

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Белорусский национальный технический университет

Кафедра «Рисунок, акварель и скульптура»

О. К. Чирко

Живопись в высшей архитектурной школе

*Учебно-методическое пособие
для студентов специальности 1-69 01 01 «Архитектура»*

*Рекомендовано учебно-методическим объединением высших учебных заведений
по образованию в области строительства и архитектуры*

Минск
БНТУ
2015

УДК 75.02 (075.8)
ББК 85.14я7
Ч65

Рецензенты:

народный художник Республики Беларусь, профессор *М. В. Данциг*;
преподаватель Белорусской государственной академии искусств,
профессор кафедры «Рисунок» *О. Н. Назаренко*

Чирко, О. К.

Ч65 Живопись в высшей архитектурной школе : учебно-методическое пособие по специальности 1-69 01 01 «Архитектура» / О. К. Чирко. – Минск : БНТУ, 2015. – 82 с.

ISBN 978-985-550-716-2.

Пособие ориентировано на учебный план архитектурного факультета БНТУ, разработано на основе утвержденной программы дисциплины «Живопись» и отражает более чем десятилетний опыт преподавания по данному предмету.

Целью пособия является выработка у студентов-архитекторов профессионального подхода при изучении живописи, получения ими знаний в области художественного и пространственного формообразования.

УДК 75.02 (075.8)
ББК 85.14я7

ISBN 978-985-550-716-2

© Чирко О. К., 2015
© Белорусский национальный
технический университет, 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Краткий исторический обзор.....	4
2. Основы теории живописной грамоты.....	13
3. Композиция	18
4. Визуальная масса предметов и их гармонизация	21
4.1. Симметрия и асимметрия.....	22
4.2. Контраст и нюанс.....	25
4.3. Пропорции, тождество	25
4.4. Модуль, масштаб	26
4.5. Гармонизация визуальных масс	26
5. Влияние освещения на восприятие цвета в натюрморте	28
6. Особенности работы различными материалами.	
Техника и приемы письма	30
6.1. Акварельная живопись	30
6.2. Письмо гуашью	32
6.3. Масляная и акриловая живопись.....	35
7. Основы науки о цвете	36
8. Взаимное влияние цветов.....	48
9. Цветовая выразительность и лессировка.....	50
10. Техника напыления	52
11. Напыление в сочетании с живописью и рисунком	56
Рекомендуемая литература	57
ПРИЛОЖЕНИЕ. Живописные работы студентов архитектурного факультета БНТУ	58

1. Краткий исторический обзор

Жанр изобразительного искусства, определяемый названием «натюрморт», уходит своими корнями в далекое прошлое. Время, когда человек начал отображать на скалах окружающую его жизнь, в том числе и предметы быта, неразрывно связано с возникновением изобразительного искусства. Жанр натюрморта времен Древнего Египта представлен рисунками и картинами, на которых изображены неодушевленные предметы. Мотивация изображений – не только в простом желании запечатлеть обычные вещи, а еще в вере в то, что различные предметы могут быть использованы в загробной жизни.

В классическом греческом и римском искусстве жанр натюрморта получает широкое распространение. Он становится не только носителем эстетических ценностей, но и показателем благосостояния его владельца. В Средние века и в эпоху Возрождения натюрморты отображали философские идеи художников, обретая при этом символическое значение. Изображения цветов, свечей, черепов становились символом бренности и быстротечности жизни. Натюрморт, в том числе и в интерьере, получил особенное развитие в Голландии в творчестве Яна Вермеера Делфского, Питера де Хоха, Яна Давидса де Хема, Виллема Кальфа. Картины, изображающие столы, богато накрытые дарами природы, становятся необычайно популярными. Во Фландрии большие полотна с изображением всевозможной дичи и снеди создавал Франс Снейдерс.



Ян Девис Де Хем



Ян Вермеер Делфский



Виллем Кальф



Франс Снейдерс



Флорис Ван Дейк

В XVII веке среди испанских художников наиболее известен Диего Веласкес, писавший поразительные мини-натюрморты, на которых изображена кухонная утварь. К числу лучших образцов этого жанра относятся натюрморты французского художника Шардена.



Жан Батист Симеон Шарден



Гюстав Курбе



Эдуард Мане

Позднее, в XIX веке, во Франции нередко обращались к жанру натюрморта Гюстав Курбе и Эдуард Мане.

Пьер Огюст Ренуар, Поль Сезанн и Винсент Ван Гог открыли в этом жанре новое измерение. В их работах форма предметов передается цветом и светом, а их фактура – цветовыми пятнами и рельефными мазками. Эти произведения сильно отличаются от роскошных натюрмортов голландской живописи.



Огюст Ренуар



Винсент Ван Гог



Поль Сезанн



Джон Фредерик Пето

В XIX–начале XX вв. американский художник Джон Фредерик Пето стал создавать прекрасные натюрморты, изображая ничем не примечательные вещи: письма, ключи, старые книги, другие личные вещи. Все эти предметы повседневного обихода изображались правдоподобно с удивительным мастерством.

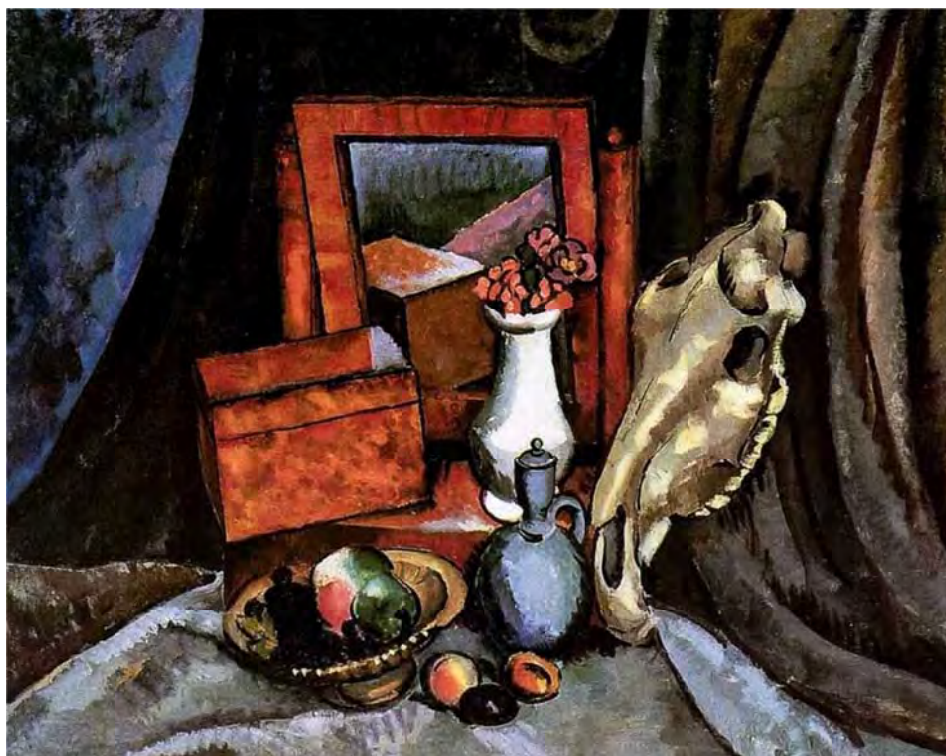
Среди мастеров живописи XX века к жанру натюрморта часто обращаются в своем творчестве К. А. Коровин, И. И. Машков, А. В. Куприн, М. С. Сарьян и др.



М. С. Сарьян



К. А. Коровин



И. И. Машков

При изучении работ мастеров, постигаются общие, основные принципы искусства, типичные для произведений живописи. Эти находки и приемы письма не только не возбраняются, но и рекомендуются для использования в своей работе. Сложность задач, которые решает художник, нужно согласовать со своей технической и художественной подготовкой и не повторять ту или иную постановку целиком. Стоит задуматься над тем, какими средствами художнику удастся достичь выразительности и образности, как он группирует предметы между собой – разделяет или сближает их, а может быть, заслоняет один предмет другим.

Также необходимо проанализировать, зачем художник это делает, какой создается ритм композиции, каким образом используется свет, сочетание светлого и темного, контрасты или повторы цвета; чем достигается цветовая гармония в произведении, как концентрируется внимание на главном, как подчиняются этому главному другие части; как выражаются пространство, масштабность; как применяются законы перспективы.

Натюрморты отличаются друг от друга трактовкой предметного мира, подбором предметов, композиционным строем картины. Необходимо отметить, что между учебным натюрмортом и натюрмортом-картиной есть существенное различие. Учебная работа призвана помочь в овладении знаниями. Опытный художник этими знаниями уже владеет и в своем произведении выражает определенную мысль, свое понимание жизни. Приступая к занятиям по живописи натюрморта, необходимо путем сравнения установить некоторые объединяющие закономерности этого жанра, чтобы воспользоваться ими в своей работе. Натюрморт как жанр раскрывает мировоззрение художника, его отношение к жизни и времени, в котором он творит.

2. Основы теории живописной грамоты

Создавая себе удобства для работы, необходимо обставить свое рабочее место наиболее целесообразно: краски, палитра, кисти и бумага для набросков – напротив рисующего, рядом с этюдом – банка с водой, губка и тряпочка для вытирания кисти.

При выборе места для работы нужно учитывать, что, как при рисовании, так и при живописи, необходимо охватывать взглядом всю натуру одновременно. Если сидеть к натуре очень близко, то в силу свойств нашего зрения мы будем лишены такой возможности. Поэтому лучше располагаться от природы на расстоянии ее двойной высоты. При работе нужно учитывать, что на практике все будет зависеть от подготовки, умения видеть и передать увиденное. Менее подготовленный студент исчерпает свои возможности раньше, чем подготовленный, обладающий развитым видением природы, с ясным представлением о законченности живописной формы. Очень важно от этюда к этюду стремиться высказывать новые стороны природы, которые глаз в состоянии увидеть; более совершенно решать задачу передачи формы и цвета, применяя постепенно накапливаемые знания и опыт.

Способов писать картины столько же, сколько и людей. При всем этом очень важно учиться на полотнах великих мастеров. Выполнение копий в целях изучения технологических приемов, трактовки формы и пространства, воспитания чувства гармонии – неизменный этап в становлении профессионализма у художника.

Кисти, их размеры и качество имеют непосредственное отношение к технике письма, масштабу мазка, разнообразию приемов. Сочетание в этюде широких заливок с проработкой иных по размеру участков и их детализацией. При заливке больших поверхностей нужно использовать большие по размеру кисти, маленьких плоскостей – соответственно меньшие кисти, для прорисовки деталей – тонкие. Свет, освещающий лист бумаги, должен падать так, чтобы не создавалось теней, мешающих обзору работы.



В любом произведении искусства присутствует та или иная манера выполнения. Обобщая, выделим две характеристики: скрупулезную (проработанную в деталях), рис. 2.1 и свободную (раскрепощенную), рис. 2.2.



Рис. 2.1. Скрупулезная манера выполнения натюрморта



Рис. 2.2. Свободная манера выполнения натюрморта



При работе над натюрмортом всегда следует стремиться к свободной манере исполнения, т. е. к эскизности выполнения, с дальнейшей проработкой характерных деталей.

В процессе обучения, занимаясь живописью, невозможно не использовать тот или иной метод работы над натюрмортом. В этом случае необходимо, чтобы студент свел разочарования в работе к минимуму. Чем больше нюансов он начинает видеть и понимать, тем более уверенно и лучше он работает. Важно научиться анализировать разные подходы и приемы владения кистью.

Если студент предпочитает скрупулезную трактовку натюрморта, тогда ему нужно попробовать писать раскрепощенно, а чрезмерная свобода письма нуждается в некоторой скрупулезности.

Когда речь идет о технике владения кистью, то нельзя не обратиться к такой важной составляющей картины, как текстура. Термин «текстура» означает степень гладкости или шероховатости поверхности, будь то на ощупь или визуально.



В. Графов

Если поверхность работы написана с фактурой, то она будет восприниматься осязанием. Если же поверхность имеет лишь визуальную текстуру, то поверхность холста или бумаги остается гладкой.

Таким образом, независимо от того, как создается текстура, результатом будет ее чувственное восприятие. Оно может быть осязательным или зрительным или одновременно и тем и другим. В акварели, масляной и акриловой живописи подмалевок занимает важное место в получении нужной текстуры, так как приемы, которые помогают выразить материальность предметов, накладываются на основной тон или цвет. Благодаря такому средству выразительности, как текстура, можно выровнять плоскость, закруглить форму, изменив атмосферу картины. Текстуру можно использовать для создания тонового или цветового акцента.

3. Композиция

Предметы, составляющие ту или иную постановку, должны иметь смысловую связь и, если можно так сказать, родство, определяющее их применение в жизни. Поэтому, делая подбор предметов, необходимо учитывать общий сюжетный замысел.



Поскольку в процессе обучения воспитывается вкус, развивается эстетическое чувство, нельзя допускать присутствия в постановках антихудожественных изделий, которые по своей сути дисгармоничны. Подбор предметов как бы предопределяет и цветовой строй, который может быть более или менее нарядным и красочным. Используемые в постановке драпировки должны соответствовать общему замыслу и не создавать диссонанса с предметами. Чем более продумана постановка выбора предметов по форме, цвету, общему колориту, тем легче и увереннее можно будет достигнуть лучшего ее решения. Величина изображения определяется с таким расчетом, чтобы оно согласовывалось с фоном. Фон не должен давить на изображение, так же как и предметам не должно быть тесно на листе.

Прежде чем приступить к работе над натюрмортом, необходимо поупражняться в выборе композиции и проанализировать положение предметов с разного ракурса (угла зрения), найти наиболее выразительную и удачную в художественном отношении позицию для работы. Месторасположение предметов

в натюрморте и взаимоотношения их на плоскости называется *компоновкой*. Только сам художник определяет, какими принципами ему руководствоваться в выборе композиций.



Один предпочитает довольно плотную компоновку, в которой вокруг предметов остается очень мало воздуха, а другой будет стремиться к ощущению большого простора. И в том и в другом случае важно уловить ощущение естественного восприятия предметов, чтобы не возникало желания раздвинуть границы композиции или же сдвинуть их к центру.



Важным этапом является выполнение зарисовок, в которых определяется большая выразительность натюрморта. Удачный замысел сам по себе еще не рождает хорошую картину, необходимо, чтобы он получил развитие в дальнейшей работе. Зарисовки с натуры (наброски) прокладывают путь к творчеству – это источник вдохновения и отдых. Стимулируя источник мысли, они одновременно помогают отбирать и проверять на практике возникающие идеи.

4. Визуальная масса предметов и их гармонизация

При работе над композицией необходимо учитывать следующие рекомендации, которые определяют ее свойства и качества:

1. Избегать деления свободного места в работе точно напополам.
2. Не допускать слияния и перетекания контуров фигур друг в друга.
3. Сохранять целостность формы и соподчинение элементов.
4. Выдерживать композиционное равновесие.
5. Соблюдать единство характера формы всех элементов (единство стиля).
6. Создавать ощущение колористического и тонального единства фигур (цветовая композиция).

Иногда отдельно взятая фигура уравнивает целую группу фигур. Небольшое темное пятно порой успешно уравнивает две обширные области полутонов. Такую же роль в композиции может сыграть и крохотный световой блик – все зависит лишь от его расположения в работе и яркости.

Таким образом, визуальное равновесие массы предметов в композиции имеет первостепенное значение для ее гармонизации.

Средства гармонизации условно можно разделить на несколько групп:

- симметрия и асимметрия;
- контраст и нюанс;
- пропорции и тождество;
- модуль и масштаб.

4.1. Симметрия и асимметрия

Симметричное равновесие (формальное) – идентичные фигуры равноудалены от точки равновесия, рис. 4.1.

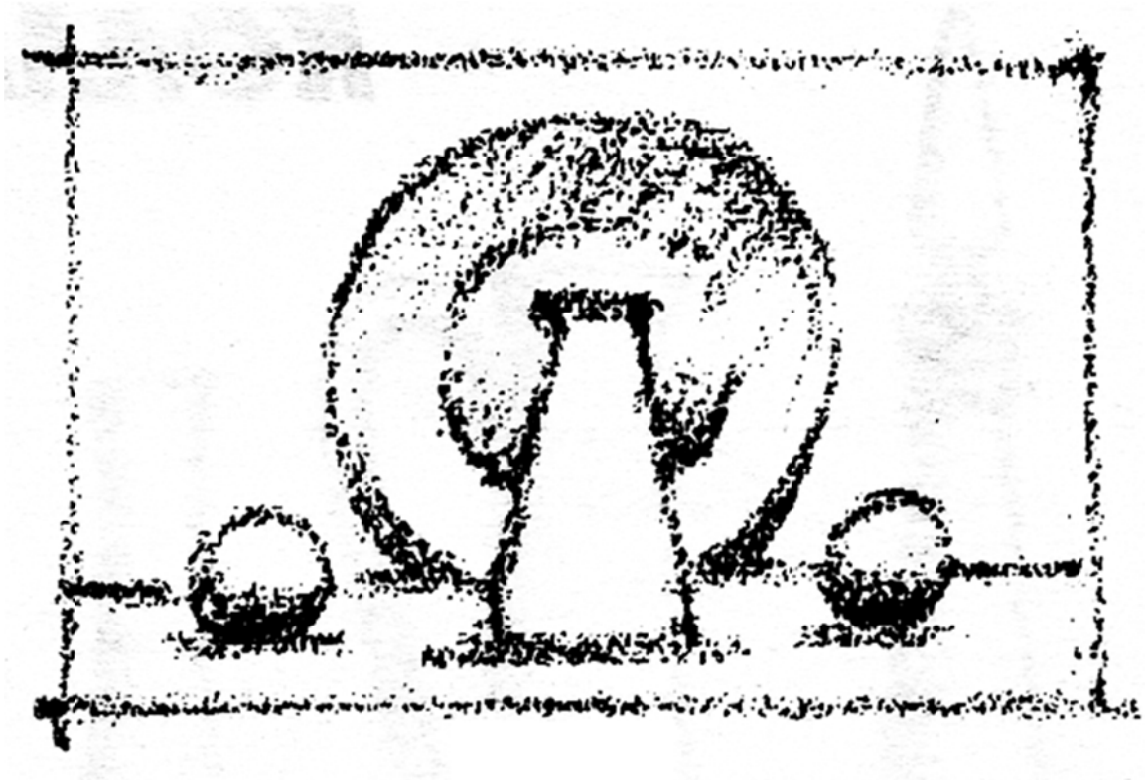
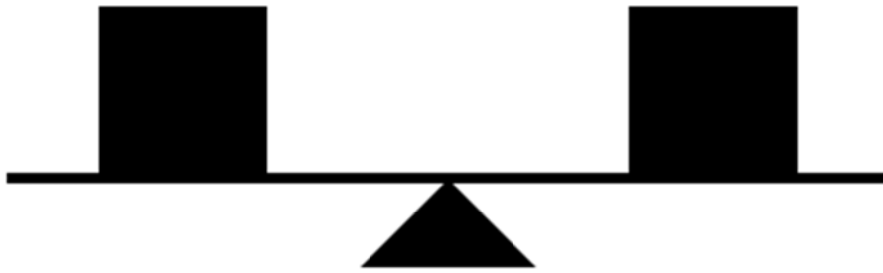


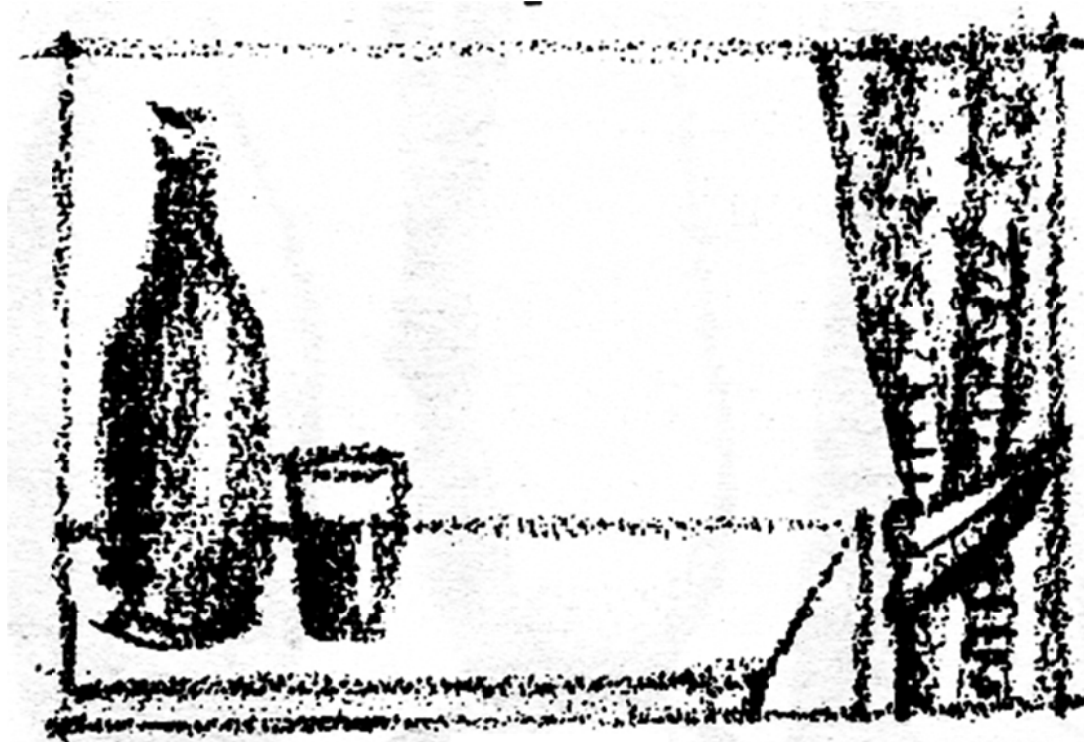
Рис. 4.1. Симметрия

Асимметричные равновесие (неформальное) – неидентичные фигуры располагаются по обе стороны от точки равновесия, они могут быть равноудалены от нее или находиться от нее на разном расстоянии.

Большой квадрат зрительно уравнивается совокупным весом меньшего треугольника и круга. В этом случае точка равновесия оказывается левее центра (рис. 4.2, а). Предметы в натюрморте могут быть равноудалены от точки равновесия или находиться от нее на разном расстоянии в зависимости от художественного вкуса (рис. 4.2, б).



а



б

Рис. 4.2. Асимметрия

Не только предметы и объекты, но также и области штриховки, цветные пятна имеют массу и подчиняются закону равновесия. Они могут придавать спокойствие и умиротворенность в работе или же придавать динамику и движение (рис. 4.3).

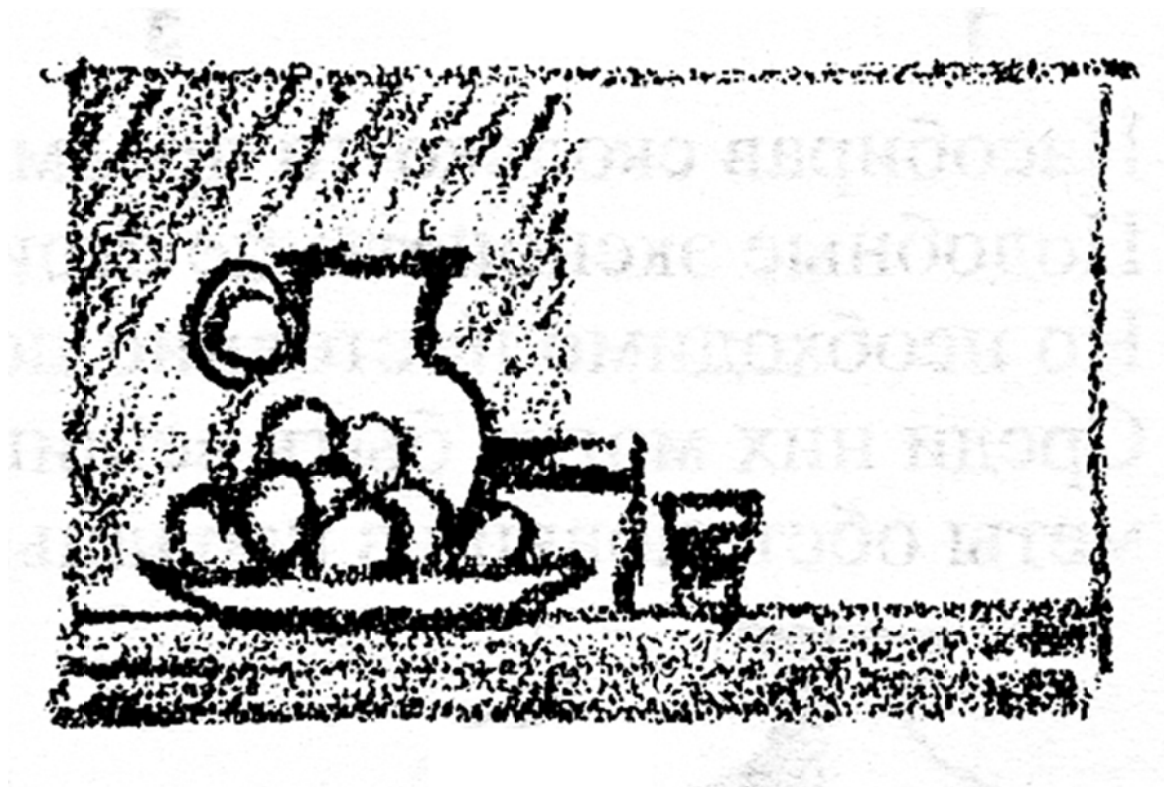
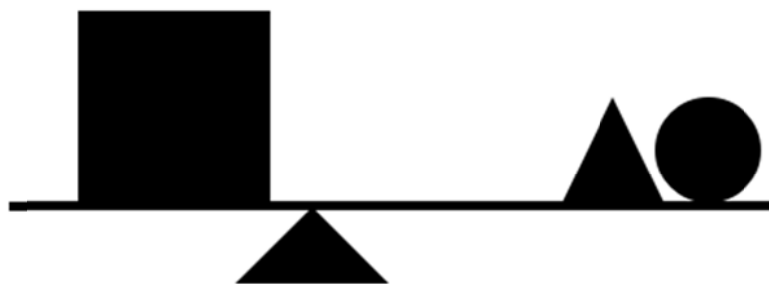


Рис. 4.3. Штриховка, цветные пятна

4.2. Контраст и нюанс

Нюанс – незначительное различие в форме, цвете, тоне и т. д. Нюанс и контраст дополняют друг друга: контраст подчеркивает нюанс, выявляет тонкости градаций тона и цвета. Нюанс смягчает и дополняет контраст.

Контраст – это существенное различие, противоположность, противопоставление, борьба разных начал в композиции.

Различают контрасты:

- 1) массы – тяжелая часть и легкая;
- 2) формы – острое ребро и овальное;
- 3) размера – широкое и узкое, короткое и длинное;
- 4) направления – горизонтальное и вертикальное;
- 5) материалов – фактуры (гладкая – шероховатая, глянцевая – матовая).

При помощи контраста можно выявить, усилить особенности композиции, а также ее выразительность. Визуальная масса всегда определяется степенью внимания, которое привлекает к себе контрастирующий тон или цвет или любая необычная активность, присутствующая в композиции. Таким образом, следует помнить, что любая деталь натюрморта может оказаться решающим фактором его композиционного равновесия. Пространство на заднем плане, способ его членения, обводки, контуры, края – все это может существенным образом повлиять на гармоничность визуального равновесия.

Таким образом, контрастность – один из важных элементов композиции, обозначающий значительное различие, противоположность. Если научиться видеть объекты в целом, пренебрегая их индивидуальностью, то гармонизация пространства будет решаться проще и выразительней.

4.3. Пропорции, тождество

Пропорция – это гармоничное соотношение размеров между различными элементами, выражающими произведение, а также между каждым из них и целым. Существуют различные виды пропорциональности: математическая, гармоническая, геометрическая и др.

Француз Шарль Эдуард ле Корбюзье использовал в своей архитектурной практике геометрическую пропорциональность, применяя формулу «золотого сечения».

4.4. Модуль, масштаб

«Модуль» в переводе с латыни означает «мера». Отсюда модуль – это размер или элемент, повторяющийся неоднократно в целом и его частях. В античности модулем мог быть радиус или диаметр колонны, расстояние между колоннами.

4.5. Гармонизация визуальных масс

Существуют различные способы гармонизации визуальных масс внутри пространства картины – горизонтальные, вертикальные, диагональные, круговые или их сочетания. Каждое из этих направлений имеет свой особый выразительный смысл. *Горизонтальное* направление подчеркивает тяжесть, протяженность пространства и его ширину. *Вертикальное* является полной противоположностью горизонтальному и выражает легкость, высоту и глубину.

Точка пересечения горизонтали и вертикали предстает особо акцентированным местом. Оба эти направления носят плоскостной характер и при одновременном использовании создают чувство равновесия, прочности и материальной устойчивости.

Круг, принадлежащий к циркульным формам, заставляет зрителя концентрировать свое внимание и одновременно вызывает ощущение движения.

Диагональные направления создают движение и развивают пространство картины в глубину. Живописцы эпохи барокко с помощью диагоналей добились в своих фресках иллюзии глубокой перспективы. Эль Греко, Лисс и Маульпертш, используя в своих работах контрасты направлений в движении цвета и форм и отдавая предпочтение диагональным мотивам, достигали особой экспрессивной выразительности. Кубисты использовали диагональные ориентации и треугольники с совершенно иными целями усиления впечатления рельефной глубины работ.

Одна из особенностей зрения человека заключается в том, что оно склонно объединять подобное с подобным и воспринимать их вместе. Эти тождества фиксируются в цвете, в размерах, в сравнении темных пятен, в фактурах и в акцентированных местах композиций. На основе этих подобий в глазах зрителя при рассматривании произведения образуется своеобразная конфигурация, свой образ.

Его можно считать симультанным, ибо этот образ возникает на основе умозрительного объединения зафиксированных подобий и не имеет материальной выраженности. Симультанные формы могут возникать даже при обзоре двух участков различного цвета и размера. Все возникающие симультанные формы должны занимать по отношению друг к другу свое определенное положение. Тот факт, что тождества создают свои симультанные формы, означает появление в картине еще и дополнительных систем порядка и разграничений.

Порядок в картине, кроме этого, может быть достигнут и за счет организации холодных и теплых, светлых и темных цветовых групп, входящих в четко определенные визуальные пятна и массы. Предпосылкой удачной композиции является ясное и четкое расположение главных контрастов. Особое значение в организации картины имеет согласованность направлений или параллелей. С их помощью могут быть связаны между собой разнообразные изобразительные группы.

Несмотря на множество способов создания формальных композиций, при реализации замысла интуитивные ощущения не должны сдерживаться строгими правилами, поскольку замыслы не всегда столь однозначны и канонизированы. Живописец для своих творений использует плоскость картины и краски, вкладывая собственные эмоции и выражая чувства в состоянии вдохновения и интуитивно.

5. Влияние освещения на восприятие цвета в натюрморте

Определившись с композицией и линейно-конструктивным рисунком, необходимо обратить внимание на светотеневые характеристики натюрморта в соответствии с источником света и положением в пространстве. Искусство было бы далеко от реальности, если бы оно обходилось одними контурами, без градации тонов и колорита.

Любое изображение обычно воспринимается как взаиморасположение светлых и темных тонов и соответственно красок, которые при правильном нанесении на работу создают ощущение воздушной среды и пространства, передают гармонию цветовых соотношений в натюрморте. Этому способствует понятие *дифференциация краев*, т. е. если предмет выглядит светлым, то за ним обязательно будет темнее, и наоборот – если предмет выглядит темнее, то его окружение по краю светлее.



Рис. 5.1. Минимальная разница
темного и светлого



Рис. 5.2. Максимальная (контрастная)
разница темного и светлого

Разница светлого и темного может быть как минимальной, т. е. едва отличаемой друг от друга (рис. 5.1), так и максимальной (контрастной) (рис. 5.2), и необходимо научиться определять именно тональную и цветовую разницу

предметов, а не отдельно взятый тот или иной цвет. Глядя на поставленный натюрморт, необходимо проанализировать и постичь разумом закономерную последовательность светлых и темных участков композиции, ведь только в этом случае будет проще и правильней отобразить ее на бумаге или холсте.

Картинная плоскость и пространство картины

В изобразительном искусстве существует понятие картинная плоскость и пространство картины.

Картинная плоскость – это плоскость, очерченная реальной картинной рамой. В двумерных видах изобразительного искусства эффект удаления в пространстве создается позади картинной плоскости.

Пространство картины – это пространство, возникающее позади плоскости картины и простирающееся назад, вверх, вниз, в поперечном направлении. Возникает ощущение пространства позади картинной плоскости в любой картине, которое может быть в том или ином диапазоне глубины. Это и есть воображаемое дополнительное измерение. Глядя на картину, зритель наблюдает или переживает, как бы входит внутрь и принимает участие в событиях, которые запечатлел художник. В натюрморте диапазон глубины обычно ограничен, а в пейзаже он может растянуться на огромные расстояния. Натюрморт интимнее и зачастую теплее, и если творение того достойно, то зрителю хочется вновь и вновь оживлять в своем воображении события, происходящие на картине.

6. Особенности работы различными материалами. Техника и приемы письма

6.1. Акварельная живопись



Акварель является динамичным средством художественного самовыражения, которое позволяет писать спонтанно и непринужденно. Используя множество разных методов письма, существующих в акварельной живописи, можно добиться всевозможных результатов. В зависимости от того, как сильно развести краски, можно получить либо плотный непрозрачный слой, либо тонкую прозрачную лессировку. Достичь насыщенных интенсивных тонов можно, нанося красочные слои друг на друга, а также можно получить целый ряд эффектов с помощью таких простых предметов, как столовая соль, губка, зубная щетка. Благодаря тому, что жидкая акварельная краска имеет тенденцию стекать и просачиваться самым неожиданным образом, можно получить ряд случайных живописных эффектов.

Нанесение тонкого слоя жидкой краски является основным методом акварельной живописи, хотя существует ряд специальных приемов, с помощью которых можно получить разнообразные эффекты:

размывка – нанесение тонкого ровного слоя краски. Это самый простой способ нанесения однородного тона на большой участок поверхности. Тонкий слой краски может наноситься как на сырую, так и на сухую бумагу. Чтобы получить ровный тонкий слой и добиться одинаковой интенсивности цвета на всей поверхности, надо набирать краску на кисть перед каждым горизонтальным длинным мазком;

растяжка – размывка с постепенным переходом тонов. Тонкие красочные слои наносятся так же, как и однотонный слой, но при нанесении каждого последующего мазка к краске добавляется все больше воды, поэтому цвет постепенно становится бледным. Добавляя в каждый мазок другой цвет, можно создать многоцветную растяжку;

лессировка – нанесение прозрачных слоев краски друг на друга. Акварельной краске свойственна прозрачность, и белая бумага просвечивается через слой акварельной краски, поэтому порой недостаточно одного красочного слоя, чтобы получить более темный оттенок. Лессировка позволяет изменить оттенок и смешивать краски не на палитре, а непосредственно на бумаге. Для этого надо нанести тонкий слой краски и дать ему высохнуть. Затем поверх первого слоя наносится слой краски другого цвета. Этот метод можно использовать многократно до получения желаемого результата.

6.2. Письмо гуашью

Гуашь в изобразительном искусстве начали использовать в IV и V вв. Период своего расцвета гуашевая живопись переживала в Персии, Китае, Индии и в особенности в Японии. В наше время краска употребляется не только на бумаге, но также на шелке, слоновой кости, пергаменте, атласе и других поверхностях. Ее можно сравнить с акварелью и маслом, ведь есть общие черты и с той и с другой техникой. Как и акварель, гуашь растворяется в воде, наносится теми же видами кисточек на такую же бумагу. Она состоит из тех же компонентов, что и акварель: цветной пигмент на растительной, животной или минеральной основе, смешанная и скрепленная смолами, растворяющимися в воде, с добавлением железных элементов для того, чтобы краски не ломались при высыхании.



Подобно живописи маслом, она не прозрачна, и закрасненную поверхность можно много раз переписывать в другой цвет. Несмотря на свою пастозность, гуашь легко ложится на бумагу, очень податлива, а с белилами дает мягкие оттенки самых нежных и изысканных тонов.



Техника гуаши позволяет вносить исправления и корректировать неточности, допускается многослойное письмо. Следует помнить, что гуашевые краски при высыхании сильно высветляются.

Краска гуаши не прозрачна, что дает возможность писать светлыми тонами поверх темных, но краска, разбавленная водой, становится прозрачной, и возможно получение эффекта близкого к акварели. Гуашь высыхает быстро, и по мере высыхания краска приобретает менее насыщенный и более матовый оттенок. При выполнении работы необходимо учитывать и использовать это свойство гуаши.

Рисунок для гуаши можно делать контрастным, намечать тени и полутона – плотная краска все это перекроет. Начинают писать с темных тонов, чтобы полутона заканчивать белилами. Так же, как и в любой живописной работе, письмо начинают с больших цветовых отношений. Пишут гуашью быстро, пока краска не высохла, пока она подвижна, используя при этом различные приемы. Часто применяется способ, когда гуашь наносится на сухую бумагу втиранием щетинной кистью. Можно изобрести и другие приемы, которые подсказывает мотив постановки.

Благодаря кроющим качествам и пастозности гуашь может стать шагом к живописи масляными красками.

6.3. Масляная и акриловая живопись

Между масляной и акриловой живописью много общего. У каждой из них есть свои преимущества. Акриловые краски сохнут быстрее (для некоторых художников это важное преимущество), но даже незначительное количество антисиккативного средства может замедлить время высыхания.



Краски можно перетирать или смешивать гибким лезвием мастихина. Акриловые краски порой выдавливают прямо из тюбика, а иногда разводят водой, кисти должны быть влажными с начала и до конца работы. Затем их сразу же нужно вымыть с мылом. Масляной краске свойственны большая пластичность и долгое время высыхания, дающие возможность тщательной проработки деталей, что, в свою очередь, требует большего умения и знаний.

7. Основы науки о цвете

Одним из самых важных и многогранных средств изображения, объединяющих разные стили и техники, является цвет.

Чтобы правильно использовать цвет в работе над картинами, необходимо знать его свойства и верно оценивать значение колорита в живописи. Для этого обратимся к историческому факту. Исаак Ньютон заметил, что солнечный луч (белый свет), проходя через призму, образует разноцветный пучок. Призма – простое трехгранное стеклянное тело, обладающее свойством разделять световые лучи на отдельные цвета. Они называются цветами спектра. Такой же спектр представляет собой радуга. Когда солнечный свет проходит сквозь падающие капли воды под определенным углом, капли преломляют лучи на цвета спектра, и мы видим радугу. Дождевые капли при этом играют роль естественных призм, преломляя и отражая свет, который мы видим.

Призма разделяет луч на отдельные цвета. Таких цветов семь: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый. Чтобы подкрепить свою гипотезу, Ньютон пропустил преломленный пучок через другую призму, и луч снова стал белым. Многие ученые заметили открытие Ньютона, заинтересовались им и посредством экспериментов выяснили, что все цвета спектра могут быть созданы путем смешивания различных комбинаций красного, желтого и синего. Эти цвета – красный, желтый и синий – стали называть первичными или основными цветами цветового круга. Смешивая краски, входящие в этот круг, мы можем создать множество оттенков цвета, но никаким смешиванием мы не сможем получить основные цвета. Ньютон изучал не красящие вещества, а световые лучи. В них отсутствовали белый и черный, которые играют важнейшую роль в смешивании живописных красок. Наши краски – твердые вещества, пигменты. В различном сочетании со связующим красочные слои варьируются от прозрачных до кроющих, обладающих определенной поглощающей и отражающей способностью:

- прозрачный – просматривающийся насквозь;
- полупрозрачный – просматривающийся частично, матовый затуманенный;
- непрозрачный – не просматривающийся, покрывающий другие красочные слои.

На рис. 7.1 видно, как ведут себя световые лучи, падая на красящие пигменты различной плотности. На рис. 7.1, а лучи полностью проникают сквозь прозрачный слой краски, а затем отражаются от поверхности основы. Некоторые частицы краски поглощают лучи, процесс отражения меняется, рис. 7.1. Это происходит в случае смешивания прозрачных и непрозрачных красок. На рис. 7.1, в показано,

что сквозь непрозрачный пигмент лучи не проникают, поэтому их модифицирует только поверхность краски.

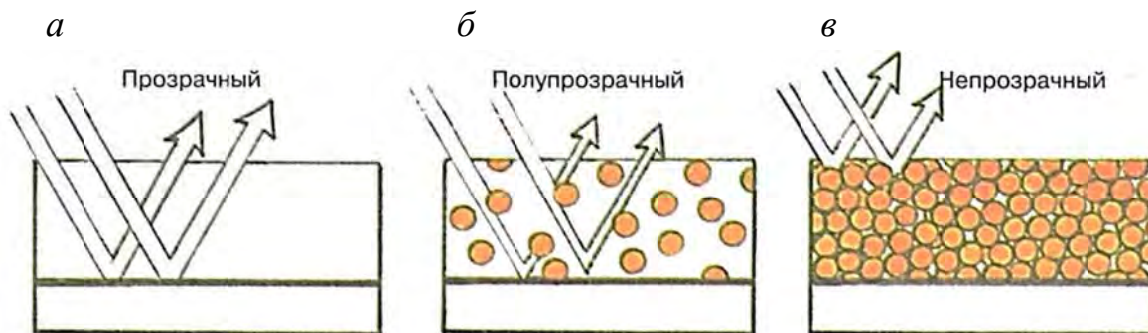


Рис. 7.1. Процесс отражения световых лучей

Ознакомившись с характеристиками светового луча, перейдем к основным структурным характеристикам цвета. Как уже отмечалось, применение цвета во многом определяется личными качествами и эмоциями художника. Поэтому все последующие схемы и иллюстрации приводятся для ознакомления в качестве рекомендации по применению цвета, но никак не в качестве догмы, отрицающей представления будущего художника о цвете. Только на практике можно осознать приемлемость использования этих схем и систем образования цвета.

В 1898 г. художник и преподаватель Альберт А. Мюнсель привел в систему открытия Исаака Ньютона, составив таблицы цветов, которые не только позволяли различать цвета спектра, но и пользоваться ими при обдумывании картины, подборе цветовой гаммы и т. д. Система Мюнселя – одна из самых известных в мире (рис. 7.2).

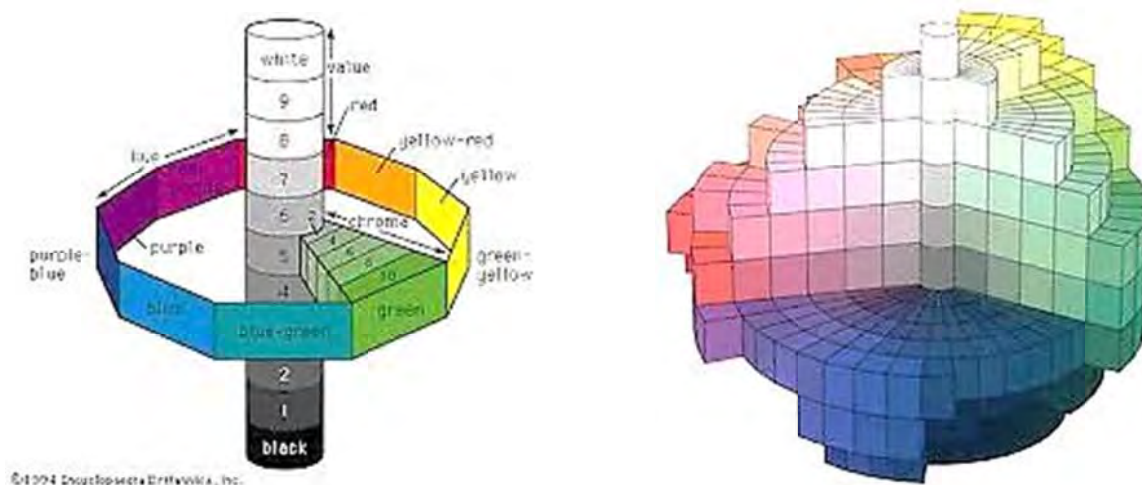


Рис. 7.2. Система Мюнселя

Со временем появилось множество вариантов цветowych систем, но основной большинства из них являются принципы системы Мюнселя:

– *яркость* цвета позволяет отличать один цвет от другого и дать ему название;

– *светлота* цвета – это цветовой тон. Из трех качеств цвета светлота самая важная. Если неправильно выбран тон, то неправильно взят (определен) и сам цвет;

– *насыщенность* цвета. Краски, только что выдавленные из тюбика, самые насыщенные. Смешав их с другими красками или растворителями, меняют чистоту и интенсивность цвета.

Яркость – первое качество цвета. Для взаимного расположения основных (ярких) цветов используют цветовой круг (рис. 7.3).



Рис. 7.3. Цветовой круг

Краски разных производителей отличаются по цвету, густоте, поэтому надо выбирать более качественные.

Первичные (основные) цвета – три базовых цвета, из которых путем смешивания получают все остальные. Как говорилось ранее, эти три цвета нельзя получить путем перемешивания каких-либо других (рис. 7.4).



Рис. 7.4. Первичные (основные) цвета

Вторичные (дополнительные) цвета – оттенки цвета, которые можно получить смешиванием двух основных цветов (рис. 7.5). Смешав стронциановую желтую с церулеумом, получают зеленый цвет. Лиловый (фиолетовый) получается, если смешать ультрамарин с краплагом малиновым. Оранжевый – смешав краски кадмий желтый светлый и кадмий красный светлый.

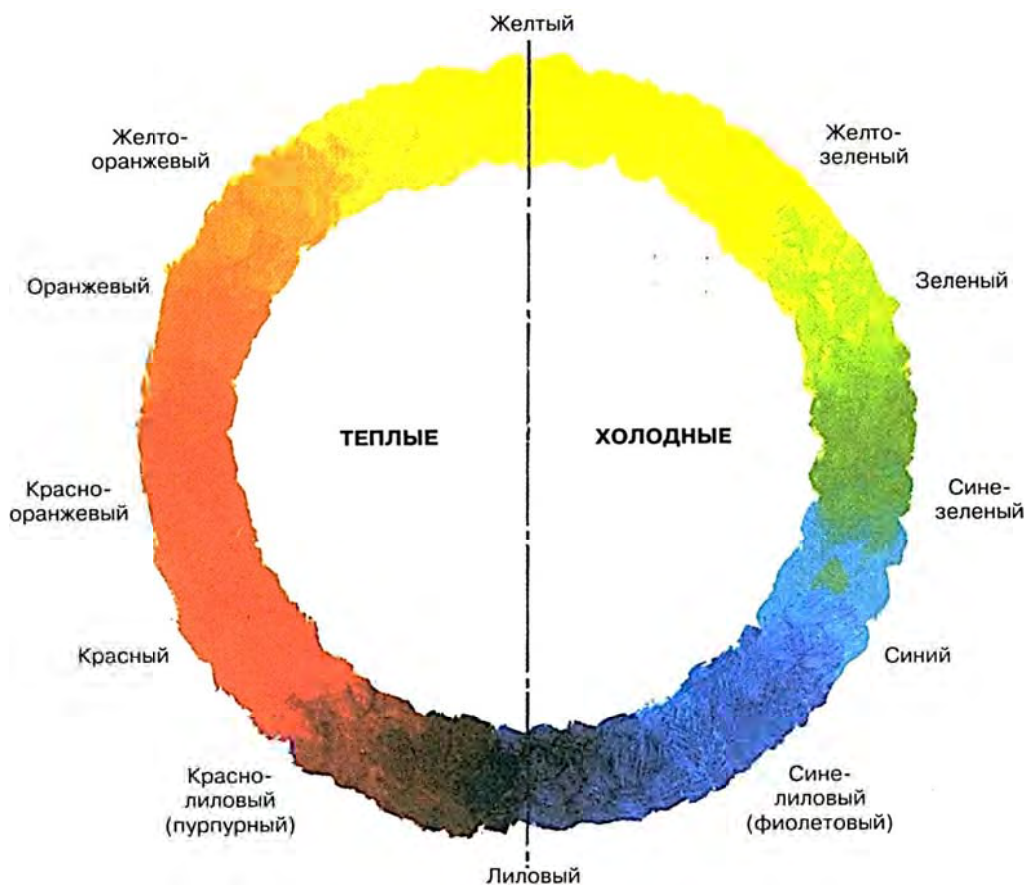


Рис. 7.5. Вторичные (дополнительные) и третичные (производные) цвета

Третичные (производные) цвета получают путем смешивания основных и вторичных цветов. Например, между кадмием желтым светлым и зеленым можно поместить стронциановую желтую, слегка растушевав ее с соседними цветами. Между зеленой и ультрамарином синим – церулеум.

Можно смешать ультрамарин синий и ультрамарин фиолетовый со стороны лилового, поместить краплаг малиновый между кадмием красным светлым и лиловым, смешать кадмий красный светлый и оранжевый. Двигаясь дальше по кругу, смешать желтый и оранжевый, добавив кадмий желтый средний и кадмий желтый светлый в верхней точке. Таким образом замыкается цветовой круг, который поможет изучить все двенадцать цветов и представлять их взаимосвязь. Краски, которые находятся на цветовой круг со стороны красной краски, считаются теплыми, а те, которые на синей половине – холодными.

Красный считается психологически доминантным теплым цветом, а синий – доминантным холодным. Использование этой психологической классификации цветов очень важно при смешивании красок.

Красный цвет ассоциируется с огнем и теплом, синий – с водой, льдом, небесами и прохладой. Следовательно, чем больше красного содержит цвет, тем он теплее, и чем больше синего – тем он холоднее.

Желтый тоже относится к теплым цветам. Когда он добавлен к другому цвету, становится теплее. Следует заметить, что это также осветляющий цвет – самый светлый на цветовом круге, расположенный напротив самого темного – фиолетового.

Чтобы увидеть разницу между желтыми тонами, можно выдавить на палитру немного кадмия желтого среднего, затем немного кадмия желтого светлого. И наконец, выдавить рядом с этими цветами стронциановую желтую краску. Следует обратить внимание, что лимонно-желтый (стронциановый) цвет выглядит зеленоватым, а два кадмия желтых – гораздо более теплыми. Соответственно и натюрморты могут быть выполнены как в холодной (рис. 7.6), так и в теплой гамме цветов (рис. 7.7).



Рис. 7.6. Холодная гамма цветов



Рис. 7.7. Теплая гамма цветов

Каждый из всех двенадцати цветов может быть теплее или холоднее в зависимости от того, какая краска в него добавлена – теплая или холодная.

Ознакомившись с цветовым кругом, переходим к самому важному качеству – *светлоте* цвета.

При смешивании красок можно добавить белила к той или иной краске и получить определенную градацию светлоты, ее светотеневой *тон* (рис. 7.8). Таким образом изменили светлоту цвета, разбелили его, но сам цвет не изменился. Точно так же меняют степень светлоты, когда подмешивают черную краску. Суть цвета не меняется, происходит только его утемнение. *Осветление* – добавление в краску белил, полутона получается при добавлении серого цвета средней светлоты. *Затемнение* – понижение светлоты путем добавления черной краски.

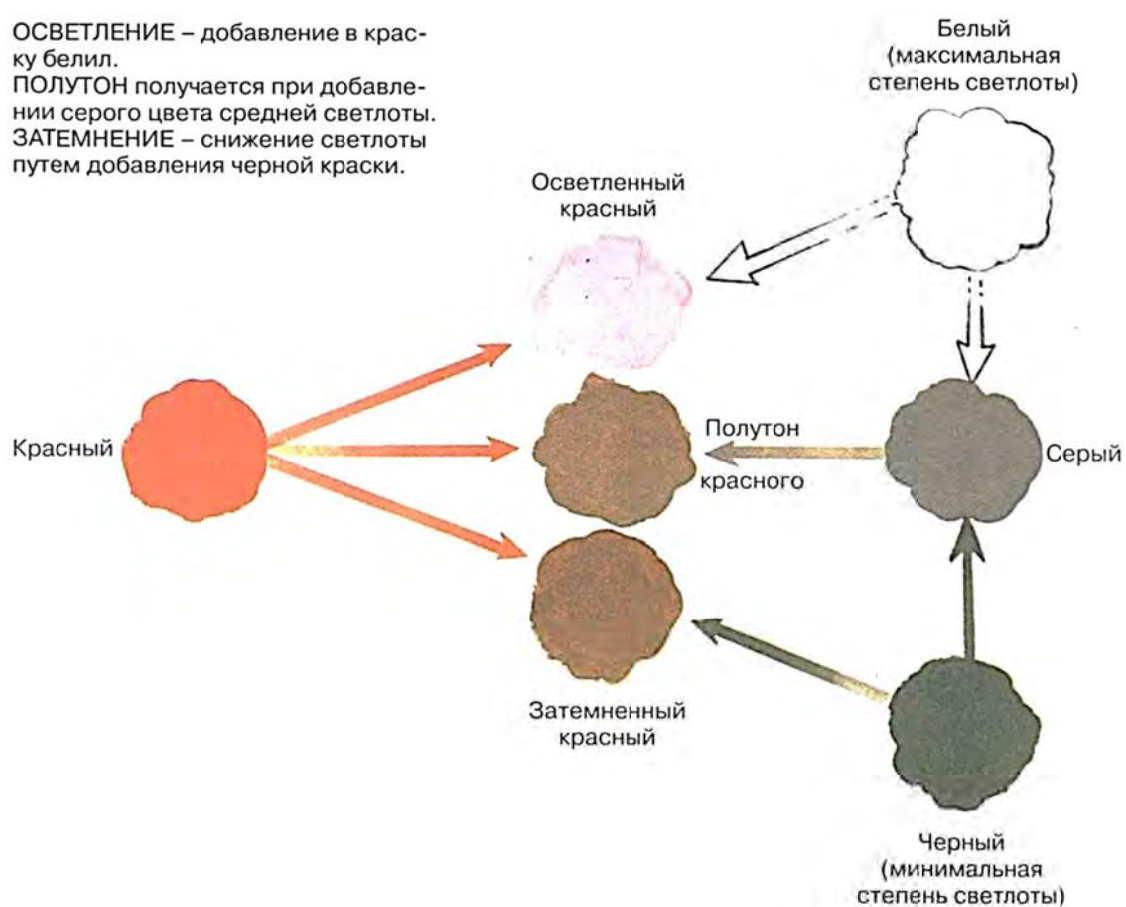


Рис. 7.8. Осветление и затемнение красного цвета

С точки зрения цветового круга ни черный, ни белый не считаются цветами, поскольку они имеют только тон и делают цвет только светлее или темнее. Поэтому они не относятся ни к теплой, ни к холодной (прохладной) половине цветового круга, иными словами, их называют нейтральными цветами.

Насыщенность – степень, сила выражения цветового тона (рис. 7.9). Краски бывают насыщенны только в чистом виде, без смешивания с другими красками. Максимально интенсивными красками (прямо из тюбика) пользуются редко.

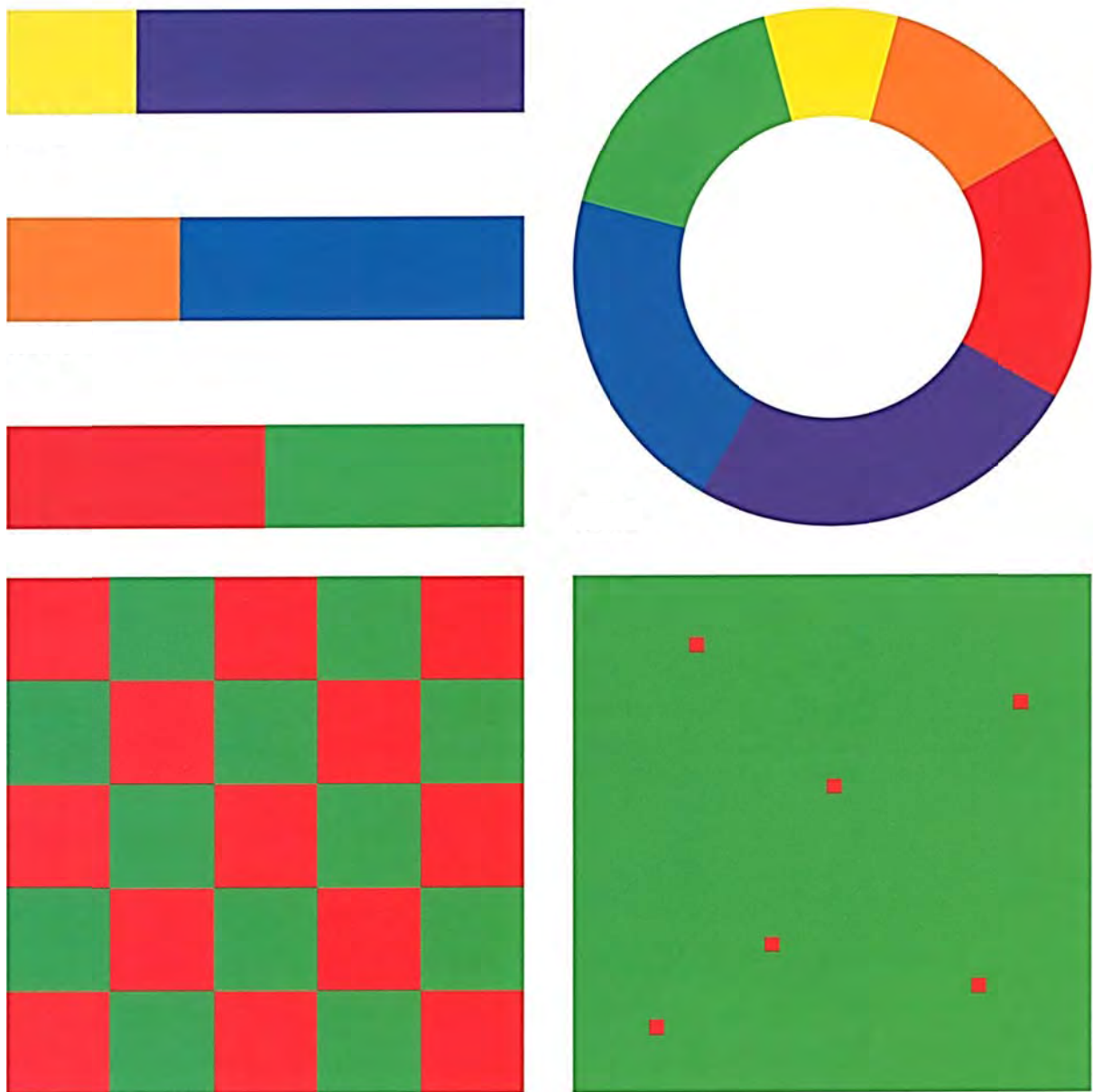


Рис. 7.9. Насыщенность цветов

Есть множество способов менять насыщенность цвета. Можно добавить к яркой краске черную или белую, различные оттенки серой, и цвет станет менее интенсивным. Можно также смешать несколько красок разного цвета.



Рис. 7.10. Способы смешивания красок для получения насыщенности цвета

Смешивая цвет с комплементарным цветом (дополнительным, расположенным напротив в цветовом круге), также добиваются изменения степени насыщенности (рис. 7.10).

Кроме того, кадмий оранжевый можно сделать неярким и приглушенным, добавив в него комплементарный цвет – синий, при этом насыщенность изменится.

Изменение насыщенности цвета очень важно для художника. В природе редко встречаются чистые яркие цвета. Однако тончайших полутонов множество, и нужно научиться различать их для умелого подбора цветовой гаммы. Зелень травы может выглядеть яркой на солнце, но не стоит писать траву зеленой краской, взятой из тюбика. Ее цвет будет кричащим и негармоничным. Известно, что есть много методов смешивания красок, позволяющих изменить насыщенность цвета, либо смешивая основной цвет с дополнительным, либо добавляя в основной цвет белый, черный или серый.

В живописи *монохромный колорит* – это черный или какой-нибудь цвет на белой бумаге или на холсте – *гризайль*.

В живописи это подчинение всех цветов работы краске одного цвета, которую белила осветляют, а черная краска затемняет. Существует также ряд монохромных цветов. К примеру, в ряд оранжевых монохромных цветов входит цвет сиены жженой, поскольку это глубокий оранжевый цвет. Теплые желтые можно поставить в тот же ряд, поскольку они близки к оранжевым.

В теплую монохромную гамму натюрморта (рис. 7.11) входят кадмий желтый светлый, кадмий желтый средний, кадмий оранжевый, умбра жженая, белила титановые и жженая кость.



Рис. 7.11. Монохромная гамма

В холодную монохромную гамму (см. рис. 7.11) входят стронциановая желтая церулеум, ультрамарин синий, жженая слоновая кость и белила титановые. И, несмотря на присутствие разных красок, этюд смотрится монохромным.

Более сложную монохромную гамму цветов создает освещение предметов. Если осветить какую-нибудь группу предметов холодным светом, то собственный цвет предметов изменится и станет холоднее. Взаимосвязь всех полутонов сохраняется, только она также подчиняется холодной гамме освещения.

Колорит натюрморта, освещенного лунным светом, становится холоднее и сдержаннее. Появляется густота теней, и предметы приобретают четкие контуры, но если свет слабеет (удаляется от источника света), очертания предметов смягчаются.

Теплый свет заката или свечи, освещающий натюрморт, оказывает воздействие на цвета предметов. Свечи и закат относительно неяркие, поэтому колорит красок значительно темнее, чем при дневном или ярком свете. В целом работа будет создавать ощущение тепла, поскольку основной источник света теплый.



Цвет способен передавать настроение и вызывать у людей эмоциональную реакцию. Наглядный пример психологического взаимодействия – успокаивающие цвета, применяемые в отделке больничных палат, в зонах отдыха, на различных производствах и предприятиях. Кроме того, свойство цвета психологически воздействовать широко используется при оформлении выставок-продаж. Обилие красных и других горячих, возбуждающих тонов противопоставляется прохладным, успокаивающим пастельным. Человеческая реакция на яркие и теплые цвета более выражена. Создатели рекламы с умыслом используют теплые,

контрастные, яркие цвета, чтобы привлечь внимание к объекту рекламы. На сдержанные и вялые решения никто не обратил бы внимания.

Каким бы ни был предмет и композиция картины, с помощью цвета можно управлять реакцией зрителей. Художникам необходимо досконально изучить свойства цвета и безграничный диапазон эмоциональных реакций. Благодаря этим познаниям художник может придавать картинам любое настроение.

Примеры простых эмоциональных реакций на различные цвета:

- желтый – свет, тепло, счастье, уют, солнце;
- красный – огонь, жара, возбуждение;
- красно-лиловый – темнота, вечер, волнение, опасность;
- лиловый – темнота, интриги, ночь;
- синевато-лиловый – темнота, волнения, интрига, ночь;
- голубой – вода, прохлада, мечтательность, лунный свет, небо, даль;
- голубовато-зеленый – вода, прохлада, безмятежность, легкость, даль;
- зеленый – листва, природа, спокойствие, тишина, прохлада;
- желтовато-зеленый – солнечный свет, листва, великолепие, счастье.

Полутона перечисленных цветов создают приглушенное настроение и в зависимости от яркости иногда вызывают ощущение грусти и дискомфорта. Обдумывая колорит натюрморта, необходимо уловить, какое настроение хотелось бы передать. Затем можно переходить к определению красочного строя палитры. Для уточнения колорита и во избежание возможных затруднений необходимо сделать небольшие эскизы-этюды в цвете. Такие мини-этюды дают возможность не только избежать многих ошибок в работе, но и поэкспериментировать с композицией, попробовать несколько вариантов, прежде чем будет найден наилучший.

Компоновать в цвете, значит расположить рядом два или несколько цветов таким образом, чтобы их сочетание было предельно выразительным. Для общего решения цветовой композиции имеет значение выбор цветов, их отношение друг к другу, их место и направление в пределах данной композиции, конфигурация форм, симультанные связи, размеры цветковых площадей и контрастные отношения в целом. Характер и воздействие цвета определяются его расположением по отношению к сопутствующим ему цветам. Цвет никогда не бывает одинок, он всегда воспринимается в окружении других цветов. Однако ценность и значение каждого цвета в картине определяется не только окружающими его цветами. Качество и размеры цветковых плоскостей также чрезвычайно важны для впечатления, производимого тем или иным цветом.

Одной из самых существенных задач композиции является обеспечение равновесия цветковых масс.

8. Взаимное влияние цветов

Иногда выбранный цвет оказывается не к месту или не гармонирует с окружающими цветовыми пятнами на картине. Вот наглядный пример взаимного влияния цветов: если положить красный мяч на желтый стол рядом с синей миской, то сразу можно увидеть, как один цвет оказывает влияние на другой. Рефлекс (отраженный свет) от красного мяча на желтом столе будет придавать столу желто-оранжевый оттенок. Синяя миска тоже изменит окраску стола, которая в свою очередь повлияет на цвет предметов.

В силу этого один и тот же цвет различно выглядит на разном фоне, рис. 8.1.

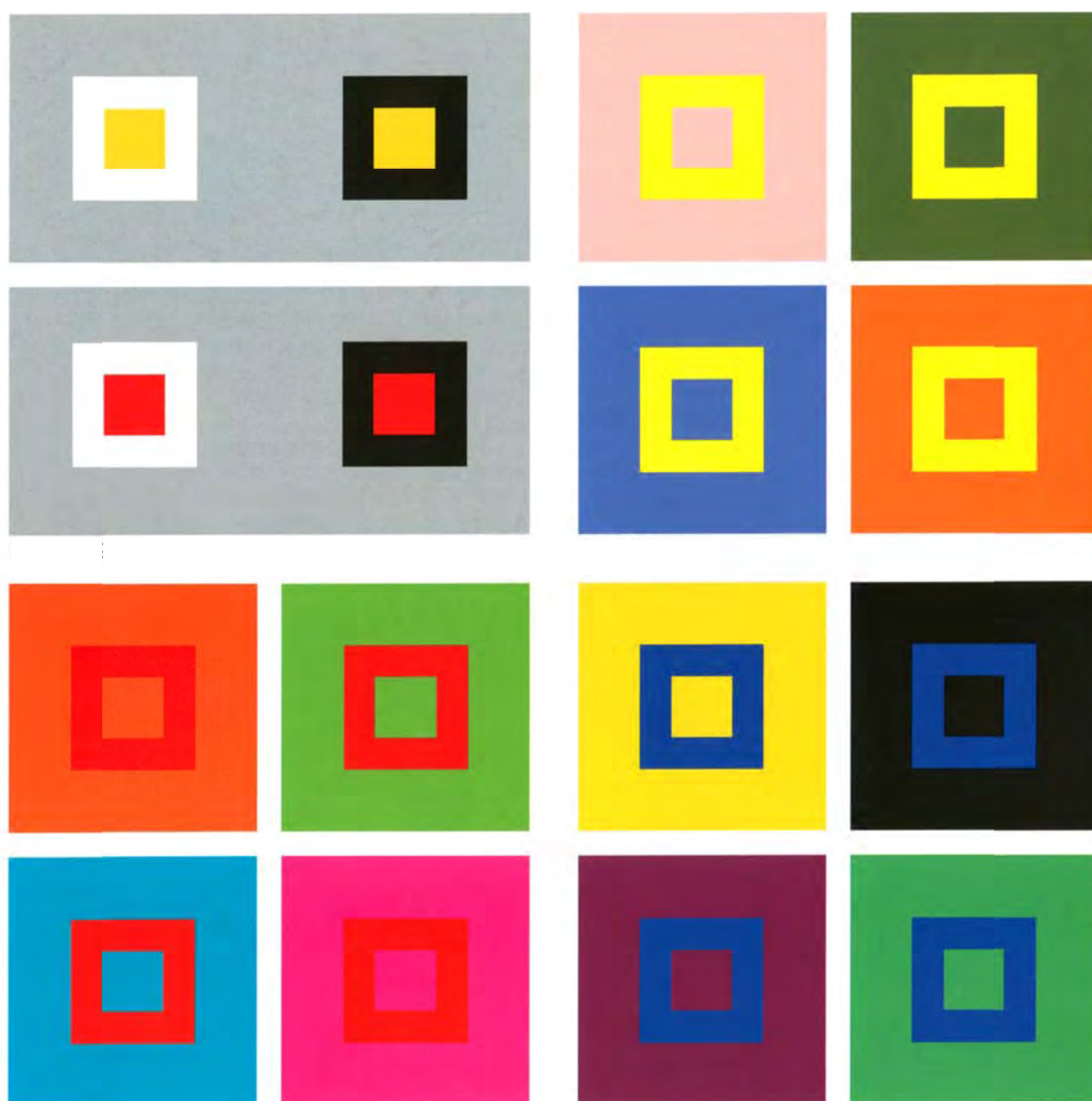


Рис. 8.1. Взаимодействие цветов

К примеру, красная рамка на зеленом фоне кажется более насыщенной, чем на розовом, здесь она выглядит менее ярко, на оранжевом фоне она едва заметна.

Желтый квадратик на белом фоне выглядит более темным, а на черном фоне кажется светлее и т. д.

Неоимпрессионисты во главе с французским живописцем Жоржем Сёра разработали систему живописи, в которой они наполняли холст чистыми цветовыми точками, полагаясь на их оптическое смешивание в глазу. Эта техника письма и стала называться пуантилизмом (от фр. *point* – точка), синие и желтые точки на расстоянии смотрятся как зеленые; красные и желтые – как оранжевые и т. д.

Кроме того, комплементарные цвета, располагающиеся на цветовом круге напротив друг друга в виде близко поставленных точек, производили определенную цветовую вибрацию или яркость. Поскольку эти цвета в работах были самостоятельны и разделены, основоположники метода назвали его дивизионизмом (от фр. *division* – деление).

Но для выразительного смешивания цветов мазки должны быть мелкими.

9. Цветовая выразительность и лессировка

Нет никакого сомнения в том, что цвет оказывает на нас громадное влияние, независимо от того, отдаем ли мы себе в этом отчет или нет.

Глубокая синева моря и далеких гор очаровывает, тот же самый цвет во внутренних помещениях кажется жутким и безжизненным, он вселяет ужас. Синие отражения на коже делают ее бледной, почти мертвенной. Во тьме ночи синий неоновый свет кажется привлекательным, подобно синему цвету на черном фоне, а вместе с красным и желтым светом создает веселый живой колорит. Синее, залитое солнечным светом, небо оказывает оживляющее, активизирующее действие, в то время как синий цвет, освещенный луной неба, вызывает пассивность, пробуждая в сознании непостижимую тоску. Краснота лица выдает ярость и лихорадку, а синеватый, зеленоватый или желтоватый его цвет говорят о болезненном состоянии человека, хотя в каждом из этих чистых цветов нет ничего агрессивного и тревожного. Красный цвет неба угрожает плохой погодой, а синее, зеленое или желтое небо обещает хорошую погоду.

На основе подобных жизненных наблюдений трудно перейти к восприятию желтых теней, фиолетового света, сине-зеленого огня, красно-оранжевого льда – все это, казалось бы, стоит в ясном противоречии с опытом и создает впечатление какой-то потусторонности. И только люди, умеющие глубоко и вдохновенно реагировать, способны воспринимать цвет и его сочетания абстрагированно.

Лессировка – применение прозрачных красок. В привычном понимании лессировка – нанесение слоя более темной прозрачной краски по светлому с целью его изменения. Кроме того, это один из лучших способов придания картине целостности колористической гармонии.

Существует техника написания работы «аля-прима», т. е. выполнение работы за один сеанс. Однако вершина мастерства живописца – это неторопливая работа, во время которой картина высыхает поэтапно, позволяя возвращаться к ней и применять лессировку. Для этого требуются время и тщательное планирование, спешка недопустима. В многослойной живописи важным качеством является терпение, благодаря которому совершенствуется и оттачивается работа.

Для лессировки применяют прозрачные краски: краплак темный, умбра жженая, сиена жженая, сиена натуральная, синяя ФЦ, зеленая ФЦ, копаловый лак, умбра натурная, индийская желтая, ультрамарин синий, берлинская лазурь, виридоновая зеленая.

Можно провести эксперимент с умброй жженой. Это быстросохнущая краска, так что упражнение займет всего несколько дней. Можно написать плотную тень чистой и непрозрачной умброй жженой. Это принято делать за сеанс. Затем этой же краской несколькими тонкими слоями пишут вторую тень на этом же холсте. При этом каждому слою необходимо давать высохнуть. Разводят жженую умбру хорошим разбавителем. Льняное масло – разбавитель, который сохнет медленно и долго, поэтому лучше использовать качественный копаловый или подобный лак. Затем наносятся тонкие слои умбры до достижения желаемого тона. А теперь нужно убедиться, что тень, выполненная лессировкой, получилась более глубокой. В случае с лессированным участком холста смотрят сквозь красочные слои, а с непрозрачной краской – на поверхность слоя краски, хотя обе тени написаны одной и той же умброй жженой.

10. Техника напыления

Говоря о различных техниках выполнения натюрморта, не следует упускать из вида технику напыления в живописи, которая может стать ценным дополнением к искусству написания натюрморта. Эта техника проста в использовании и очень полезна при изучении композиции. К тому же вокруг нас можно найти много натурального природного материала для использования в опытах по напылению. Это один из доступных методов живописи, а еще его особенность – не нужно много времени для достижения результата. Закономерности компоновки и членения пространства полностью сохраняются.

В живописи применяются четыре элементарных приема напыления:

1. Одиночный нерастушеванный оттиск, выполненный одним дуновением распылителя (рис. 10.1).

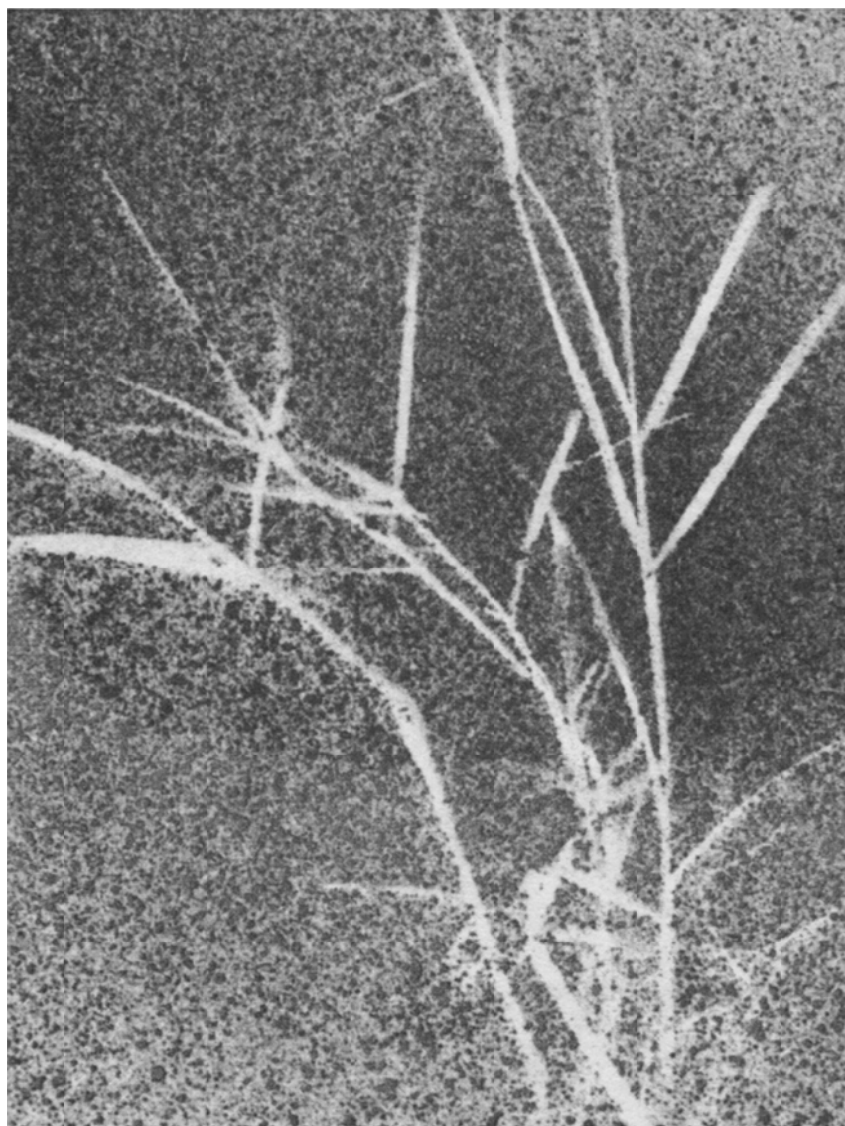


Рис. 10.1. Напыление с одиночным нерастушеванным оттиском

2. Состоящий из двух оттисков (рис. 10.2). Большой из них (правый стебель и листья) лег на бумагу первым и был задут одной из красок. Затем поверх него наложили меньший оттиск (левый стебель; покрыли вторым красителем). Просвет бумаги был защищен от краски сначала первым оттиском, а затем вторым.

3. Одиночный оттиск, выполненный так же, как и первый, за исключением того, что, во-первых, краска наносилась немного дольше, из-за чего покрытие получилось плотнее, и, во-вторых, после высыхания красителя часть оттиска заштрихована карандашом, чтобы увеличить степень удаления в пространстве (рис. 10.3).



Рис. 10.2. Напыление из двух оттисков

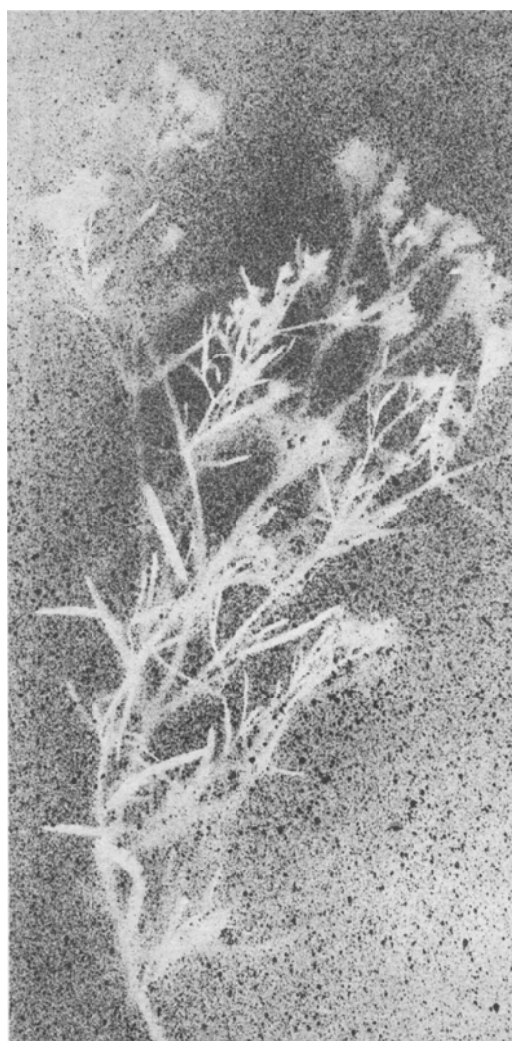


Рис. 10.3. Напыление с одиночным оттиском со штриховкой

Существует опасность потеков красителя. Чтобы избежать этого, нужно стремиться к равномерному распределению краски (красителя) без скопления в одном месте, усиление тона происходит при повторном задувании нужного места.

4. Композиция составлена из двух полевых растений (рис. 10.4). Их сложили вместе и задули краской. Траву убрали, а более темный отпечаток отдельно покрасили кистью, сохранив все особенности обоих объектов. Иными словами, самая темная часть композиции вообще не была результатом опрыскивания (задувания). Поскольку фон целиком выдержан в промежуточном тоне, и самые светлые, и самые темные элементы картины представлены наиболее выгодным образом.

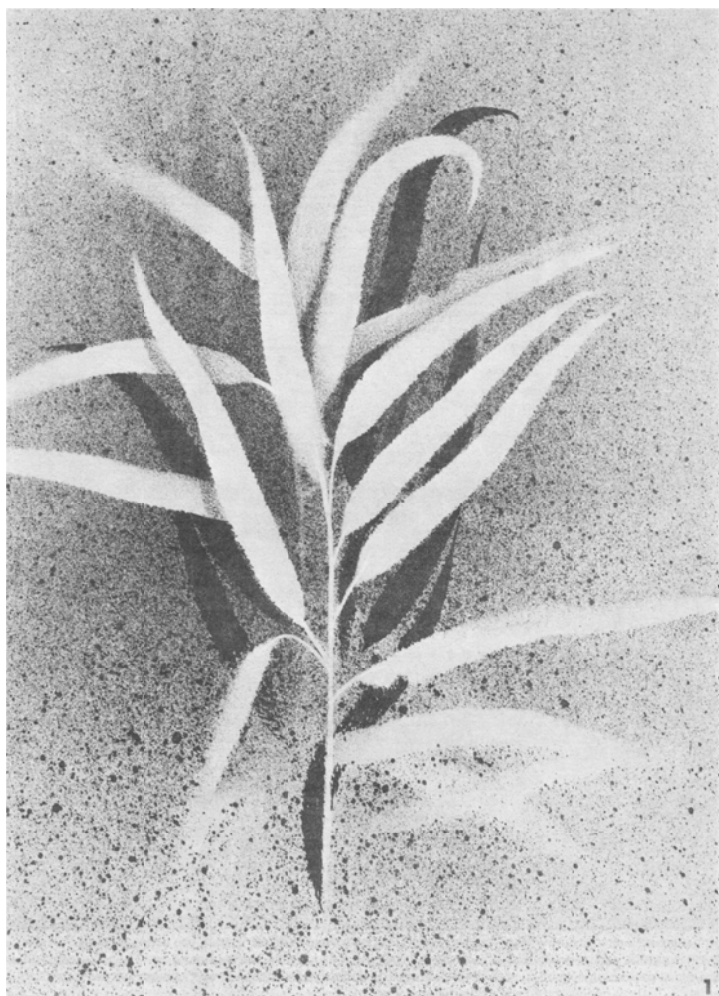


Рис. 10.4. Композиция, выполненная кистью и опрыскиванием

Особое значение имеет тот факт, что все эти картины выполнены из обычных полевых сорняков и трав без всяких следов ретуши. В работе можно применять яркие концентрированные акварельные краски или тушь и достигать поразительной выразительности (эффектов).

Растения, собранные для работы, лучше сохранять свежими (в ведре с водой), поскольку высушенные растения чаще ломаются и не особо пластичные. Выбрав подходящий экземпляр, надо определиться, какая сторона больше понравится, затем слегка сбрызнуть другую сторону клеящим спреем (который можно будет потом отклеить). Подождать минуту, затем прижать предмет к бумаге.

Особенность прижатия такова: если прижать плотнее, отпечаток будет отчетливее, если же не сильно – он выйдет более расплывчатым. Соединением этих двух видов отпечатков, когда один гармонично переходит в другой, может получиться выразительный художественный эффект. Затем нужно приколоть бумагу к планшету, поставив его на стол или мольберт, предварительно защитив окружающую территорию от попадания краски. В работе с аэрографом, продувать сначала с одной стороны растения, а затем с другой. Надо немного поупражняться, чтобы добиваться необходимой выразительности и изучить технические возможности. Распылив краску, растение можно аккуратно удалить еще до того, как оно высохнет. Обычно это определяется впитывающей особенностью бумаги.

После нанесения одного слоя краски можно нанести второй слой – создать дымку вокруг стебля, при этом можно накладывать поверх нее сверху донизу или уложить рядышком второй материальный объект более светлого цвета (рис. 10.5). Если упругий стебель не хочет оставаться на месте, его можно прикрепить булавкой к поверхности работы. Очень часто из таких экспериментов рождается большое полотно, написанное маслом или акрилом.

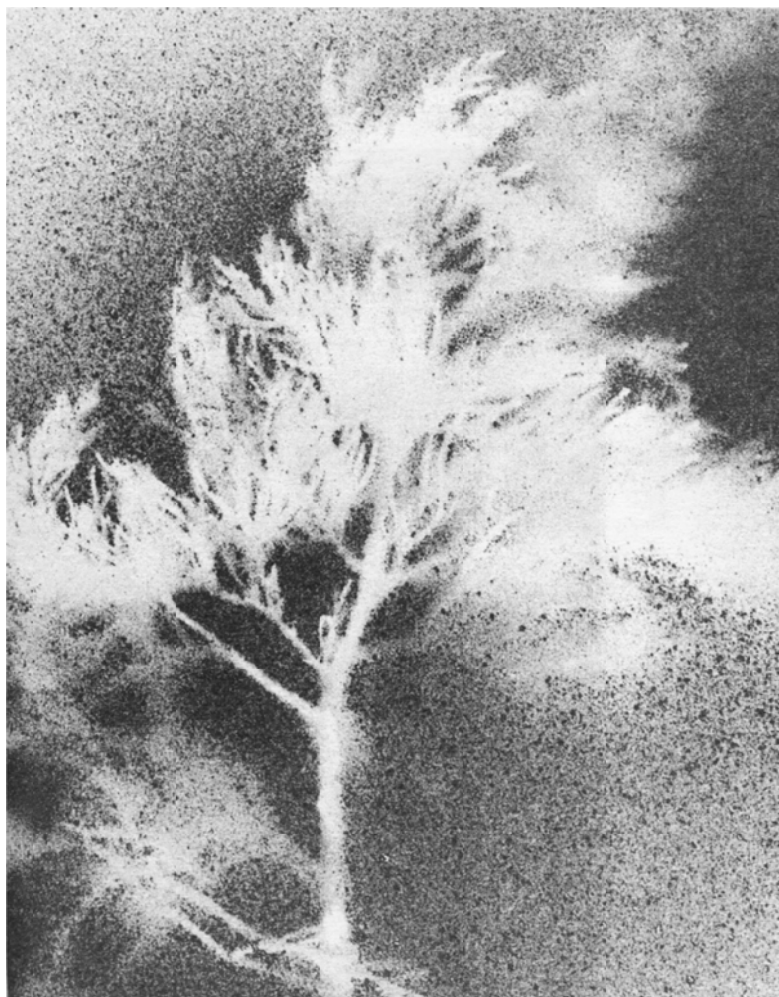


Рис. 10.5. Композиция с эффектом дымки

11. Напыление в сочетании с живописью и рисунком

Из любых растений с пористыми листьями можно создавать замечательные картины, рис. 11.1. Акация или мимозы с их папоротниковой листвой могут служить отличным материалом для выразительных узоров и конструкций. Листья растения с изящными зубчатыми краями исключительно хорошо воспринимают красочное напыление. Весь лист достаточно плоский, и его можно легко и мягко прижать к рабочей поверхности. Но и здесь, в целях большей выразительности, нет необходимости добиваться полного контакта – лучше, если какая-то часть листвы совсем не касается бумаги.

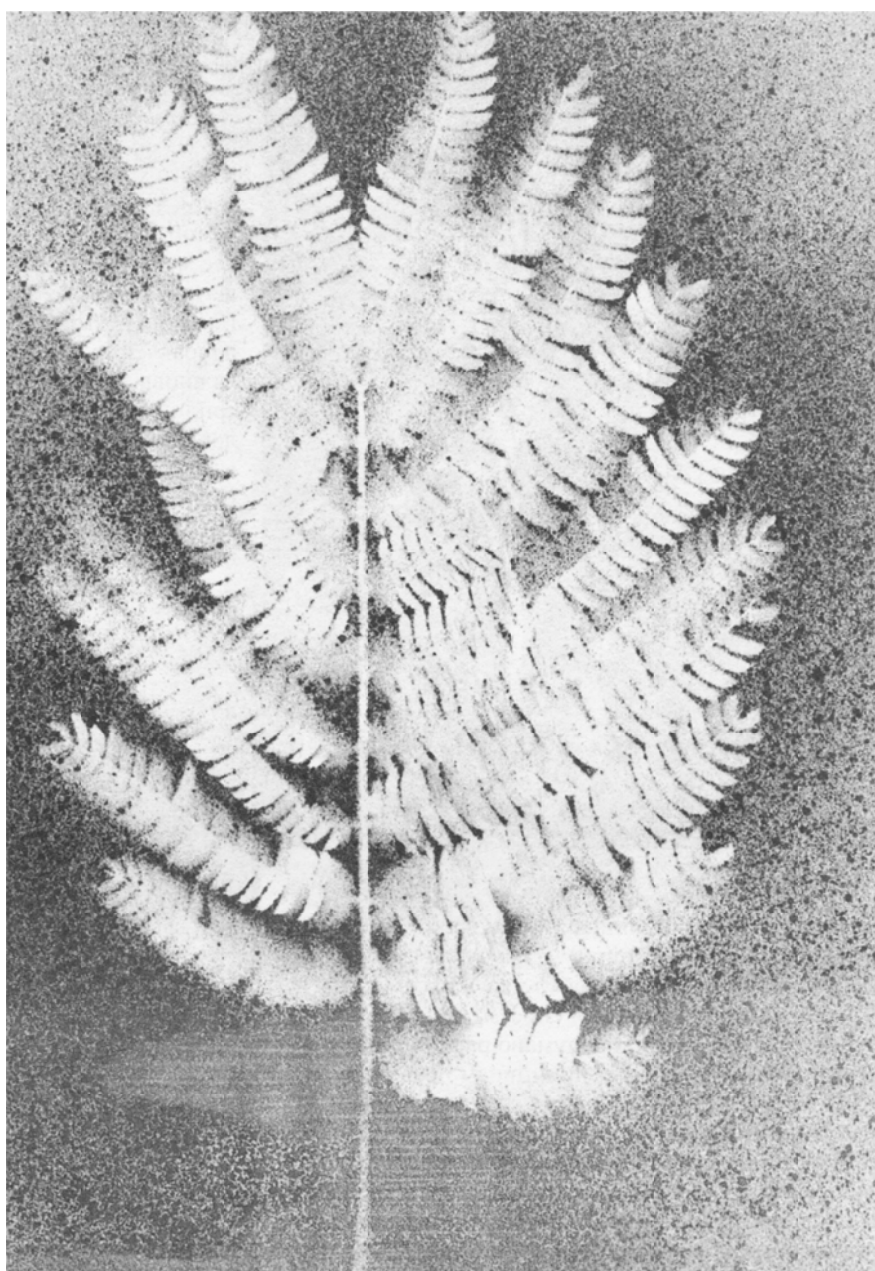


Рис. 11.1. Живописное напыление

Художнику необходимо испробовать различные варианты выполнения, ему нельзя загонять свою творческую энергию в тесные границы. Всегда есть нечто новое, что стоило бы попробовать: новые картины, которые можно написать самыми разнообразными способами с использованием различных вспомогательных средств. В процессе вызревания его творческой индивидуальности подобные эксперименты могут дать старт чему-то такому, что никогда не делалось прежде.

Ни один художник не открыл столько правил в живописном творчестве, сколько Леонардо да Винчи. В своем труде «Трактат о живописи» он говорил: «Если ты в своем творчестве хочешь руководствоваться только правилами, то никогда ничего не достигнешь, и в твоих произведениях будет царить путаница», допуская тем самым, что человек должен идти дальше науки и не отказывать себе в желании следовать собственной интуиции. Решающим в искусстве являются не выразительно-изобразительные средства, а человек со своим характером и человечностью.

Рекомендуемая литература

1. Ростовцев, Н. Н. Живопись, композиция : хрестоматия / Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатъев, Е. В. Шорохов. – М., 1989.
2. Иоханнес Иттен Цойгнер, Г. Учение о цвете / Г. Иоханнес Иттен Цойгнер. – М. : Издательская литература по строительству, 1971.
3. Нестеренко, О. И. Краткая энциклопедия дизайна / О. И. Нестеренко. – М. : Молодая гвардия, 1994.
4. Сухомлинова, Е. С. Натюрморт : учебное пособие / Е. С. Сухомлинова. – М. : МВХПУ, 1984.
5. Неменский, Б. М. Мудрость красоты / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 1987.
6. Смирнов, Г. Б. Живопись / Г. Б. Смирнов. – М. : Просвещение, 1975.
7. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Издательство, 1985.

ПРИЛОЖЕНИЕ

**Живописные работы
студентов архитектурного факультета БНТУ,
выполненные в течение учебного года
и летней практики, г. Минск, предоставленные
ученым секретарем кафедры «Рисунок, акварель
и скульптура» Кондратьевым Д. В.**











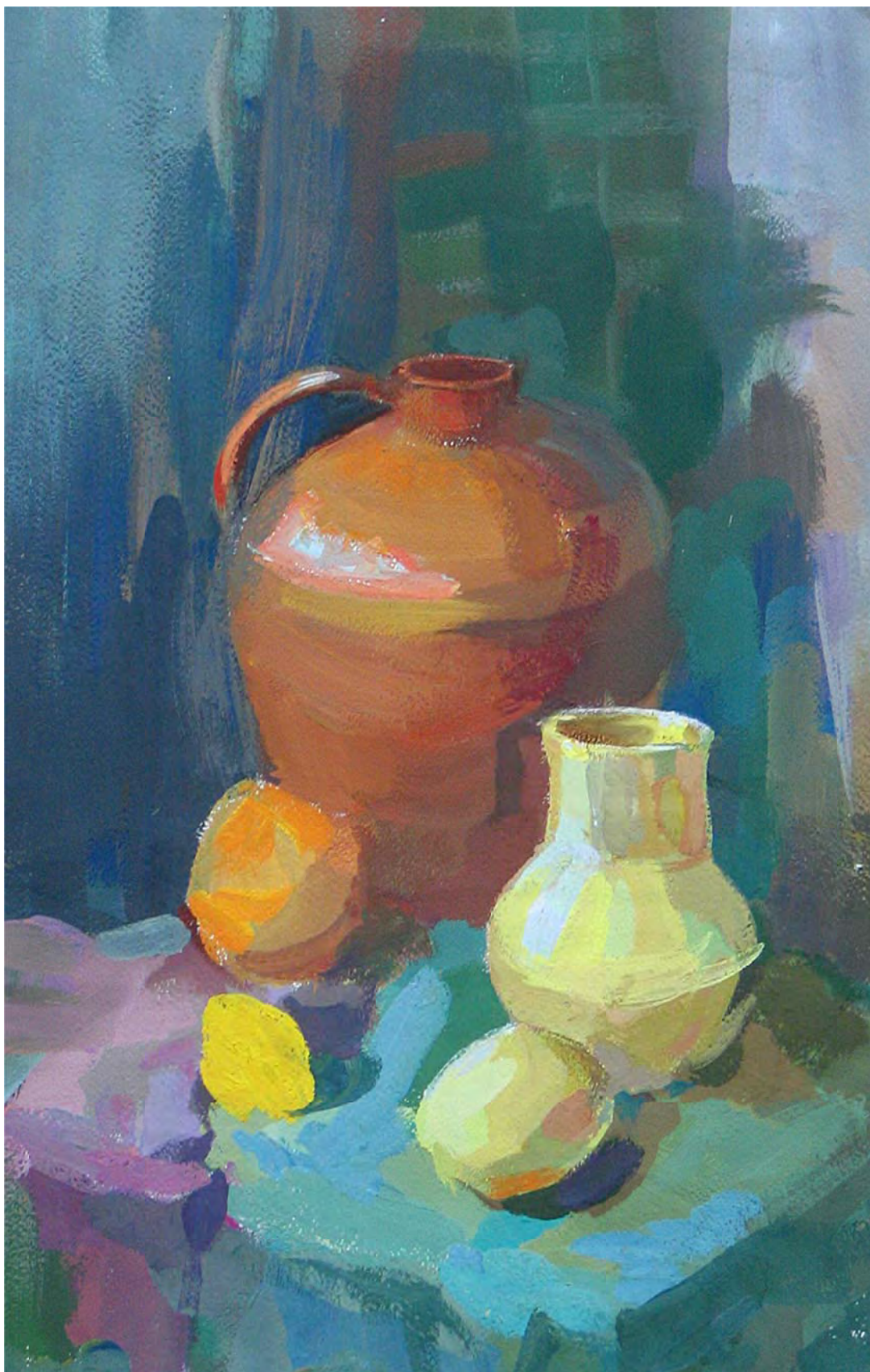








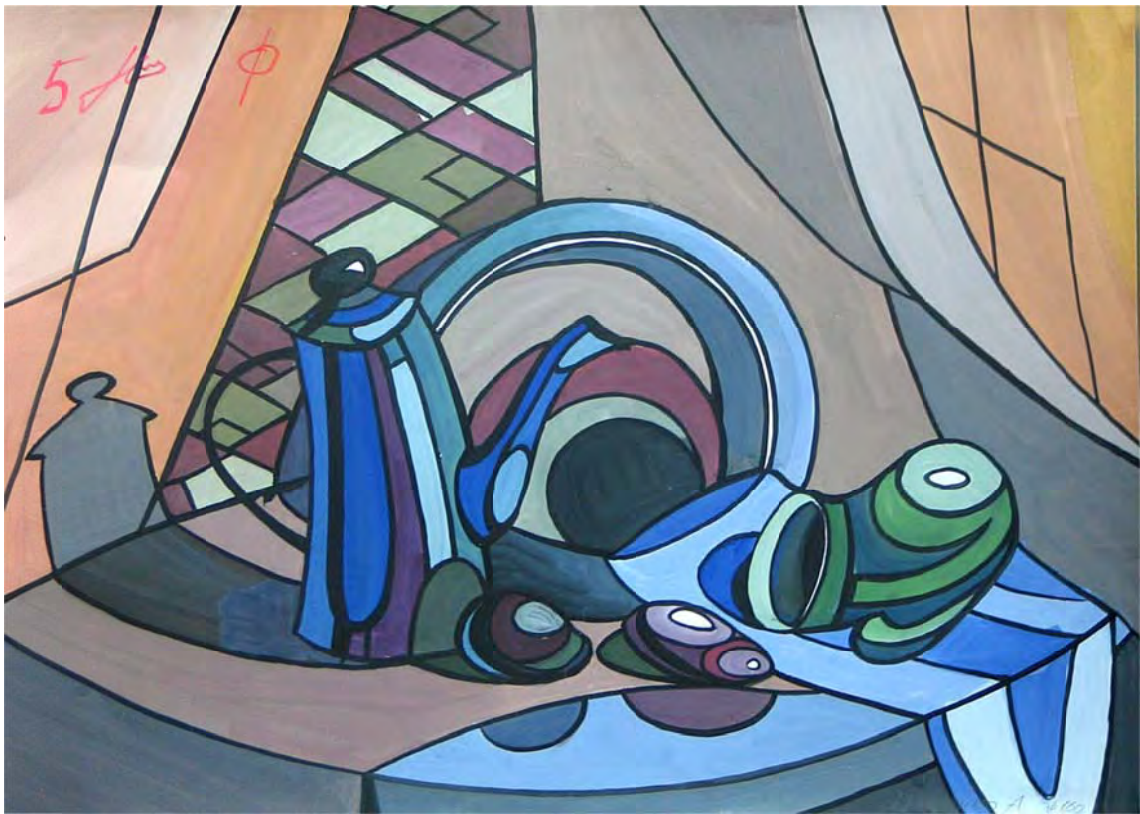




























Учебное издание

ЧИРКО Олег Константинович

Живопись в высшей архитектурной школе

Учебно-методическое пособие
для студентов специальности 1-69 01 01 «Архитектура»

Редактор *В. В. Казакевич*

Компьютерная верстка *Н. А. Школьниковой*

Подписано в печать 24.09.2015. Формат 60×84 ¹/₈. Бумага колондрированная. Цифровая печать.

Усл. печ. л. 9,64. Уч.-изд. л. 3,77. Тираж 100. Заказ 538.

Издатель и полиграфическое исполнение: Белорусский национальный технический университет.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя
печатных изданий № 1/173 от 12.02.2014. Пр. Независимости, 65. 220013, г. Минск.