства с учетом световоздушной перспективы и освещения.

- Упражнения на изучение малых форм пейзажа, передачи пластики, силуэта, материальности объекта.

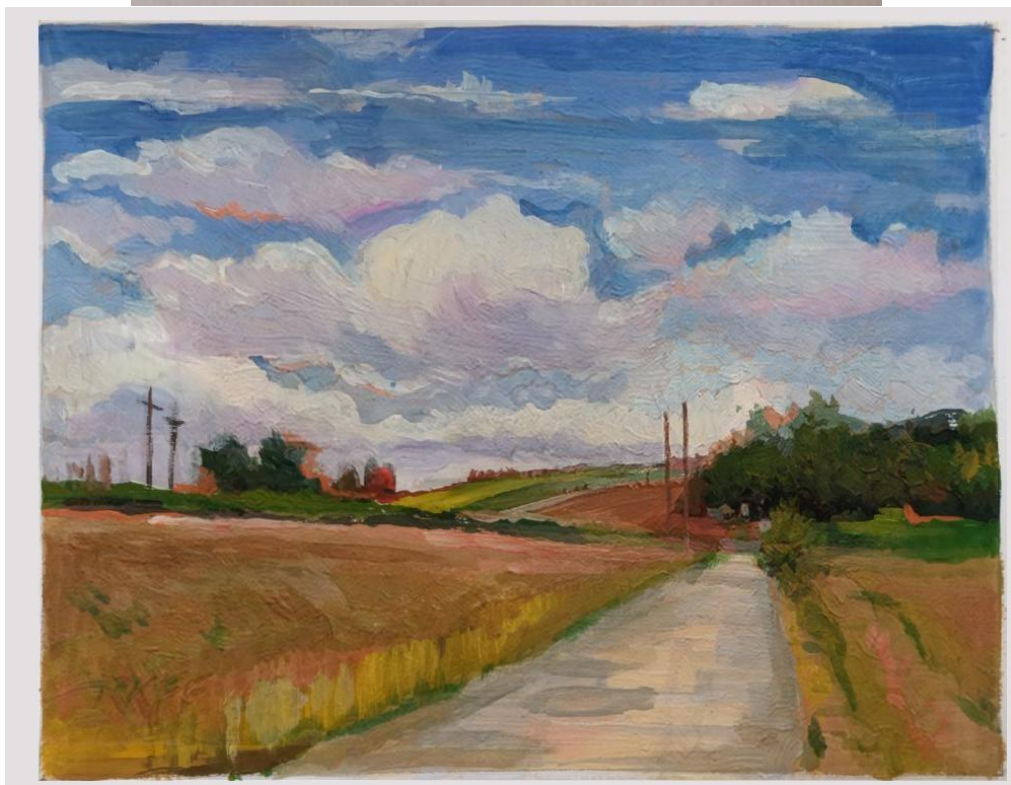
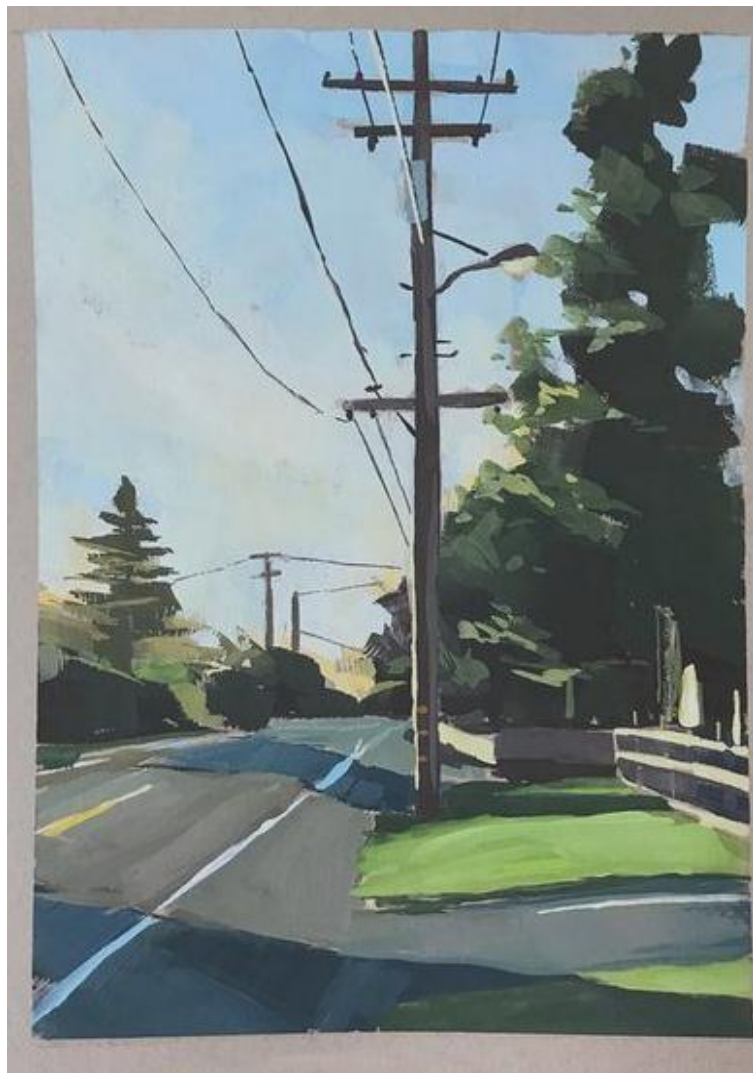
- Упражнения на овладение основными композиционными средствами в работе над пейзажем.

Каждый учебный блок включает в себя упражнения, способствующие формированию тех или иных изобразительных умений и навыков. Вариативный и рекомендационный характер заданий должен проявляться при проведении тех или иных заданий на разных этапах обучения. Задания могут отличаться и по объему, и по длительности выполнения. Главным критерием при этом является достижение положительных результатов в зависимости от поставленных учебных задач. В процессе пленэрной практики возникает необходимость в систематическом изучении наглядных образцов заданий. Работа с природы должна обязательно подкрепляться изучением лучших произведений великих мастеров пейзажного жанра. Кроме того, полезно обратиться к лучшим студенческим работам, собранным в методическом фонде. Работа на пленэре тесно связана с развитием художественно-творческих способностей студентов, их эстетической самодостаточностью. В процессе занятий на пленэре выявляются такие важные качества личности как: способность к художественно-образному выражению, воображение, развитие зрительной памяти, точность выбора изобразительных средств, владение живописным языком, осмысление личного творческого опыта, предвидение результата. Освоение приемов и возможностей акварельной живописи в условиях пленэра требует особой пластичности, определенной художественной смелости и быстроты образного мышления

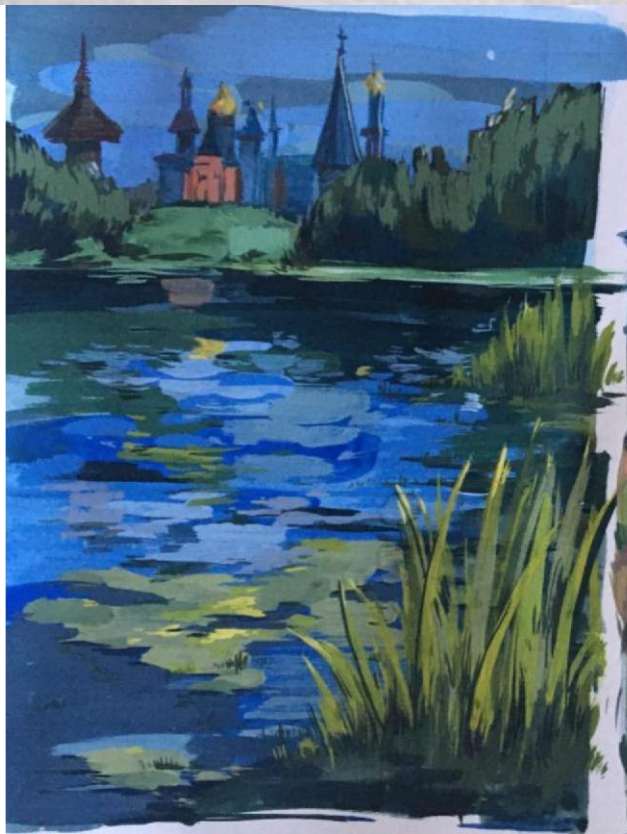
непосредственно во время творческого процесса. Все это является важнейшей составляющей качеств художника-педагога, они во многом способствуют творческому саморазвитию студента. Таким образом основными учебно-методическими принципами построения процесса обучения живописи на пленэре являются: •Умение наблюдать натуру и вести отбор природных объектов для живописных этюдов и зарисовок; •Умение использовать практический опыт и знания, полученные на протяжении учебного года в работе над пленэрными заданиями; •Передача в живописных этюдах основных цветотоновых качеств натуры средствами акварельной живописи; •Ведение живописных этюдов «от простого к сложному» с постепенным переходом от выявления простых по форме и колористической характеристики объектов до выполнения длительных этюдов, передающих все цветовое богатство и сложную структуру пейзажа; •Владение живописным материалом и техническими приемами при выполнении задания; •Изучение работ мастеров пейзажной живописи и использование их опыта при выполнении учебных заданий; •Умение анализировать собственные живописные этюды и самостоятельно ставить перед собой учебные и творческие задачи. Круг учебных задач может быть углублен и расширен в зависимости от целей обучения, при сохранении тематики и содержания учебных заданий, так как они являются основополагающими на всех этапах обучения.

Серьезной проблемой представляется кратковременность сеансов, поскольку все вокруг – состояние освещенности, характер теней, их длина, расположение, форма, цвет – очень быстро меняется. Меняется и само настроение пейзажа. Для натренированного взгляда художника становится очевидным, насколько цветовые и тональные отношения в конце работы отличаются от тех, что были в ее начале. Поэтому подобного вида учебные задания лучше проводить, когда обучающиеся уже приобрели определенные навыки передачи солнечного и пасмурного дня. Самыми сложными на пленэре считаются постановки, помещенные в солнечный день против света, контражур или находящиеся в тени, так как падающие на натуру со всех сторон рефлексy мешают выявлению объема и уменьшают контраст между светом и тенью











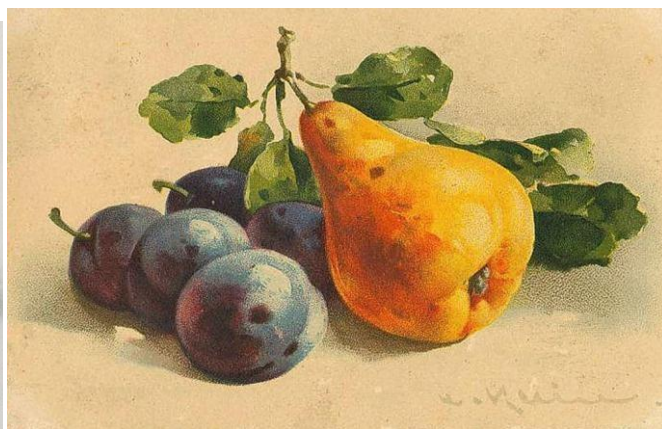
2 семестр. 2.4. Этюд овощей или фруктов. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.

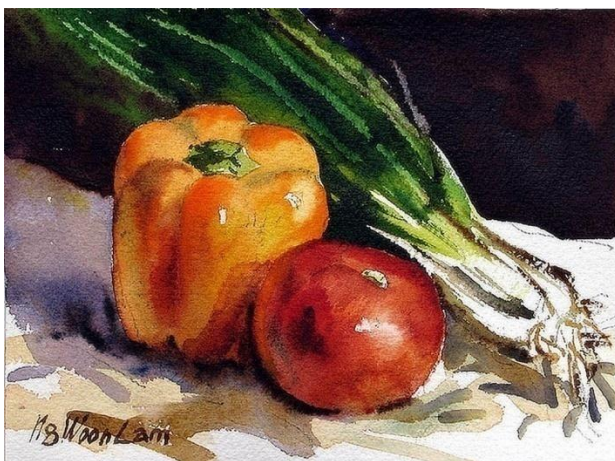
Этюд- упражнение для совершенствования техники живописи. Работа над этюдами овощей или фруктов заставляет тщательно анализировать, выбирать и подчёркивать характерные особенности натуры в цвете и тоне, выразительные особенности натуры, её материальности в конкретных условиях.

Задачи: Научиться передавать освещение и объем предметов, лежащих на плоскости, определить изменение локального цвета предмета на свету и в тени, передать верные тональные и цветовые отношения. Развитие технических навыков работы в различных живописных техниках.

В этюдных работах такого плана может отсутствовать необходимость полностью дописывать фон вокруг предметов, заполняя полностью плоскость листа. Достаточно показать отношение предметов с фоном рядом с изображаемыми объектами. Это также вносит определённое разнообразие в привычный процесс обучения и позволяет выделить главное, расставить акценты в постановке задач этюда подчеркнуть главное, разделить второстепенное.

Так работу с прокладкой основного тона вёл А.А. Иванов и И.И. Левитан. К.П. Брюллов работал от светлого к тёмному, лессировкой. Э. Делакруа писал свободным цветовым пятном, не внося исправлений, в один приём, считая, что поправки вносят в работу сухость, непрозрачность. Многослойную живопись в акварели с подмалёвком практиковал И.Е. Репин, М. А. Врубель, П.П. Чистяков. А.В. Кокорин работал щетинной кистью по-сухому и по-сырому, иногда поверх акварели вводил тушь. У. Тернер проводил своеобразные эксперименты с акварельной техникой, в своих работах применяя воск, выскабливание, монотипию. Л.В. Фонвизин наносил рисунок кистью, а отдельные места оставлял белой бумагой.





3 семестр. 3.1. Этюд натюрморта в контражном освещении.
 Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.

ЗАДАЧИ – научиться: 1) живописными средствами выявлять особенности светотени при сложном освещении в натюрморте; 2) передавать материал различных предметов; 3) гармонизировать свето-тоновые отношения при работе с отражением.

"Контровый свет, Контражур (фр. contrejour против света) – вид освещения в изобразительном искусстве, при котором источник света расположен позади изображённого на картинке объекта, а потому ярко высвечивает его контуры. Если автором подразумевается, что источник света сильный, то высвечиваемая фигура изображается силуэтом.

Данный художественный приём довольно популярен в живописи, так как позволяет выделить определенный элемент произведения, как правило, наиболее важный согласно мнению автора живописного полотна. Многие старинные художники применяли контражур в своих произведениях, в современности этот приём стал более распространён в направлении фотоискусства, однако некоторые современные художники-живописцы его также не забыли и периодически изображают контровой свет в своих картинах".



4 семестр

Кратковременные портретные этюды. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.

Задачи: изучить форму и характер головы, видеть тень в цвете, вылепить форму цветом и тоном, передать характерные особенности натуры.

В работе кистью форму приходится изображать не отдельно, независимо от среды, от фона, а обязательно вместе с тем окружением, в котором находится предмет. Чтобы написать голову одним тоном, обычно берутся две краски: умбра натуральная и белила. Можно взять умбру жженую и белила или марс коричневый и белила.

Не следует брать яркие (красные, зеленые и т. п.) краски.

Легче почувствовать форму и передать ее, если голова освещена таким образом, что ее светлые места (например, лоб) светлее фона, а темные (например, уходящая вглубь щека) - темнее фона.

Методическая последовательность работы включает в себя следующие этапы:

1). Композиционное размещение головы на листе.

Композиция начинается с определения точки зрения - места, с которого художник будет писать свою модель, с выбора размера и формата листа.

Не стоит делать голову больше натуральной величины, так как увеличение всех пропорций головы неизбежно приведет к большим искажениям.

2). Рисунок головы под живопись.

Прежде чем начать писать голову, ее сначала нужно нарисовать на холсте. При этом особое внимание следует уделить построению головы, ее конструкции и наиболее точному определению пропорций деталей.

Подробная детализировка и разбор светотеневых характеристик форм головы в рисунке под живопись не обязательны. Важно, чтобы рисунок под живопись был основой, выявляющей общую конструкцию головы и ее отдельных форм. 3). Работа цветом и тоном.

а). Выявление больших тоновых отношений в живописи, ясных по тону пятен. Определяем теневую часть головы по отношению к освещенной. Сначала всмотритесь в натуру, сравните освещенную часть головы с теневой, сопоставьте их с фоном и определите, что самое темное и самое светлое. Мысленно проанализировав эти крупные отношения, составьте на вашей палитре несколько смесей умбры или марса с белилами для освещенных частей головы (например, лба) и фона.

Составлять смеси для бликов или для самых темных точек (например, ноздрей) не следует, нужно приготовить их для среднего тона света и для среднего тона тени.

Начинайте крупными кистями с прокладки теневой части головы. С теней начинать целесообразнее потому, что они сразу определяют форму головы и дадут некий тональный камертон, а тональное выражение формы является основой цветового решения.

Следующий шаг - решение фона, так как без фона трудно угадать на белом холсте теневую часть: она будет казаться излишне темной.

Прокладывайте световую часть головы, все время сравнивая ее с теневой частью и с фоном. Делайте это смело и свободно, не останавливаясь надолго над отдельными деталями.

Старайтесь с первой же прописки возможно точнее передать освещенность головы, ее положение в пространстве.

б). Конкретизация и уточнение формы. Проработка объемов от целого к деталям. Передача деталей и уточнение общей формы головы составляют задачу следующего этапа работы. Переходя к деталям лица, следите за

тем, чтобы они смотрелись не отдельно от общего строения головы, а органично и слаженно показывали бы ее конструкцию.

Используйте кисти меньшего размера, стараясь опять «лепить» форму кистью. Форму надо понимать как объем, ограниченный от

окружающего пространства многочисленными плоскостями. Каждая из этих плоскостей освещается по-разному и по-разному характеризует форму.

Чтобы воспроизвести реальную форму кистью, каждый мазок должен показывать определенную плоскость формы, ту или иную ее грань. Для передачи постепенного перехода одной плоскости формы в другую не нужно ступеньковать границу этих плоскостей, а найти еще более мелкие членения. Когда перейдете к глазам, не стремитесь прорисовывать мелкой кистью веки, а определите сначала верным тоном глазничные впадины, все время сверяясь с теми местами головы, которые вами уже взяты. Только тогда, когда найдено место и характер глазничных впадин, приступайте к самим глазам. Начиная один глаз, сразу же пишите и второй, все время заботясь об их правильном построении. Губы тоже не прочерчивайте одной линией, а «лепите» их форму. Губы имеют свой объем, а, следовательно, и

плоскости, и грани плоскостей. Поэтому их тоже надо «лепить» кистью по форме, находя, где они четко и резко очерчиваются, а где моделируются мягко.

Когда формы отдельных деталей изучены и «пролеплены» в соответствии с общей формой головы, надо внимательно посмотреть, не утерялось ли целостное восприятие натуры.

Работая над деталью, надо все время следить за общим, неустанно проводя сравнения. Деталь тогда хороша, когда она гармонирует с другими деталями и не мешает общему.

в). Обобщение. Устранение деталей, мешающих цельному восприятию натуры, и введение новых, работающих на выразительность. Целостное видение натуры достигается путем известного напряжения и, прежде всего, желанием воспитать в себе это необходимое художнику качество.

Художник должен передать основную цветовую характеристику головы: цвет лба, щек, подбородка, носа. При этом каждую плоскость, увиденную в натуре, надо решить цветом, цветом построить форму, передать ее освещение и найти положение головы в пространстве.

Методическая последовательность работы включает в себя следующие этапы:

- 1) Композиционное размещение головы на листе.
- 2) Рисунок головы под живопись.
- 3) Работа цветом и тоном.
 - а) Выявление больших цветовых и тоновых отношений в живописи, ясных по цвету и тону пятен.
 - б) Конкретизация и уточнение формы. Проработка объемов от целого к деталям,
 - с) Обобщение. Устранение деталей, мешающих цельному восприятию натуры, и введение новых, работающих на выразительность.

Выполняя живописный этюд головы, необходимо каждую плоскость - грань объемной формы, найденную в натуре, - решить в цвете. Для этого нужно научиться из имеющихся красок составлять смеси, которыми будет воспроизводиться цвет каждой плоскости формы.

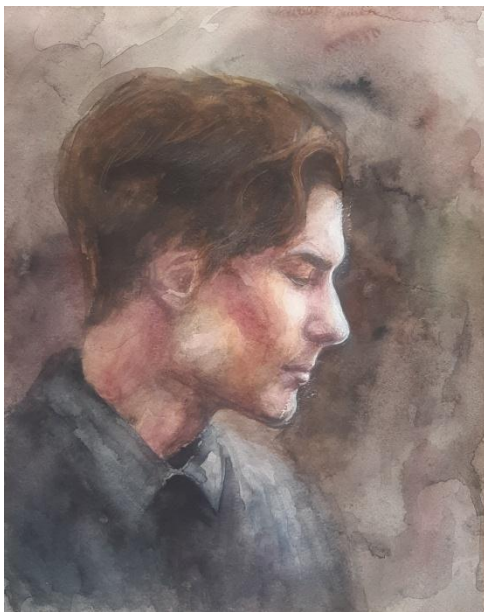
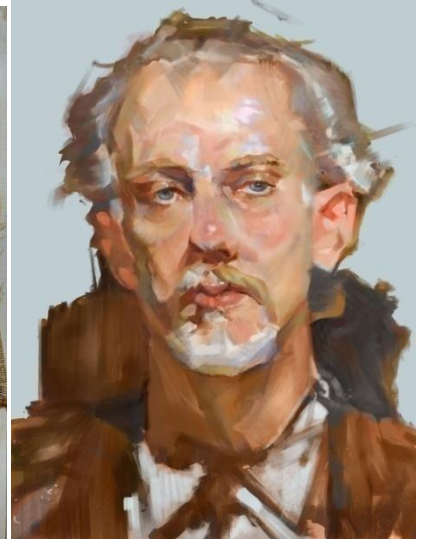
На первых порах лучше всего включать в свою палитру ограниченное число красок: охры, сиены, английскую красную, умбры, зеленую землю, из синих - кобальт или ультрамарин, черную жженую кость, вандик коричневый.

Применяется метод работы отношениями, то есть нужно не только подобрать цвет того или иного места формы, но и учитывать действие и взаимодействие соседних цветов на этот цвет и влияние данного цвета на соседние.

Начинать лучше с прокладки теневых мест натуры, а затем, определив фон и световую часть, вести конкретизацию формы в освещенной части. Затем прокладывают световую часть. Определяют теплохолодность цвета тени по отношению к цвету света. В фоне пусть будут заметны мазки кисти, холодные и теплые оттенки, даже если фон решен почти одним цветом. При аккуратной выкраске фона «уплощается» пространство, фон как бы приближается к голове.

Старайтесь не сбивать найденную в рисунке форму. Глаза, веки имеют свои формы, их надо воспринимать как объемы, состоящие из нескольких планов. В результате работы необходимо научиться решать в цвете общую конструкцию головы и ее частей, научиться лепить кистью детали головы, писать ее во всем богатстве и цветовой сложности.





4 семестр.

Автопортрет.

Формат А3 исходный.

Материал: гуашь, темпера, масло, акрил, акварель

Художники обращались к теме автопортрета в течение всей истории искусства, так как собственные голова и лицо всегда есть в наличии, их можно изучать (бесплатно) с любого расстояния, и насколько нужно подробно. Возможно, суть автопортретной живописи в поиске собственной идентичности.

Жанр автопортрета является специфической формой эмоционально-художественного анализа художником самого себя. Происходит это в широком контексте, включающем разветвленную связь отношений художника с социокультурным и природным окружением. На основе анализа содержательных элементов художественнообразного строя автопортретов заметно построение концепции творческой личности с широким диапазоном человеческих чувств и переживаний, включающим и эмоции монументального, эпического строя, и сложные интимные мотивы. Динамика изменения превалирующего типа творческого человека в искусстве Беларуси разнородна, но в целом основана на эмоционально-чувственном, гармоничном, согласованном с окружающим миром образе личности, вступающей в открытый диалог со зрителем. Жанр автопортрета, меняясь и эволюционируя в соответствии со сменой исторических эпох, продолжает выполнять свою главную задачу – отображать не только внешнее сходство, но и раскрывать внутренний мир художника, его характер, осознание своего общественного предназначения.

Автопортрет является наиболее зрелой формой самовыражения художника как творческой личности. Спецификой автопортрета, выделяющей его из собственно портретного жанра, является рефлексия, т. е. обращение автора к себе, своему внутреннему состоянию, духовному миру. Познавая себя, художник направляет внимание на анализ и оценку своих действий, результатов собственной деятельности, своего внутреннего мира и личностных качеств. В автопортрете особенно отчетливо проявляются черты времени. Как точно сформулировал Л. Зингер, в основе работы над автопортретом лежит «... – осмысление художником своего духовного склада, постижение своего характера, своих привязанностей и склонностей, своих достоинств и недостатков, своих воззрений на мир, человека, природу» .

Методические задачи: передача объема головы и ее частей живописными средствами. Ход работы. Выбор ракурса. Попробуйте найти максимально большое зеркало, оно очень поможет. Необходимо определиться с источником освещения. При каком свете Вы имеете возможность писать. Естественный свет имеет ряд преимуществ. Определите расположение источника света по отношению к голове. Выразительным может быть решение при помощи направленного света. (Ставьте лампу например, близко к голове слева, чтобы четко были выражены собственные свет и тень на голове. Можно провести такой эксперимент в темном помещении (я писала в ванной). Можно зажечь свечу. В таком случае теплое освещение создаст определенный живописный колорит.

Часто атрибутом художника является берет (здесь должен быть смайлик). Композиция в листе. Перед лицевой частью оставляют места чуть больше, «для взгляда». Желательно, чтобы овал лица располагался в оптическом центре листа, а не в геометрическом, для этого от нижнего края листа (холста) места должно быть больше. Можно использовать фрагментарную композицию, с акцентом на проработке отдельных частей головы.

Рисунок в листе. Начинаем с овала лицевой части, сразу намечаем расположение черепной коробки! Намечаем крестовину: продольную ось и поперечные, определяем наклон, ракурс, положение уха. При отсутствии перспективных сокращений глаза находятся посередине головы. (Поделили овал

лица пополам, это линия, на которой расположены глаза). Получившееся расстояние делим еще раз пополам и получаем линию роста волос и основание носа. Сильный наклон головы, соответственно, искажает эту закономерность.

В какую геометрическую фигуру легче всего вписать Ваше лицо? Затем переносим эту стилизованную фигуру на лист с учетом перспективных сокращений. Видна ли Вам нижняя площадка носа? Соответственно, если да, то рисуем. Возвращаемся к глазам. Фронтально расстояние между глазами равно «Третьему глазу». При ракурсе в три четверти расстояние между глазами должно быть меньше, чем ближний глаз, и больше, чем дальний. Определяем: выше расположены внутренние уголки глаз или наружные? Намечаем оси для глаз, слезные озера. Надпереносье, форму надбровных дуг: восходящие или нисходящие? Брови вверх направлены или вниз? Вставляем шары глазных яблок, по форме шара намечаем верхние и нижние веки. Для этого надо нарисовать пару нижних точек глаз, и пару верхних.

Все парные формы рисуем одновременно, и сравниваем между собой: более отдаленные части лица должны быть изображены чуть меньше, по сравнению с ближними.

Губы располагаем посередине расстояния между основанием носа и подбородком.

Проверяем, где находится верхняя точка уха относительно надбровных дуг, и где находится нижняя точка уха относительно основания носа.

Намечаем расположение шеи.

На рисунке намечаем все собственные тени, их границы.

Можно приступать к живописи. Определяемся с колоритом. ***Можно сформулировать закономерность: чем меньше количество исходных красок, тем тоньше и богаче живописные отношения. Достаточно триады желтый, краплак, какой-нибудь синий, и ахроматических белого и черного. Может быть охра, краплак, синий, либо охра, краплак, зеленый при теплом колорите, плюс белый и черный.***

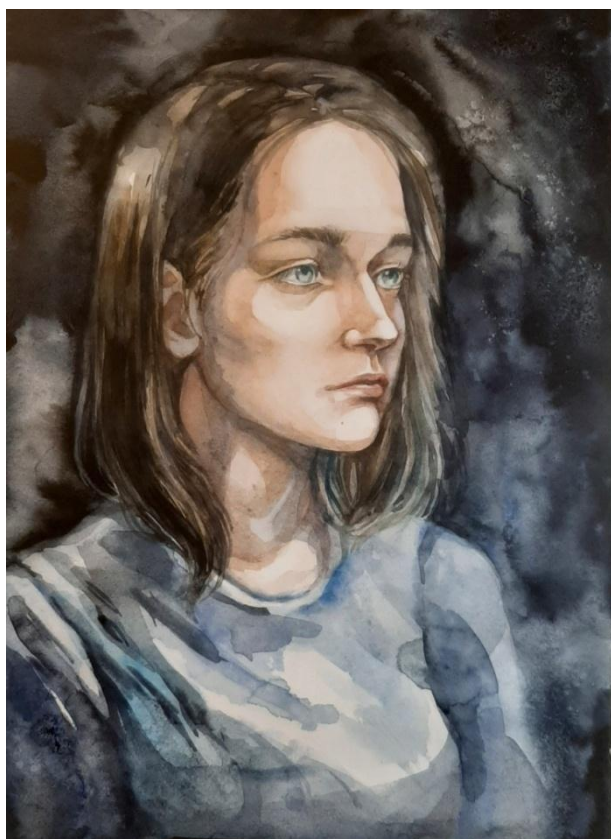
Можно использовать принцип скульптора – обрубается объем, широкой стамеской убирается все лишнее. Кисть работает по плоскостям.

По ходу работы над автопортретом выступают следующие живописные задачи:

1. Расположение света и тени на глазных яблоках, лбе, носе подбородке, губах подчиняется их конструктивной основе, и определяется расположением источника света.
2. Объем волос связан с объемом головы, то есть должно читаться объемное «яйцо».
3. Формы глаз, носа, подбородка - это мелкие формы по сравнению с объемом всей головы, должны быть подчинены ей.
4. На всех частях головы ищем рефлексы, которые должны быть светлее теней, но темнее светов.
5. Скорее всего, верхние веки должны быть написаны подробнее и контрастнее, чем нижние, а рот мягче и менее насыщенным, быть в полутени, относительно кончика носа. Белки глаз находятся в глубине, в полутени, под надбровными дугами.
6. Изучаем касание фона и контуров головы, находим участки, где они растворяются друг в друге, пишем рефлексы.
7. Для достижения выразительности образа можно написать блики.

Интернет-ресурсы

1. http://library.krasu.ru/ft/ft/_articles/0089704.pdf
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Автопортрет>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=tj5oSzRmm7Y>



5 семестр

Мини натюрморт с направленным освещением. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера,

6 семестр

Натюрморт с живыми цветами. Формат: А5, А4, А3 или квадрат из этих форматов. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. 4-6 шт.



Этюд фигуры в интерьере. Материал: гуашь, темпера, акрил, масло. **А3.**

Фигура человека представляет собой гармоническое сочетание различных форм. Изучение пропорций дает возможность рисующему точно находить размеры отдельных частей. Реалистическое изображение фигуры требует серьезных научных знаний. Приступая к моделировке формы цветом и тоном, студенты должны точно передавать анатомическое строение. В изображении обнаженной модели студенты обязаны передать колорит, материальность, объем, форму, среду, освещение.

Основной принцип - нераздельность процесса работы над цветом и формой. Решение колористических задач должно происходить одновременно с изучением формы.

Методическая последовательность работы:

- 1). Выбор формата. Композиционное расположение фигуры на холсте
- 2). Рисунок фигуры. Эта стадия имеет чрезвычайно большое значение. М. А. Врубель говорил, что работа хорошо нарисованная уже несет в себе все возможности быть хорошо написанной.
- 3). Работа цветом и тоном.

- а). Выявление больших тоновых отношений в живописи, ясных по тону пятен.
- б). Конкретизация и уточнение формы. Проработка объемов от целого к деталям.
- в). Обобщение. Устранение деталей, мешающих цельному восприятию натуры, и введение новых, работающих на выразительность.



БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОСНОВНОЙ

1. Карпушина Н.К. Живопись. Натюрморт. Портрет. Фигура: учеб. пособие / Н. К. Карпушина [и др.]. — Омск : ОГИС, 2005 .— 83 с.
2. Панксенов Г. И. Живопись. Форма, цвет, изображение : учеб. пособие для вузов / Г. И. Панксенов .— 2-е изд., стер. — М.: Академия, 2008 .— 144 с.
3. Пауэлл У.Ф. Цвет и как его использовать / У.Ф. Пауэлл .— М. : АСТ: Астрель, 2007 — 63с.
4. Стор И.Н. Декоративная живопись: учеб. пособие для вузов / И.Н.Стор.— М. : МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2005 .— 330с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ

1. Бесчастнов Н.П. . Живопись: Учеб. пособие для вузов /Н.П. Бесчастнов [и др.].. — М.: ВЛАДОС, 2001. — 224с.
2. Васин С.А. Проектирование в графическом дизайне: Учеб. Для вузов / С.А. Васин, [и др.]. – М.: Машиностроение-1, 2006 – 320 с..
3. Виффен В. Натюрморт: Пособие по рисованию/ В. Виффен. - М.: ЭКСМО — Пресс, 2001. — 64с.

6. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись: Учеб. пособие / Ю. М. Кирцер. — 4-е изд., стер. — М.: Высш.шк.: Академия, 2001. — 272с.
7. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие/ Б.В. Раушенбах. - СПб.: Азбука- классика, 2001. — 320с.
9. Яшухин А. П. Живопись: Учебник для вузов /А.П. Яшухин, С.П. Ломов. — 2- е изд., перераб. и доп.-М.: Агар, 1999. — 232с.

Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», необходимых для освоения дисциплины (модуля)

1. ЭБС IPRBooks универсальная базовая коллекция изданий. - Режим доступа , <http://www.iprbookshop.ru/> , по паролю. – Загл. с экрана
2. Сайт «График» <http://graphic.org.ru/academia.html>
3. Сайт журнала «Художник» <http://artist-mag.ru/> _____
4. Журнал для художников, дизайнеров, фотографов [Bak Magazine](http://nnm.ru/blogs/weepangel/bak_magazine_1)
http://nnm.ru/blogs/weepangel/bak_magazine_1
- 4_zhurnal_dlya_hudozhnikov_dizaynerov_fotografov
5. Сайт «Школа изобразительного искусства»
<http://www.artprojekt.ru/school/academic/index.html>
6. <https://tsutula.bibliotech.ru/Account/OpenID> Тульский государственный университет. Электронно-библиотечная система.
7. http://library.tsu.tula.ru/ellibraries/all_news.htm Новости электронных библиотек
8. <http://www.bibliorossica.com/index.html> БиблиоРоссика.
9. <http://library.tsu.tula.ru/ellibraries/dl3.htm> Научная библиотека Тульского государственного университета. Электронные библиотеки.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКИМ РАБОТАМ по дисциплине "Живопись" Голова. Фигура, направление 050600 (540700) «Художественное образование» специальность 050602 (030800) «Изобразительное искусство» (форма обучения - очная). Тула 2005.

Интернет-ресурсы «Автопортрет»

1. http://library.krasu.ru/ft/ft_articles/0089704.pdf
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Автопортрет>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=tj5oSzRmm7Y>

Контражур в живописи © <https://www.livemaster.ru/topic/2355315-kontrazhur-kontrovyj-svetv-zhivopisi>