

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Белорусский национальный технический университет

Архитектурный факультет
Кафедра «Рисунок, акварель и скульптура»

Д. И. Ковалько

НАТЮРМОРТ В ЖИВОПИСИ

Учебно-методическое пособие

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

Минск
БНТУ
2020

УДК 75.049.6(075.8)
ББК 85.147я7
К56

Р е ц е н з е н т ы:

народный художник Беларуси, заведующий кафедрой рисунка
Белорусской государственной академии искусств,
профессор *В. А. Товстик*;
заведующий кафедрой рисунка, живописи, скульптуры
Белорусской государственной академии искусств,
доцент *И. Л. Гордиенок*

Ковалько, Д. И.

К56 Натюрморт в живописи : учебно-методическое пособие / Д. И. Ковалько. – Минск : БНТУ, 2020. – 58 с.
ISBN 978-985-583-492-3.

Учебно-методическое пособие «Натюрморт в живописи» предназначено для студентов специальности 1-69 01 01 «Архитектура», разработано на основе учебной программы дисциплины «Живопись». Пособие построено таким образом, что в определенной последовательности изложен теоретический материал, необходимый для ведения практической работы с натуры. С помощью данного пособия обучающиеся приобретут навыки композиционного решения учебной постановки, передачи объема, пространства, материальности.

УДК 75.049.6(075.8)
ББК 85.147я7

ISBN 978-985-583-492-3

© Ковалько Д. И., 2020
© Белорусский национальный
технический университет, 2020

Введение

Учебно-методическое пособие «Натюрморт в живописи» разработано на основе учебной программы дисциплины «Живопись» и предназначено для студентов специальности 1-69 01 01 «Архитектура».

Дисциплина «Живопись» дает возможность обучающимся овладеть теоретическими знаниями и практическими навыками работы с натуры в цвете. Способствует приобретению живописных навыков, помогающих в творческом решении архитектурных задач и дальнейшей профессиональной деятельности.

Натюрморт в образовательном процессе имеет большое значение. На его основе студенты постигают навыки композиционного решения учебной постановки, изображения объема, пространства, передачи материальности предмета. Выполняя учебные задания, студенты приобретают умение обобщать увиденное в художественный образ, планировать работу в рамках отведенного времени, относиться к изобразительному процессу, как созданию художественного произведения. Работа над натюрмортом способствует росту творческого потенциала, воспитанию художественного вкуса. Студенты получают навыки и знания для передачи творческих замыслов, возникающих в воображении.

В учебно-методическом пособии в определенной последовательности изложен теоретический материал, необходимый для ведения практической работы с натуры. Освещены следующие вопросы: свойства и характеристики цвета, как складывается колорит изображения и как взаимодействуют цвета на картинной плоскости, обусловленность цвета предмета, средства объемно-пространственной моделировки формы, живописные техники, материалы и организация рабочего места.

1. НАТЮРМОРТ

Натюрморт – один из жанров изобразительного искусства, „nature morte” с французского языка переводится как «мертвая природа», „stilleven” с голландского языка – как «тихая жизнь». Произведения этого жанра связаны с изображением предметов быта, овощей, фруктов, букетов цветов, принадлежностей какой-либо деятельности и т.п. В натюрморте часто предметы, которые в быту выглядят незначительными или малозаметными, приобретают особую значимость и оправданность присутствия.

Натюрморт распространился как самостоятельный жанр изобразительного искусства на рубеже 16–17 веков в Голландии. Художники этого времени в своих работах часто обращались к теме, отображающей быт человека.

В работах нидерландца Питера Артсена можно видеть изображение лавок с разнообразными овощами, фруктами и другими предметами. Темы мастеров фламандской живописи (Я. Брейгель, Ф. Снейдерс, Я. Фейт) – букеты цветов, фрукты, овощи, рынки, лавки с дарами моря, природы (рис. 1.1).



Рис. 1.1. Ф. Снейдерс. Рыбная лавка (между 1618–1621)

В этот период работали выдающиеся художники: в Италии – М. Караваджо, в Испании – Х. Санчес Котан, Ф. Сурбаран, А. Переда, в Голландии – В. К. Хеда (Геда), П. Клас, В. Калф, А. Бейерен, Я. Д. де Хем.

Во Франции в 18 веке жил и работал художник Ж. Б. С. Шарден, в творчестве которого большое место было отведено натюрморту. Он являлся мастером этого жанра (рис. 1.2).



Рис. 1.2. Ж. Б. С. Шарден. Атрибуты искусства (1764–1765)

В 18 веке в русском искусстве натюрморт связан с творчеством Г. Н. Теплова, П. Г. Богомолова, Т. Ульянова и др. Художники писали натюрморты-«обманки», в которых изображенные предметы воспринимаются как реально существующие.

В 19 веке в этом жанре работали: Ф. П. Толстой, А. Г. Венецианов, И. Хруцкий и др. (рис. 1.3, 1.4).



Рис. 1.3. И. Хруцкий. Цветы и фрукты (1840)



Рис. 1.4. И. Хруцкий. Розы и плоды (1839)

Русский художник и педагог А. Г. Венецианов (1780–1847 гг.) ввел в программу обучения своей школы живописи учебный натюрморт, составленный из простых предметов обихода. В настоящее время изображение натюрморта включено в программу каждого художественного учебного заведения. Натюрморт – одно из средств начинающих художников. Его целью является постижение законов композиции, колорита, живописной грамотности. Работая над натюрмортом, студент знакомится с приемами передачи формы и пространства на базе законов цвета и перспективы.

Примеры работ к главе представлены в приложениях 1–7.

1.1. Виды натюрмортов

К основным видам натюрмортов относятся:

- сюжетно-тематический;
- учебный (академический или постановочный);
- творческий.

Сюжетно-тематический натюрморт имеет смысловое содержание. Предметы здесь соответствуют определенной теме. Натюрморт может быть случайно увиден в жизни или специально составлен. Сюжеты берутся из повседневной жизни, науки, религии, искусства, отражают деятельность человека, передают

характер эпохи. Натюрморт может быть философским, аллегорическим, символическим. Особого подбора предметов предусматривает школьный, спортивный, охотничий, новогодний и др. натюрморты.

Учебный натюрморт komponуется с целью решения задач, предусмотренных программой учебного заведения. Он имеет определенные принципы постановки и на практических занятиях отрабатывает приемы изобразительной техники со всеми необходимыми требованиями: компоновка в формате, нахождение цветовых отношений, передача формы, пространства и др.

Учебный натюрморт может быть также сюжетно-тематическим.

В приложениях 8–17 представлены студенческие работы методического фонда кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ.

Творческий натюрморт возникает на основе замысла, образа, идеи, размышлений художника. Может отличаться по характеру – лирический, монументальный, героический, торжественный и т. д. В процессе работы над творческим натюрмортом художник проходит путь от замысла, решения композиционных задач, до законченного художественного произведения.

Натюрморты могут отличаться по следующим признакам:

1. По длительности исполнения;
2. По месту расположения – на природе или в помещении;
3. По цвету – сближенные, контрастные;
4. По колориту – теплый и холодный, спокойный и напряженный, яркий и блеклый;
5. По освещению – боковое, прямое.

Натюрморт может быть простым или сложным, традиционным или экспериментальным, декоративным или реалистическим и т. д.

Он так же может являться составной частью фигуративной композиции, пейзажа, портрета. Здесь объекты изображения тесно взаимосвязаны, дополняют и обогащают друг друга. В одних случаях натюрморт имеет второстепенное значение, в других – носит самостоятельный характер, а жанровая сцена и пейзаж используются как дополнение к нему.

Отдельно нужно сказать о натюрморте в интерьере, где главным объектом изображения служит внутреннее пространство, а натюрморт является лишь сюжетной линией, конкретизирующей интерьер. Предметы натюрморта находятся в среде, занимающей большое место на картинной плоскости и являются дополнением к ней.

Декоративный натюрморт характеризуется плоскостным решением пространства. Необходимо выделить элементы, носящие декоративный характер. Здесь нет точной передачи натуры, а происходит выделение самого главного, самого острого, самого выразительного с помощью декоративного решения, где цвет имеет большое значение.

Натюрморт с использованием живых цветов, в силу богатства и насыщенности цвета, является интересным материалом для изображения. Трудность написания цветов заключается в том, что они вянут, и работа должна быть выполнена быстро и уверенно. Натюрморт с живыми цветами вдохновляет, к нему

обращались художники во все времена, он интересен для живописи в силу особого звучания цвета. Он может быть учебным, сюжетным, творческим (рис. 1.5).



Рис. 1.5. П. П. Кончаловский. Сирень (1933)

К разделу 1.1 представлены работы в приложениях с 18 по 30.

1.2. Принципы постановки натюрморта

Концепция составления учебного натюрморта подчинена решению определенных задач образовательного процесса.

На материале натюрморта студенты изучают принципы композиции.

«Композиция (лат. „compositio” сочинение, составление; примирение) – в литературе и искусстве – конкретное построение, внутренняя структура произведения: подбор, группировка и последовательность изобразительных приемов, организующих идейно-художественное целое» [1, с. 242].

При постановке натюрморта уделяется особое внимание композиции, точке зрения, освещению, цветовому строю и др. Элементы постановки должны быть подчинены друг другу и единому целому, выражающему замысел и содержание.

Центр композиции не следует совмещать с геометрическим центром. Он должен отличаться по величине и тону. Предметы постановки выбираются

так, чтобы выделить главный предмет за счет тона, цвета, размеров, формы, различия материалов, и располагаются с соблюдением равновесия правой и левой части, загруженности верха и низа, чередования пятен и пауз.

Передний план натюрморта акцентируется небольшим предметом, отличающимся от остальных предметов по цвету и материалу. Это обеспечивает подход к основному содержанию композиции и участвует в пространственном решении постановки.

В учебном натюрморте используются ткани, объединяющие предметы и подчеркивающие их твердую фактуру. Драпировок может быть несколько, но они не должны мешать восприятию других предметов. Расположение драпировок может способствовать решению пространственных задач. По мере усложнения натюрмортов, ткани выбираются с более сложным рисунком орнамента.

Очень важно при составлении создать цельность, общую настроенность, согласованность между предметами, найти образ, который выявляет главную идею.

В процессе обучения натюрморты усложняются. Используется большее количество предметов, усложненный материал драпировок, вводятся предметы из гипса.

2. ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦВЕТА

Знания свойств и характеристик цвета, которые исследуются на различных уровнях, позволяют приобрести навыки применения их качественных свойств и расширяют возможности творческого поиска.

В изолированном от света помещении не представляется возможным увидеть предметы и их цвета. Только с появлением света можно увидеть окружающую предметную среду и соответствующие ей цвета. Из этого следует, что свет является необходимым условием возникновения цветовых ощущений у человека.

Белый солнечный свет имеет сложный состав, который обнаруживается при разложении белого светового луча в спектр (открытие И. Ньютона), где полученные цвета располагаются в определенном порядке (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый) и плавно переходят друг в друга. Каждому спектральному цвету соответствует своя длина волны и частота колебаний.

«Цвет, свойство света вызывать определенное зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом отражаемого или испускаемого излучения. Цвет разных длин волн возбуждает разные цветовые ощущения» [2, с. 1478].

Все цвета делятся на хроматические (цветные) и ахроматические (белый, черный и серые).

Хроматические цвета характеризуются:

- цветовым тоном,
- светлотой,
- насыщенностью.

Цветовой тон – качество цвета, определяемое длиной волны, позволяющее сравнивать его с одним из спектральных или пурпурных цветов. Цветовой тон дает название цвету. Ахроматические цвета цветового тона не имеют.

Светлота обычно ассоциируется с количеством белого либо черного пигмента. «Светлота – это степень отличия данного цвета от черного. Она измеряется числом порогов от данного цвета до черного. Чем светлее цвет, тем больше его светлота» [3, с. 29].

Насыщенность сознание связывает с выраженностью цветового тона. «Насыщенность – это степень отличия хроматического цвета от равного по светлоте ахроматического, измеряемая числом порогов различия n от данного цвета до ахроматического» [4, с. 168].

Ахроматические цвета характеризуются только светлотой. Смешивая ахроматические и хроматические цвета, можно получить много сложных цветов, встречающихся в природе.

«Будучи основными объективными характеристиками красочного пятна, понятия светлоты, цветового тона и насыщенности лежат в основе или, иначе говоря, являются первоэлементами цветового строя живописного произведения. Однако их взаимоотношения в целом произведении не выступают столь открыто, как в отдельном изолированном цветовом пятне. На них накладываются разнообразные и многочисленные моменты, связанные с условиями пси-

хофизиологического и эмоционально-эстетического восприятия всего полотна в целом, в связи с прочими элементами картины – линией, формой, фактурой, сюжетом произведения» [5, с. 46].

Для изучения свойств и характеристик цвета обратимся к цветовому кругу, который получается соединением спектральных цветов с помощью пурпурного. Лучше использовать стандартный 24-х ступенчатый цветовой круг либо 12-ти ступенчатый. Можно и самим построить 12-ти ступенчатый цветовой круг на основе трех основных цветов путем механического смешения красок. Это даст возможность видеть результаты смешения цветов и быстро подбирать их гармоничные сочетания.

Желтый, красный и синий – основные цвета. Смешивая эти цвета, можно получить все остальные цвета (тип смешения вычитательный). Они являются основными в полиграфии, живописи и промышленном производстве.

В 1882 году Ван Гог в своей переписке писал: «Есть только три основных цвета – красный, желтый и синий; „составные” цвета – оранжевый, зеленый и фиолетовый. Добавляя черный и немного белого, получаешь бесконечные варианты серых: красно-серый, желто-серый, сине-серый, зелено-серый, оранжево-серый, фиолетово-серый.

Невозможно, например, сказать, сколько существует зелено-серых: они варьируются до бесконечности.

В сущности, вся химия цвета сводится к этим нескольким простым основам, и правильное понимание их стоит больше, чем семьдесят различных тюбиков краски, потому что тремя основными цветами с помощью черного и белого можно создать больше семидесяти тонов и оттенков» [6, с. 112].

Красный, желтый, синий и зеленый цвета воспринимаются как главные, психологически независимые от других. Цвета, занимающие малый интервал в цветовом круге, объединенные одним из главных цветов, называются *родственными*. Они плавно переходят друг в друга, а их сочетание в живописи дает определенную гамму.

К светлым цветам относят цвета верхней части цветового круга, соответственно, к темным – цвета нижней части цветового круга. Красный и зеленый цвета их разграничивают. Желтый цвет самый светлый.

Хроматические цвета подразделяются на «теплые» и «холодные». Цвета желто-красной части цветового круга принято называть «теплыми», а сине-зеленой части – «холодными». Цвет может быть «теплее» или «холоднее» относительно другого в зависимости от того, с каким цветом он сравнивается.

Цвет освещения может придавать «теплый» либо «холодный» оттенок световым местам. В живописи распределение «теплых» и «холодных» цветов связано с изображением пространства и моделировкой формы.

В условиях дневного света дали воспринимаются «холодными», а передний план – «теплым». Эти свойства «холодного» и «теплого» цветов используются для передачи перспективы пространства.

Контраст «холодного» и «теплого» (при одинаковой светлоте контрастирующих цветов) в живописи является наиболее выразительным. Примером

«холодного» и «теплого» контраста является работа И. Э. Грабаря «Хризантемы» 1905 г. (приложение 18).

Если некоторое время рассматривать, например, красный квадрат, а потом перенести взгляд на белый экран, то в следующий момент человек видит зеленоватый квадрат. Зеленоватый квадрат является последовательным образом к исходному красному. Органы зрения непроизвольно выравнивают дисбаланс, возникший при смотре на один цвет, другим цветом, цветом последовательного образа. Это явление получило название *последовательного контраста*, а цвета – *контрастных цветов*.

Два хроматических цвета называются *дополнительными* друг к другу, если их смешение дает ахроматический цвет.

Важными в живописи являются явления одновременного контраста и пограничного контраста, которые расширяют возможности палитры художника.

При одновременном контрасте цвета расположены рядом в пространстве, при последовательном – контрастирующие цвета разъединены промежутком времени.

В отличие от контрастов, являющихся выразительным и неотъемлемым средством живописи, явления светлотного и цветового контрастов, проявляющихся в кажущемся появлении оттенка, изменении светлоты, насыщенности цвета, являются частью сложного взаимодействия цветов на картинной плоскости. Изучение этих явлений дает возможность художникам, архитекторам, дизайнерам найти различные эффективные средства и приемы, основанные на проявлениях этих контрастов.

В природе явления светлотного и цветового контрастов могут быть ярко выраженными или едва заметными, кратковременными или длительными, зависят от освещения, времени суток, удаленности, точки зрения и других естественных факторов. Передавая природные явления в своих работах, художник сталкивается с проявлением этих контрастных явлений на картинной плоскости, где цветовые пятна находятся под воздействием граничащих с ними других цветовых пятен, влияя на их характеристики цвета.

Светлотный (ахроматический) и цветовой (хроматический) контрасты могут проявляться как отдельно, так и вместе, каждый из них может быть одновременным, последовательным или пограничным.

Ахроматический одновременный контраст выражается в кажущемся осветлении или потемнении цвета пятна в зависимости от изменения светлоты цветового фона. На светлом фоне цвет пятна воспринимается более темным, а на темном фоне более светлым. Явление будет тем заметнее, чем больше различаются по светлоте цвета пятна и фона.

При работе красками следует помнить, что первый цветовой мазок на белой картинной плоскости будет казаться более темным. Необходимо следовать подобранной для этой работы палитре. Вступив во взаимоотношения с другими цветовыми пятнами на картинной плоскости, цвет первого мазка будет соответствовать цветовой настроенности работы.

Хроматический одновременный контраст выражается в кажущемся изменении цветового тона (приобретении оттенка) пятна под воздействием цветового фона. Явление тем заметнее, чем меньше отличаются по светлоте цвета пятна и фона и чем больше площадь цветового фона относительно площади пятна. При значительном различии по светлоте цветов пятна и фона будет более выражен ахроматический контраст, чем хроматический.

Цветовой одновременный контраст может возникнуть и на ахроматическом пятне под воздействием цветового фона, то есть ахроматический цвет приобретет оттенок. Этот эффект можно ослабить либо убрать совсем, подмешав к цвету пятна цвет фона.

Например, ахроматическое серое пятно на красном фоне приобретет зеленоватый оттенок, чем больше площадь фона относительно пятна, тем более заметен эффект. Во избежание кажущегося изменения надо к серому цвету добавить красный и серый будет казаться «чисто серым».

Хроматическое пятно, расположенное на фоне своего же цветового тона, но большей насыщенности, снижает насыщенность.

Из практики известно, что при изменении цвета фона, нарушаются цветовые отношения в работе, приходится переписывать предметы, в нее входящие.

Пограничный контраст. Светлотный пограничный контраст наблюдается у границы соприкосновения двух цветовых пятен, проявляя себя в кажущемся потемнении или осветлении цветовых пятен вблизи их соприкосновения. По мере удаления от границы явление пограничного контраста ослабевает. Если это явление нежелательно, то на картинной плоскости можно произвести подравнивание светлоты соприкасающихся пятен в краевой части.

При пограничном цветовом контрасте происходит кажущееся изменение цветового тона (приобретение оттенка) соприкасающихся пятен в области границы. Эффект пограничного контраста убывает, отдаляясь от границы смежного пятна. Действие контраста можно нейтрализовать, если провести темную линию между пятнами.

Последовательный контраст проявляет себя короткий промежуток времени после рассматривания одного цветового пятна и переводе взгляда на какой-то фон. Об этом виде контраста говорилось выше. При тщательном изучении натуры, работая на открытом воздухе, где человек переводит взгляд с одного предмета на другой, возможно проявление последовательного контраста.

Использование явлений светлотного и цветового контрастов на практике дает возможность влиять на взаимоотношение цветовых пятен на картинной плоскости, достичь эффекта повышения или понижения насыщенности, светлоты цвета пятен, изменения цветового тона, тем самым обогащает технические возможности в процессе создания картин и проектов.

3. ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ

Отличительной особенностью живописной техники является возможность передавать цветовой облик окружающей действительности.

«Цвет в искусстве – художественное выражение человеком его способности к восприятию действительности во всем богатстве красок. Цвет выступает в связи с такими элементами художественной формы, как композиция, пространство, фактура, колорит, пронизывая всю сферу материального воплощения произведения искусства. Цвет может характеризовать степень отдаленности объекта в картинном пространстве (цветовая перспектива), его связь с другими объектами и окружающей средой, материальные свойства отдельного объекта или его частей, общий эмоциональный строй художественного образа» [7, с. 443].

Понимание закономерностей цветовых гармоний в природе способствует созданию выразительного образа. Как в природе, так и в живописном произведении связь цвета и света можно наблюдать, изучать и анализировать. В живописной практике источники света и световые эффекты иногда становятся объектом изображения на плоскости.

Изображая предмет, необходимо передать воздействия окружающей среды и освещения на собственный цвет предмета. Предмет, написанный без учета этого влияния, будет плоским и вне связи со средой. Обусловленность цвета дает возможность передать цветовой облик предмета, его объемность и материальность, достичь на картинной плоскости единства изображаемых предметов.

К основным факторам, обуславливающим цвет предмета, относятся:

- свет основного источника (интенсивность и спектральный состав),
- воздушная среда,
- свет, отраженный от рядом стоящих предметов,
- окраска и структура поверхности.

Можно проанализировать, каким образом изменение световой среды влияет на цвет предмета и колорит.

Источники света. Световая среда. Есть главные источники света – это тела, которые сами излучают свет (солнце, пламя, электрическая лампа, раскаленный металл). Свет главного источника обуславливает цвета видимых предметов, придавая им общую окраску (отенок), которая наиболее заметна в освещенных местах. Цветовую картину действительности во всем ее многоцветии представляют несамосветящиеся предметы (второстепенные источники света), которые отражают, поглощают и рассеивают свет главного источника. Отраженный от предмета свет воздействует на окружающую среду, рядом стоящие предметы. Оттенки цветов, возникающие на поверхности предмета в результате падения на него отраженного света от других предметов, придают ему цветовое многообразие. Под воздействием рефлексов предмет приобретает множество оттенков, которые свойственны только данной обстановке.

Влияние отраженного света проявляет себя более заметно в тенях и зависит от цвета и фактуры предмета. Например, белые гладкие поверхности более подвержены влиянию рефлексов, а черные матовые – менее.

Для убедительной передачи цветового облика изображаемых предметов необходимо определить световую среду, то есть установить, какое влияние оказывает свет главного источника и где оказывает свое влияние свет второстепенных источников.

Колорит. Освещенность. Цвет является главным живописным средством, участвует в колористическом решении живописного произведения.

Колорит в искусстве: «Колорит (ит. „colorito”, лат. „color” – цвет) – общий характер сочетания цветов в многокрасочном произведении искусств (картине, цветовой гравюре, цветном рисунке и т.п.) [1, с. 237].

Колористическое единство зависит от освещенности, которая определяется интенсивностью и спектральным составом первоисточника света. Самый сильный источник света – это солнце, оно имеет полноцветный спектр. Лампы, огонь, свеча – это слабые источники света с ограниченным составом интенсивных спектральных лучей. Характер освещения определяет колорит изображения. Главный источник света объединяет все предметы, придает им подобие в освещенных частях.

Если есть предметы с белой поверхностью, то по ним проще установить оттенок, соответствующий данной освещенности.

При рассеянном дневном свете появляется богатство красок. Хорошо видны цвета предметов. Окружающее пространство становится цветным и живописным. Рассеянный свет не придает предметам цветного оттенка.

Дневное освещение очень изменчиво, каждое его проявление по-разному сказывается на цветовом облике действительности. Например, солнечным днем цвета предметов высветляются и приобретают светло-желтый оттенок. Утром солнечный свет имеет желтовато-розовый оттенок, а вечером – оранжевый.

Свет луны характеризуется преимуществом зеленых и голубых лучей. Появляется много серых и темных мест. Предметы приобретают голубовато-зеленоватый оттенок. При лунном свете общий колорит будет однообразным. Пример: А. И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре».

Искусственное освещение. Обычные электрические лампы придают предметам светло-желтый оттенок. При свете свечи предметы имеют оранжевый оттенок и много темных и разнообразных коричневых мест. Пример: П. А. Федотов «Анкор, еще Анкор!».

Светотень. Световая среда определяет светотень предмета. Светотень является основным средством объемно-пространственной моделировки формы.

Теория светотени разрабатывалась в эпоху Возрождения итальянскими художниками, среди которых особое место принадлежит Леонардо да Винчи. Следующие поколения уточняли и обогащали ее своими наблюдениями и практическим опытом.

Степень освещенности предмета зависит от источника света, его удаленности и от угла падения световых лучей на поверхность. Чем меньше угол, тем меньше освещенность.

Фазы светотени вначале лучше рассмотреть на простых геометрических фигурах. На шарообразной белой форме хорошо виден постепенный переход света, полутона и тени.

Наибольший свет – освещенное место, на которое свет главного источника падает под прямым углом. *Полутон* – часть поверхности предмета, освещенная светом под углом менее 90 градусов. *Собственная тень* – это темное место на поверхности, на которое не попадает свет главного источника.

Падающая тень – место, закрытое от главного источника света предметом. Резкость и очертания падающей тени зависят от положения и удаленности главного источника. Она является одним из средств, характеризующих глубину пространства изображения.

Рефлекс возникает на теневых местах поверхности в результате падения на них отраженного света от других предметов. Рефлексы могут присутствовать и на других частях поверхности (полутонах). Если цвет поверхности и цвет рефлекса совпадают, то в месте падения произойдет лишь повышение насыщенности цвета.

На выраженность бликов оказывает влияние структура поверхности. На гладких и глянцевых поверхностях они более заметны, чем на матовых и шероховатых.

Части светотени, их распределение могут меняться в соответствии с изменениями освещения.

Для передачи объема предмета и пространства обусловленность цвета имеет первостепенное значение. Оттенки обусловленного цвета передаются в соответствии с окружающей средой и освещением.

Перспектива. Работы с натуры выполняются с соблюдением правил перспективы.

С помощью линейной перспективы изображаются предметы на плоскости с учетом кажущегося изменения их величины, резкости очертаний, которые обусловлены степенью отдаленности от зрителя. Она имеет определенные строгие правила.

Правила воздушной перспективы и техника передачи перспективных планов связаны с тем, что при удалении предметы подвергаются воздействию воздушной среды. Из-за плотности воздуха по мере удаления и погружения в воздушную среду изменяются внешние черты предмета. Предметы теряют четкость очертаний, смягчаются контуры. Светотень предметов постепенно слабеет, на большом расстоянии она исчезает. На горизонте предметы носят силуэтный характер, неразличимы детали. При удалении цвета постепенно изменяют свои качества и на дальнем плане приобретают голубой оттенок (в дневное время суток). При закате дали будут иметь оттенок в диапазоне желто-красной половины спектра.

Мы рассмотрели, какое влияние на собственный цвет предмета оказывает световая и воздушная среда.

Обусловленность цвета предмета дает возможность передать цветовой облик предмета в среде, в которой он находится, показать их взаимосвязь. При этом необходимо понимание правильного использования собственных и обусловленных цветов.

Передавая объемную форму предмета, его цвет, фактуру поверхности, пространственное расположение, необходимо учесть все воздействия на него среды и освещения.

4. ТЕХНИКИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ НАТЮРМОРТА

4.1. Акварель

Акварельная живопись в отличие от живописи гуашью, маслом, темперой характеризуется прозрачностью, легкостью, чистотой и воздушностью красочных слоев.

Акварельные краски разводятся водой и наносятся на бумагу тонким слоем, давая возможность световому потоку проникнуть сквозь красочный слой к белому основанию. Отраженный от основы свет просвечивает красочный слой тем сильнее, чем белее бумага.

В акварельной живописи существуют несколько методов, таких как метод лессировок, метод «ала прима», мозаичный метод, способы ведения работы «по сухому» и «по сырому». В зависимости от поставленных задач используется один или другой метод, либо их смешанный вариант.

Метод лессировок – это многослойная живопись, основанная на последовательном нанесении одного на другой прозрачных красочных слоев.

При последовательном нанесении красочных слоев одного цветового тона наблюдается изменение насыщенности цвета (от менее насыщенного к более насыщенному цвету). При нанесении один на другой красочных слоев различных цветовых тонов происходит изменение цвета, которое зависит от порядка наложения красочных слоев.

Во избежание размытия красочного слоя, ему дают просохнуть перед наложением следующего красочного слоя. Иначе могут появиться глухие и непрозрачные места.

Для того чтобы цвета сохранили чистоту, глубину и насыщенность, прозрачные накладываемые слои должны быть тонкими и их количество должно быть ограничено.

Важным является порядок нанесения красочных слоев. Сначала целесообразно наносить красочные слои «теплых» оттенков, а затем «холодных». Теплые краски лучше просвечиваются из глубины. Следует обратить внимание на прозрачность красок. Для достижения хорошего результата в первую очередь накладываются слои наиболее прозрачных красок.

Возможности лессировок ограничены. Часто искомый цвет может быть получен механическим способом смешения или может входить в состав имеющихся красок.

«Ала прима» – это метод, где работа пишется за один прием.

Он используется при выполнении этюдов на пленэре, где наблюдается быстрое изменение состояния натуры, сопряженное с освещением и погодными условиями.

Эта техника предусматривает письмо без последующих исправлений, что позволяет сохранить свежесть и цветность работы. Все цвета сразу берутся нужного цветового тона, светлоты и насыщенности. Для этого в основном применяется механическое смешение красок. Необходимо с самого начала видеть работу в целом.

При *мозаичном* методе используются небольшие мазки. Цветовой тон, насыщенность, величина и направленность цветовых мазков должны быть подчинены передаче общего колорита, пространства и объема.

Работая небольшими мазками, необходимо постоянно видеть их взаимосвязь, влияние друг на друга. Цельное видение здесь имеет большое значение. Работа выполняется, как правило, за несколько сеансов.

Для закрепления теоретического материала и приобретения практических навыков работы с акварельными красками рекомендуется самостоятельно выполнить несколько упражнений и проанализировать их результат.

Выполняя первое задание, необходимо развести краску одного цвета и нанести красочный слой на бумагу, покрыв квадрат. После просыхания нанести второй красочный слой этого же цветового тона, покрыв им две трети квадрата. Дать просохнуть. Третий красочный слой величиной, равной одной трети квадрата, нанести на участок квадрата, покрытый уже двумя слоями. Проанализировать результат изменения насыщенности цвета при последовательном наложении один на другой красочных слоев одного цветового тона.

Теперь рекомендуется взять краски нескольких цветов, например, семь. Нанести полосы каждого отобранного цвета один за другим, располагая их по горизонтали шириной не менее двух сантиметров. Дать просохнуть. Затем на горизонтальные цветовые полосы нанести вертикальные полосы в том же порядке чередования цветов. Проанализировать какой получается цвет в зависимости от очередности наложения один на другой двух цветов. Рассмотреть результат наложения слоев «теплых» и «холодных» оттенков.

Для получения искомого цвета с помощью механического смешения красок рекомендуется поупражняться сначала с красками основных цветов, получая промежуточные.

4.2. Гуашь

Гуашь (фр. „gouache”, от итал. „guazzo” – водяная краска) – краски, которые изготавливаются из растертых пигментов с добавлением воды и клея (гуммиарабик). Гуашь – пастообразная густая краска. При высыхании красочный слой получается непрозрачный, белесоватый. Это кроющиеся краски. При работе гуашью возможно перекрытие темных мест светлыми тонами. Сложность заключается в том, что цвет при высыхании изменяется, становится светлее. Можно готовить смеси перед началом работы на формате, делая пробы цвета на отдельном листе. Сделав пробы, желательнее оставить их просохнуть. Живопись гуашью отличается матовостью, бархатистостью. Писать гуашью можно тонко, можно писать более плотным слоем. Слой не должен быть слишком толстым, так как краски не обладают прочностью. Такие места после высыхания становятся хрупкими, могут появляться трещины, слой может повредиться. В качестве основы для гуаши могут быть применены бумага, картон, шелк.

В разные времена гуашь использовали в подготовительных работах и как самостоятельную технику. Гуашь применяют в работе над эскизами композиций, росписей, в декоративных работах.

5. ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА НАД НАТЮРМОРТОМ, ХОД РАБОТЫ

На практических занятиях студентам ставятся 3–4 постановки натюрморта. Рабочее место должно находиться на расстоянии не меньше двойного размера объекта. Все необходимые художественные принадлежности располагаются в целесообразном порядке. Освещение картинной плоскости должно быть равномерным.

Вначале необходимо изучить, проанализировать, понять постановку. Понять, какие ассоциации она вызывает, какие моменты являются наиболее острыми и интересными. Это важно для создания убедительного художественного образа.

Натюрморт с разных сторон, в силу расстановки предметов и освещения, будет восприниматься по-разному. При работе с натуры изображаемый предмет должен хорошо просматриваться, расстояние не должно быть слишком маленьким или очень большим. При композиционном поиске определение точки зрения является одним из условий успешной работы.

Работа над натюрмортом ведется в методической последовательности в соответствии с принципом от общего к частному. Этапы работы над натюрмортом связаны и представляют собой закономерный, последовательный единый процесс, направленный на создание законченного образа.

При выполнении задания следует придерживаться последовательности:

- выполнение эскиза, нахождение общего композиционного решения;
- выполнение рисунка;
- нахождение основных цветовых и тоновых отношений;
- светотеневая моделировка формы предметов;
- обобщение.

Первый этап. Выбирая точку зрения, делаются эскизы. В эскизах ведется поиск художественного и композиционного решения постановки.

Композиция является основой художественного произведения, его структурой. Она формирует художественное произведение, затрагивает все этапы творческого процесса от начала работы, возникновения замысла, до окончания работы. Установление взаимосвязи цветов, общего колористического строя, цветовой гармонии, является отличительной чертой нахождения композиции в живописном произведении.

Композиционный поиск решения постановки следует начинать с определения характера и места больших цветовых пятен на выбранном формате. Конкретизируются композиционные задачи: положение композиционного центра, уравновешенности правой и левой части, загруженности верха и низа, освещенности. Основным в поиске композиционного решения является нахождение зрительного равновесия всех элементов, понимание главного и второстепенного, подчинение частей целому.

Композиция может быть убедительна, объединив все части в общее, когда в ней невозможно ничего поменять, нельзя добавить или убрать, когда изменение одного элемента нарушает целостность образа.

Когда логически выстроены связи частей и целого, можно считать композицию законченной.

Второй этап. Выполнение рисунка.

Выбрав лучший вариант эскиза, можно приступить к работе на формате.

Карандашом намечаем положение основной группы предметов на формате листа. Определяем размер изображаемой группы предметов, количество свободного пространства. Намечаем плоскость стола, пропорциональные соотношения предметов, место и размеры каждого предмета (расстояние между предметами).

Рисунок должен быть точным, выразительным, сделанным с соблюдением правил перспективы.

Для работы акварелью рисунок делается тонкими линиями с характерными деталями. Делая рисунок, нужно сохранить белизну, зернистость бумаги. Если графит карандаша будет слишком мягкий, он может размыться водой и оставить ненужные следы. Слишком твердый карандаш при большом нажиме может оставить неровности. Исправления резинкой повреждают бумагу. Делая рисунок, предназначенный для акварели, необходимо помнить, что белизна бумаги и ее состояние влияют на качество работы.

Третий этап. На этом этапе устанавливаются основные цветовые и тоновые отношения.

Перед тем как приступить к работе, необходимо понять состояние освещенности, определяющее колорит изображения, ведущее сочетание цветов, главный контраст. Основным источником света придает единообразие световым местам, создает общую настроенность. В зависимости от характера освещения (солнечного или пасмурного дня) может выступать контраст светотени либо собственные цвета. Необходимо определить характер световых мест по отношению к теневым местам. Выделить наиболее характерные моменты в постановке. Проанализировав световую обстановку, можно приступить к работе.

Работа в цвете начинается с определения на картинной плоскости отношений больших поверхностей, основных цветовых пятен. Необходимо установить различия больших плоскостей по цветовому тону, светлоте и насыщенности. Составляются такие отношения смесей красок, которые подобны отношениям в природе.

Сразу лучше обозначить самое темное место и самое светлое. Работая в этом промежутке, нужно найти остальные растяжки цвета. Выделив самый насыщенный цвет, можно сравнивать с ним остальные цвета. При построении изображения имеет значение относительное сходство цвета. Отношения в работе должны быть подобны отношениям в природе. Для того чтобы верно установить отношения, необходимо целостное видение и применение метода сравнений.

Выполняя работу в технике лессировок, необходимо придерживаться некоторых моментов:

– следует планировать очередность нанесения цветовых слоев, чтобы в окончательном виде получить нужный цвет;

– при определенном освещении блики некоторых предметов не покрываются красочным слоем, в этом случае белизна основы обеспечивает наибольшую светлоту в работе, при цветном освещении появляется оттенок;

- при работе по степеням светлоты целесообразно идти от светлого тона к темному;
- составляя смеси красок, нужно учитывать характеристики красок;
- необходимо следить за тонкостью прозрачных красочных слоев и их количеством;
- до завершения работы нужно иметь небольшой резерв изменения цвета.

Четвертый этап. Моделировка объемной формы цветом.

На этой стадии необходимо определить фазы светотени. Найти характеристики цвета каждой части, по-разному обращенной к основному источнику света. Конкретизировать тоновые и цветовые отношения.

Работа над формой и цветом предмета должна идти в связи с другими предметами и целым. Необходимо уточнить форму, найти цветовые взаимосвязи и касания предметов. Лепка формы, передача материальности, особенностей поверхностей ведется в соответствии с условиями данной освещенности и окружающей среды.

На этой стадии уже найдено общее колористическое решение. Работа ведется над поиском цвета, который должен наиболее точно передать объемную форму, положение в пространстве. Мазки кисти должны быть согласованы с формой предмета, подчеркивать его объем. Для выявления пространства следует показать разницу на переднем плане и в глубине. Передний план срабатывается более детально и четко. Необходимо понимать и использовать правила воздушной перспективы. Каждый предмет должен соответствовать общему колористическому строю.

На протяжении всей работы необходимо цельно видеть, не фиксировать внимание только на одном участке. Понимать связь частей и целого. Работая над куском или отдельным предметом, надо постоянно сравнивать его со всеми остальными предметами, входящими в постановку, и целым. В процессе рекомендуется отходить и смотреть на работу на расстоянии.

Детали должны быть сработаны уверенно и убедительно, подчинены общему колориту. Правильная передача деталей придает изображению законченность. Композиционное решение определяет их место и характер. Деталью может быть обозначен композиционный центр, наиболее важные части. Деталь лучше сработать в один прием.

Пятый этап. Обобщение.

На последнем этапе работы перед студентом стоит задача добиться выразительности и законченности изображения. Необходимо вернуться к общему, сопоставить предварительный эскиз и работу. Следует проверить пространственные планы. Убрать незначительные детали. Завершить работу можно, когда достигнуто единство и целостность изображения, все части соответствуют основному замыслу.

6. МАТЕРИАЛЫ

6.1. Краски

Все краски состоят из красящего вещества и связующего вещества, определяющего вид красок (акварельные, масляные и т. д.). Акварель (лат. „aqua” – вода) – краски, разводимые в воде. При изготовлении акварельных красок применяется клей растительного происхождения (гуммиарабик, декстрин), вода в качестве связующего вещества. В краски добавляют глицерин и инвертированный сахар во избежание затвердения. В составе содержится бычья желчь, фенол.

Для получения нужного цвета можно использовать несколько способов – живопись мелкими мазками, механическое смешение красок, последовательное наложение красочных слоев.

Применяя метод лессировок, работу следует начинать с тонких мелкозернистых красок, которые легко растворяются в воде и хорошо закрепляются на основании. Эти свойства позволяют сохранить прочность красочного слоя при последующем перекрытии. В последнем слое можно использовать крупнозернистые краски, которые не будут затем перекрываться. Крупнозернистые краски недостаточно хорошо закрепляются на поверхности бумаги и при наложении следующего слоя смешиваются с ним. При механическом смешении красок в технике акварельной живописи необходимо учитывать нижеизложенные моменты. Следует смешивать не более трех цветов, так как большее количество цветов может дать грязь. При смешении прозрачных красок получается прозрачная краска. При смешении крупнозернистых красок образуется сложная смесь с недостаточно прозрачным слоем.

Краски могут отличаться интенсивностью красочного вещества. Есть краски, которых надо совсем немного для изменения цвета, и краски, которых надо положить в большем количестве, чтобы получить нужный цвет. При смешении может происходить взаимное влияние красок друг на друга. Если нужный цвет не получился, необходимо найти другое сочетание красок и их соотношение. В процессе регулярных занятий, при внимательном анализе, приобретутся практические навыки работы акварельными красками. Станут понятны различия красок и их смесей, наиболее эффективные способы получения цвета, приемы их использования. Надо учитывать, что на работы оказывает неблагоприятное воздействие нахождение их на свету и в сыром помещении.

Есть наборы акварельных красок: «Ленинград-1», «Ленинград-2», «Санкт-Петербург», «Белые Ночи», «Сонет», «Ладога». Выпускаются краски в кюветах, в тубах. Преимущество тубиков в том, что краску можно взять в нужном количестве. Тубы надо закрывать, чтобы краски не затвердели. Следует поддерживать чистоту поверхности красок в кюветах. В набор может входить 12, 16, 24, 36, 48 цветов. Краски отличаются светостойкостью, которая указана на упаковке.

6.2. Бумага

Одним из условий успешной работы акварелью является качество и состояние бумаги. Важна белизна бумаги. Необходимо заботиться о сохранности качества бумаги, как на подготовительном этапе, так и в процессе работы. Подготовленный рисунок нужно переносить аккуратно, сохраняя белизну и эластичность бумаги. При исправлениях рисунка бумага темнеет, меняется ее структура, теряется свежесть.

Сейчас выпускают различные сорта бумаги, в основу которых входит растительная клетчатка. Есть сорта, в которые добавляют гипс, каолин, мел, белила. Бумага бывает различной толщины, белизны, гладкости, отличается по впитывающей способности и механическим свойствам.

Для работы акварелью применяется белая, плотная бумага с зернистой фактурой. На гладкой, глянцевой поверхности краска скользит, собирается в капельки, выглядит монотонно. Краска на зернистой поверхности становится разнообразной за счет текстуры бумаги. Бумага бывает крупнозернистая и мелкозернистая. Мелкозернистая бумага хорошо подходит при работе на небольших форматах, при работе над интерьером, а также при изображении воздушных планов, легких форм. Среднезернистая, крупнозернистая бумага подходит для работы над натюрмортом, где важна передача первых планов и фактуры поверхностей. Бумага для работы должна быть хорошо натянута на планшет соответствующей стороной. При этом она должна сохранить чистоту, белизну.

6.3. Кисти

Кисти с давних времен являются одним из основных инструментов в живописи. Они изготавливаются из обезжиренного волоса или щетины. Кисти отличаются по размеру, форме (большие, средние, мелкие; круглые, плоские и др.). Они бывают различной жесткости. В масляной живописи применяются кисти преимущественно из щетины. Так же есть полужесткие кисти (синтетические, комбинированные и др.).

В акварели применяются кисти из мягкого и эластичного волоса – (колонковые, беличьи, хорьковые и др.). Выбор кистей во многом зависит от поставленных задач, техники, приемов письма, формата. Для работы акварелью необходимы тонкие, острые кисти для проработки мелких деталей, а для покрытия больших плоскостей, в зависимости от формата листа, кисти большого размера. Кисть для акварельной живописи должна быть мягкой, упругой, прочной. Если кисть смочить, она должна иметь острый конец, конусообразную форму. Для работы необходимо иметь как круглые кисти, так и плоские. Разнообразный набор кистей увеличивает диапазон возможностей художника, обогащает технические приемы акварельной живописи. Для тех, кто только начинает работать акварелью, можно выбирать размеры кистей – 2, 6, 8, 10, 12, 14, 16. Размеры кистей могут отличаться в зависимости от производителя.

Навыки владения кистью отрабатываются на практике, при постоянной работе. Кистью можно делать большие заливки, прорабатывать мельчайшие детали. Кисти после работы нельзя оставлять в краске. Их необходимо аккуратно промыть и правильно высушить, сохраняя форму.

Сейчас можно приобрести кисти разного вида. Есть кисти из разного волоса (колонка, белки, хорька, пони и мн. др.). Бывают длинные, короткие. Концы кисти могут быть острым, прямым, овальным, обрезанным под углом и др.

Палитру для акварели нужно выбирать с белой, гладкой поверхностью. Она может быть из фарфора, фаянса, оргстекла и других материалов. Палитры отличаются по форме и материалу. В некоторые наборы акварельных красок может входить пластиковая палитра («Санкт-Петербург» 24 цвета и др.). Не стоит брать в качестве палитры лист бумаги, так как частички размокшей бумаги и клей, входящий в состав бумаги, попадают в краску и делают ее непрозрачной. Бумага для пробы цвета и основной лист должны быть одного сорта. Кроме того, для работы в помещении следует иметь мягкую губку, тканевую салфетку, емкости для воды.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Материал учебно-методического пособия, предназначенного для студентов специальности «Архитектура» по дисциплине «Живопись», изложен в последовательной форме, объясняющей все этапы ведения работы с натуры в цвете. Изучение изложенного материала будет способствовать выполнению поставленных учебных задач. В образовательном процессе овладения живописной техникой важным является изучение световой среды, определяющей колорит и светотень изображаемых предметов и явлений. Понимание пространственно-цветовых гармоний в природе способствует их правдивой передаче на плоскости с помощью цвета.

Учебный натюрморт особенно важен на начальном этапе обучения. Это эффективное средство начинающих художников. Его целью является постижение законов композиции, колорита, живописной грамотности. Работая над натюрмортом, студент знакомится с приемами передачи формы и пространства на базе законов цвета и перспективы.

Натурные постановки ставятся по степени усложнения, начиная с простых и постепенно переходя к более сложным. Натюрморт имеет определенные принципы постановки и на практических занятиях помогает отработать приемы изобразительной техники со всеми необходимыми требованиями: компоновка в формате, нахождение цветовых отношений, передача формы, пространства и др.

Знания и практический опыт, полученные в процессе изображения натуральных постановок, позволяют свободно передавать замысел в цвете.

Изучение наследия классиков мировой живописи и знакомство с творчеством современных художников способствуют росту творческого потенциала и развивают художественный вкус.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Словарь иностранных слов. – 11-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1984. – 608 с.
2. Советский энциклопедический словарь / Научно-редакционный совет: А. М. Прохоров (пред.). – М.: «Советская Энциклопедия», 1981. – 1600 с. с ил.
3. Миронова, Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве: пособие для учителей. – 4-е изд. / Л. Н. Миронова. – Минск: Беларусь, 2011. – 151 с. : ил.
4. Миронова, Л. Н. Цветоведение: учеб. пособие для спец. 2229 «Интерьер и оборудование», 2230 «Пром. искусство», 2231 «Монумент.-декор. искусство» / Л. Н. Миронова. – Минск: Выш. шк., 1984. – 286 с. : ил., цв. вкл.
5. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 159 с. : ил.
6. Ван Гог. Письма Л.-М.: «Искусство» 1966 г. – 604 стр. + 48 цв. ил.
7. Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах) гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. М.: «Советская Энциклопедия», Т. 28, 1978. – 616 с. с.: ил. С. 443.
8. Беда, Г. В. Живопись и ее изобразительные средства: учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. / Г. В. Беда. – М.: Просвещение, 1977. – 188 с. с 8 ил.
9. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
10. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1984. – 320 с. : ил.
11. Горбенко, А. А. Акварельная живопись для архитекторов: учебное пособие для вузов по специальности «Архитектура» / А. А. Горбенко. – 2-е изд., перераб. и доп. – К.: Будивэльнык, 1991. – 72 с., [32] л. ил.
12. Зернова, Е. С. Будущему художнику об искусстве живописи: заметки преподавателя / Е. С. Зернова. – М.: Совет. художник, 1976. – 238 с. : ил.
13. Иллюстрированная энциклопедия мировой живописи / сост. Е. В. Иванова. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. – 600 с. : 2003 ил.
14. Иттен, И Искусство цвета / И. Иттен – М.: Д. Аронов, 2001. – 96 с. : ил.
15. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М.: СВАРОГ и К, 1998. – 489 с.
16. Пружан, И. Н. Натюрморт в русской и советской живописи: альбом / И. Н. Пружан, В. А. Пушкарев. – Л.: Аврора, 1971. – 48 с., 82 л. ил.
17. Ревякин, П. П. Техника акварельной живописи: учебное пособие для архитектурных вузов и факультетов / П. П. Ревякин. – М.: Госстройиздат, 1959. – 223 с. : ил.
18. Фрилинг, Генрих. Человек – цвет – пространство: прикладная цветопсихология / Г. Фрилинг, К. Ауэр; пер. с нем. Гавалов О. В. – М.: Стройиздат, 1973. – 117 с., [6] л. ил. : табл.
19. Цойгнер, Герхард. Учение о цвете: популярный очерк / Г. Цойгнер. – М.: Издательство литературы по строительству, 1971. – 193 с. : ил.



М. Караваджо. Корзина с фруктами (ок. 1595–1596).
Пинакотека Амброзиана, Милан



П. Клас. Трубки и жаровня (1636).
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



П. Клас. Натюрморт с бокалом (1649).
Национальный музей, Лондон



В. Калф. Натюрморт с рогом гильдии стрелков Св. Себастьяна, раком и стаканами (ок. 1653). Национальная галерея, Лондон



В. К. Геда. Ветчина и серебряная посуда (1649).
Государственный музей изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина, Москва



Шарден, Жан Батист. Натюрморт с атрибутами искусств (1760-е).
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



И. Хруцкий. Натюрморт. Фрукты и цветы (1839)



Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



Работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



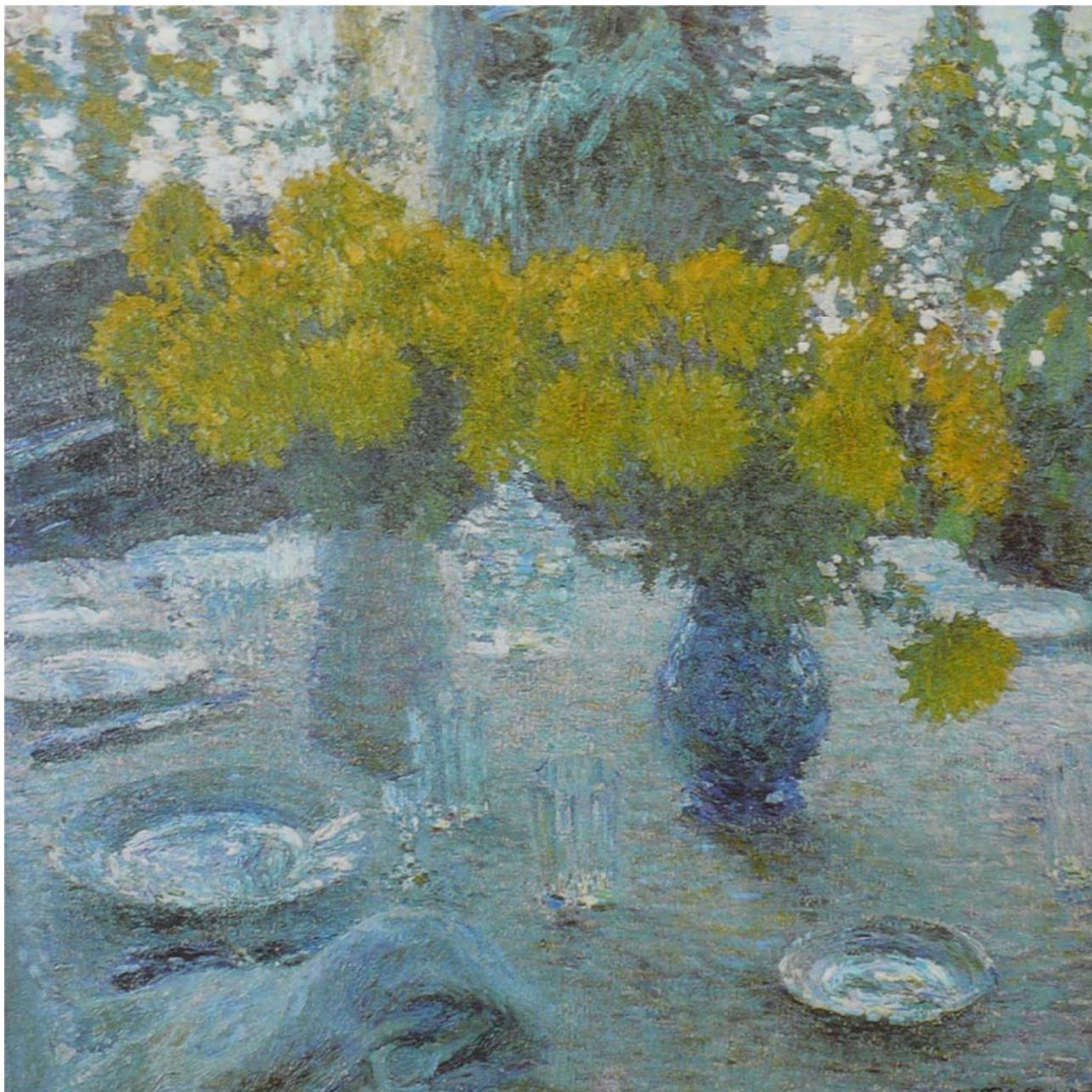
Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



Студенческая работа из методического фонда
кафедры «Рисунок, акварель и скульптура» АФ БНТУ



И. Э. Грабарь. Хризантемы (1905).
Государственный Русский музей



И. И. Машков. Крымские фрукты и магнолии (1934).
Государственный русский музей



Ю. И. Пименов. Ожидание (1959)



Ю. И. Пименов. Цветет вишня (1966)



Ю. И. Пименов. Утренние покупки (1951)



Ю. И. Пименов. На Центральном рынке (1957)



А. Маврина. Букет в белом кувшине (1945).
Государственный Русский музей



К. С. Петров-Водкин. Утренний натюрморт (1918).
Государственный Русский музей



Ю. И. Пименов. Завтрак



В. Ф. Стожаров. Лен (1969)



М. С. Сарьян. Виноград (1911)



В. К. Жолток. Колокольчики лесные (1958)



В. К. Жолток. Голубой натюрморт (1974)

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. Натюрморт	4
1.1. Виды натюрмортов	6
1.2. Принципы постановки натюрморта	8
2. Характеристики цвета.....	10
3. Цвет в живописи.....	14
4. Техники, используемые при изображении натюрморта	17
4.1. Акварель.....	17
4.2. Гуашь.....	18
5. Практическая работа над натюрмортом, ход работы.....	19
6. Материалы	22
6.1. Краски.....	22
6.2. Бумага.....	23
6.3. Кисти	23
Заключение	25
Литература	26
Приложение 1	27
Приложение 2	28
Приложение 3	29
Приложение 4	30
Приложение 5	31
Приложение 6	32
Приложение 7	33
Приложение 8	34
Приложение 9	35
Приложение 10	36
Приложение 11	37
Приложение 12	38
Приложение 13	39
Приложение 14	40
Приложение 15	41
Приложение 16	42
Приложение 17	43
Приложение 18	44
Приложение 19	45
Приложение 20	46
Приложение 21	47
Приложение 22	48
Приложение 23	49
Приложение 24	50
Приложение 25	51
Приложение 26	52

Приложение 27	53
Приложение 28	54
Приложение 29	55
Приложение 30	56

Учебное издание

НАТЮРМОРТ В ЖИВОПИСИ

Учебно-методическое пособие

Редактор *Е. О. Германович*
Компьютерная верстка *Е. А. Беспанской*

Подписано в печать 22.01.2020. Формат 60×84 ¹/₈. Бумага мелованная. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,86. Уч.-изд. л. 2,68. Тираж 100. Заказ 245.

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.