

Министерство образования и науки Российской Федерации

Владивостокский государственный университет
экономики и сервиса

РИСУНОК

ЖИВОПИСЬ

Учебное пособие

Владивосток
Издательство ВГУЭС
2011

ББК 85.15 + 85.14

Ф 76

Рецензенты: О.О. Петухов, доцент, зав. кафедрой
рисунка и живописи ИСМД,
Е.Е. Макеев, зав. кафедрой живописи
художественного факультета ДВГАИ.

Фомин Е.Т.

Ф 76 РИСУНОК. ЖИВОПИСЬ [Текст]: учебное пособие. –
Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2011. – 140 с.

Излагаются основы теории линейного и светотеневого рисунков, линейной перспективы, теории цвета и живописи. Пособие иллюстрировано работами студентов ВГУЭС, проходивших обучение у Е.Т. Фомина, а также работами, хранящимися в методическом фонде кафедры рисунка и живописи.

Для студентов 1–5 курсов, обучающихся на специальности – 052402 «Дизайн», для аудиторной работы и самостоятельного изучения.

ББК 85.15 + 85.14

Печатается по решению РИСО ВГУЭС

© Издательство Владивостокского
государственного университета
экономики и сервиса, 2011

ВВЕДЕНИЕ

Рисунок является основой основ изобразительного искусства – живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, дизайна и т.д. Рисунок, по словам Микеланджело, – «это высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры...».

Часто недооценивается роль и значение рисунка в работе дизайнера. Но если более обстоятельно проанализировать работу дизайнера, то окажется, что всё наоборот.

Дизайнер задумал интерьер, приблизительно представил общий стиль, конструктивные особенности, его общий вид. И всё же этого недостаточно, ему необходимо выразить свой замысел в наглядно-образной форме. Художественно-проектная сторона замысла у автора ещё не установилась, она требует проверки, переработки и изменений в поисках более выразительного образа, а иногда и новых конструктивных решений. Как же дизайнеру вести поиски новых решений?

Оказывается, что самым простым, самым быстрым и лёгким по исполнению средством воспроизведения дизайнерского замысла и методом проектирования является рисунок. По рисунку дизайнер может наглядно увидеть общий вид будущего проекта интерьера, экстерьера, ансамбля улицы или площади, проверить силу воздействия композиционного замысла на зрителя, а также согласованность пропорционального членения частей, их ритмику и т.д.

Всё это понятно, но для чего дизайнеру уметь рисовать человека? Пусть он рисует дома, интерьеры, улицы, архитектурные фрагменты... Однако это не совсем верно.

Раскрывая перед студентами-дизайнерами особенности конструктивного строения формы головы и фигуры человека, педагог подготавливает молодого дизайнера к восприятию и правильному логическому анализу всякой сложной формы. Анализируя форму человеческого тела, наблюдая красоту сочленения отдельных объёмов в едином целом, студенты начинают понимать гармонию конструктивной связи, что для дизайнера является самым главным.

Многообразие и богатство природы невозможно представить без цвета. Изучая природу цвета на занятиях живописи, студент-дизайнер воплощает затем полученные знания в разработках интерьеров, предметов быта, тканей одежды.

Учебный рисунок и живопись ставят своей целью изучение правил и приёмов изображения на плоскости листа объёмной формы в пространстве во всём её колористическом богатстве и объективном изо-

бражении природы, что, в свою очередь, позволяет им стать языком, понятным для людей различных культур и национальностей.

В пособии представлены лучшие работы студентов по летней практике, рисунку и живописи, наброски и зарисовки, специальной графики и монументально-декоративной живописи, имеющиеся в методическом фонде кафедры рисунка и живописи Владивостокского государственного университета экономики и сервиса.

Данные работы могут служить своего рода образцом, ориентиром для студентов, причём вполне достижимым, так как сделаны их же товарищами, однокурсниками.

Работы подобраны так, что отражают программу по рисунку и живописи с первого по пятый курсы.

1. УЧЕБНЫЙ РИСУНОК И ЕГО ЗАДАЧИ

Рисование как определенный вид деятельности человека представляет собой сложный процесс, включающий в себя такие понятия, как познание, изучение и созидание (создание художественного образа). Во время рисования человек воспринимает, познает, изучает реальную действительность и в то же время дает художественный образ этой действительности в виде рисунка. Хотя познание и созидание находятся в тесной взаимосвязи, во время рисования они протекают различно. В одном случае преобладает созидание, в другом – познание.

Таким образом, хотя в целом рисование является одновременно и творческим, и познавательным процессом, мы отличаем учебный рисунок от творческого, находим и устанавливаем особенности творческого и учебного рисунка.

1.1. Познавательная роль учебного рисунка

Творческий рисунок создается художником на основе приобретённых ранее знаний и навыков, здесь преобладает творческий процесс, главная цель которого – создание художественного образа.

В учебном рисунке, наоборот, процесс построения изображения ещё неизвестен ученику, и он только начинает изучать этот процесс. При построении изображения он пользуется вспомогательными линиями, которые могут сохраняться и на конечной стадии рисунка.

Учебный рисунок создается под руководством педагога. В этом рисунке, начиная с момента композиционного размещения изображения на листе бумаги и до окончательного завершения рисунка, студент с помощью педагога усваивает правила и приёмы построения реальной формы и пространства на плоскости. Основой обучения является рисование с натуры. В основе обучения лежит реалистический рисунок, объективные законы перспективы, светотени и пластической анатомии.

1.2. Конструктивный рисунок

Так как для дизайнера рисунок является не самоцелью, а средством профессионального общения, то и предпочтение отдаётся конструктивно-аналитическому рисунку с элементами светотени. *Конструкция* – это обобщённое понимание формы, сведение её к простым геометрическим объёмам, понимание как вставляется форма в форму и как всё это функционирует. Без ясного понимания конструкции рисунок превращается в слепое копирование, понимание же конструкции позволяет рисовать натуру осмысленно и лаконично, развивает объёмно-пространст-

венное мышление, что позволяет студентам-дизайнерам в будущем легче усваивать компьютерные программы по разработке проектов интерьера, экстерьера и художественного конструирования.

Осмысление конструкции формы требует представить не только видимую часть, но и весь изображаемый объект. Для этого рисуют и невидимые грани формы, представляя её прозрачной, видя объект, как бы насквозь.

Линия – это наиболее распространённое средство изображения. Прежде всего, мы видим замкнутую линию контура – абрис силуэта, как линии воспринимаем границы поверхностей объекта. С помощью линии можно передать пространство, ослабляя или увеличивая нажим карандаша и толщину штриха.

Тон – ахроматическое пятно, передающее отношения тёмного и светлого. С помощью тона мы передаем освещённость различных поверхностей объекта. Подробный светотеневой рисунок наиболее полно передаёт непосредственное зрительное впечатление от природы, но требует большого количества времени от студента. Поэтому можно различить тональные рисунки разной степени проработки от лёгкой условной тональной поддержки линейного рисунка до длительного рисунка, мягко моделирующего форму в воздушной среде.

Деление изобразительных средств линии и пятна условно, линейные штрихи образуют тональное пятно, чёткие границы пятен читаются как линии. Поэтому линейный и тональный рисунки разделяют по тому, какое из изобразительных средств является ведущим. Например, ведущим изобразительным средством в конструктивном рисунке служит линия с минимальным применением тона или вообще без него.

2. СПЕЦИФИКА РИСОВАНИЯ С НАТУРЫ

Помещение класса должно быть приспособлено для рисования с натуры: тёплое, светлое, просторное. Для изучения светотени необходимо дополнительное местное освещение с помощью софитов, поэтому на окнах должны быть плотные шторы, чтобы исключить двойные тени. Для размещения натуры необходимы специальные подиумы, а для работы студентов – мольберты и стулья. При длительной работе глаз устаёт, и студент перестаёт видеть недостатки своего рисунка. Поэтому необходимо делать перерывы, небольшие просмотры, сравнивать работы разных студентов, показывать примеры удачных работ из методического фонда.

2.1. Методика от общего к частному

Глаз человека сначала фиксирует, охватывает общую форму предмета и затем переходит к рассмотрению деталей, мелких подробностей. Соответственно и изображение предмета принято начинать от общего к частному, от большой формы к деталям, а затем снова возвращаться от частного к общему.

Располагаться нужно так, чтобы лист бумаги был достаточно освещён, а расстояние до натуры было не менее 2–3 размеров диагоналей постановки. Вся постановка должна охватываться одним взглядом, так чтобы, не поворачивая головы, просто переводить взгляд с натуры на лист бумаги. Взгляд должен быть перпендикулярен листу. При работе сидя, не надо сутулиться, спину держать ровно, свободно. От мольберта студент должен находиться на расстоянии вытянутой руки. Время от времени ему необходимо отходить от своего места и смотреть на работу издали, чтобы увидеть весь лист в целом.

2.2. Постановка руки и глаза

Смотреть на натуру необходимо широко. Даже при отделке деталей нужно время от времени быстро охватывать взглядом всю постановку. Иногда взглянуть как бы вскользь, иногда включать периферийное зрение, иногда смотреть за предмет, чтобы лучше почувствовать объём в пространстве. Сравнивать ширину с длиной, освещённость различных плоскостей, анализировать форму, глядя как бы насквозь.

Иногда полезно просто поставить мольберт в одной плоскости с постановкой, отойти на расстояние и сравнить рисунок с постановкой.

Работа с натурой ведётся на вертикальной плоскости, поэтому важно научиться держать карандаш правильно, чтобы не перекрывать рукой и не размазывать ранее сделанного рисунка. Рисовать нужно боковой стороной карандаша, тогда линии будут не «проволочными», а лёгкими, разнообразными по толщине и нажиму, и карандаш при этом самозатачивается.

Правильная постановка глаза и руки имеет большое значение, однако одного этого мало. Великий итальянский скульптор, живописец и архитектор Микеланджело не случайно говорил: «Рисуют не руками, а головой». Чтобы нарисовать предмет правильно, одного поверхностного наблюдения недостаточно. Надо знать его строение, скрытую от глаз основу предмета. Например, чтобы грамотно изобразить фигуру человека необходимо знание пластической анатомии, чтобы правильно построить интерьер помещения надо знать перспективу, и т.д.

3. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ПЕРСПЕКТИВЕ

Перспектива как наука возникла в глубокой древности в связи с необходимостью изображать на плоскости предметы в трёхмерном пространстве и развивалась в двух направлениях: в области науки (строительстве, технике) и в искусстве.

Слово «перспектива» в переводе с латинского означает – «ясно вижу». В изобразительном искусстве перспектива рассматривается как изображение предметов, полученное на какой-либо поверхности, в соответствии с кажущимися изменениями их величины, чёткости очертания их формы и светотеневых отношений, которые можно наблюдать в природе. Теория перспективы не противоречит, а подкрепляет практику наблюдения при рисовании с натуры, помогая художнику точнее увидеть своими глазами перспективные явления и осознать их закономерности на основе полученных знаний.

Теоретическое знание перспективы, конечно, не может заменить умения рисовать с натуры, так же как знание анатомии ещё не научит рисовать человеческую фигуру. И несомненно, что человек, обладающий хорошим глазомером, хотя и вовсе не знакомый ни с перспективой, ни с анатомией, нарисует с натуры лучше, чем знаток перспективы и анатомии, лишённый этого глазомера и чувства формы.

Но хорошие рисовальщики обладают и тем и другим, то есть и чувством формы, и глазомером, и знаниями.

3.1. Линия горизонта. Точки схода

Ещё со школы мы знаем, что расстояние между двумя параллельными линиями везде одинаково, однако, наблюдая за уходящими вдаль рельсами, наверное, не раз замечали, что они кажутся сходящимися. То же самое происходит и со столбами вдоль дороги, которые по мере удаления от нас кажутся всё меньше и меньше, хотя нам известно, что они такой же величины, как и ближние. Ну а если мы при этом находимся на ровной местности, то можно увидеть, как и рельсы, и шпалы, и столбы, удаляясь от нас, сходятся в одной точке на линии, где земля смыкается с небом, на линии горизонта.

Теперь представьте себя находящимся в комнате, окно которой выходит на открытое море. Вы стоите перед окном и видите горизонт, на определённой высоте пересекающий оконную раму. Отметьте карандашом это пересечение. Если затем сесть на стул или встать на него, то можно заметить, что соответственно опустится или поднимется и линия горизонта. Таким образом, горизонт меняет своё положение в зависимости от положения смотрящего, всегда находясь на уровне глаз.

Если налить в стакан воды и рассматривать его на разной высоте, то мы увидим, что поверхность воды будет видна нам, то в виде круга, если смотреть сверху, то в виде эллипса, если поднять стакан повыше, и, наконец, в виде прямой линии. Этот момент наступит, когда поверхность воды окажется как раз на высоте зрачков наших глаз, то есть на линии горизонта.

Поднимая выше стакан с водой, мы увидим нижнюю поверхность воды, вначале в виде эллипса, но чем выше мы будем поднимать стакан, тем шире будет этот эллипс, постепенно приближаясь к кругу.

Таким образом, у всякой горизонтальной плоскости, находящейся ниже горизонта, мы видим верхнюю поверхность, а у плоскости находящейся выше горизонта, мы видим нижнюю поверхность. Чем ближе к линии горизонта, тем уже плоскость, а чем дальше от линии горизонта, тем плоскость шире.

Итак, как говорилось выше, удаляющиеся от нас параллельные горизонтальные линии мы видим при продолжении пересекающимися на горизонте. Ясно, что если этих параллельных линий будет не две, а несколько, они все пересекутся в одной и той же точке. Точки, где сходятся удаляющиеся от нас параллельные линии, называются в перспективе точками схода линий.

Для каждой группы параллельных линий, в каком бы месте они не находились и каким бы предметам ни принадлежали, существует только одна точка схода.

Например, если мы хотим нарисовать одноэтажный дом, видимый с угла и с высоты человеческого роста, мы должны вспомнить, что горизонт пересечёт стены дома на высоте глаз человека, стоящего перед домом, и что горизонтальные линии одной стены будут иметь точку схода направо, а линии другой стены – налево от нас.

Чтобы найти перспективную середину стены, мы пересекаем её диагоналями. Через точку их пересечения пройдёт вертикальная линия, делящая стену пополам.

Стоя среди комнаты и смотря прямо на одну из её стен, мы увидим, что все уходящие от нас параллельные горизонтальные линии боковых стен, пола, потолка сходятся в одной центральной точке схода на горизонте. Если мы повернёмся лицом к углу комнаты, то будем видеть только две стены, причем параллельные горизонтальные линии каждой стены будут иметь свою точку схода: линии правой стены – налево от зрителя, левой стены – направо от зрителя.

В рисунках внутреннего вида комнат особенно часто встречается следующая ошибка: студент в своем рисунке помещает больше, чем мо-

жет видеть, не поворачивая головы. В результате изображаемое помещение кажется более глубоким и обширным, а углы прямоугольных предметов кажутся не прямыми. Дело в том, что человеческий глаз ясно видит находящиеся перед ним предметы приблизительно в пределах угла в сорок градусов, а всё, что уходит за пределы этого угла выглядит искажённым, как при фотосъёмке широкоугольным фотоаппаратом.

Уходящая от зрителя дорога на ровной местности будет иметь точку схода на горизонте, идущая в гору – над горизонтом, а спускающаяся под гору – под горизонтом.

Если дорога, вначале горизонтальная, затем спускается или поднимается, то соответственно мы находим точки схода ниже или выше линии горизонта на данных участках дороги.

Извивающуюся дорогу рисуют, сокращая вдаль каждое её колено, и затем на глаз округляют углы.

Столбы по сторонам дороги рисуют, проводя к точке схода на горизонте линии, соединяющие нижние и верхние концы столбов.

При этом мы замечаем, что горизонт пересекает столбы на пропорциональные части. Для примера, если верхняя часть ближнего столба возвышается над горизонтом на одну треть, то столб в любом другом месте на этой плоскости также будет возвышаться над горизонтом на треть своей высоты.

По такому же принципу мы можем расставить на горизонтальной плоскости человеческие фигуры на разных от зрителя расстояниях.

Горизонт, находящийся всегда на высоте глаз рисовальщика, пересекает все находящиеся перед ним предметы на той же высоте. Если рисующий стоит, горизонт пересекает глаза всех стоящих перед ним людей одного с ним роста. Если рисующий сядет, горизонт пересечёт все находящиеся перед ним фигуры приблизительно по грудь; если рисующий опустится ещё ниже, сядет на землю, он увидит горизонт пересекающим колени людей, и т.д.

При этом мы подразумевали людей одного роста. Если же мы укоротим одну из фигур сверху, рост её уменьшится, если обрежем снизу, фигура отойдёт дальше и рост её увеличится.

3.2. Точка зрения. Картинная плоскость

Точка зрения – это положение глаз рисовальщика. Одна из ошибок начинающих рисовальщиков состоит в том, что они слегка передвигаются во время рисунка с натуры. В результате отдельные фрагменты рисунка, выполненные правильно, но с чуть разных точек зрения, в целом дают неверный рисунок. Поэтому, выбрав вначале точку зрения, нужно сохранять её неизменной до конца.

Луч зрения – это луч от глаза к предмету. Пучок всех лучей образует «зрительный конус».

Поле зрения – вообще это пространство, охватываемое взглядом без поворота головы, но в нём можно выделить поле нормального зрения с оптимальным углом «зрительного конуса» в 30–40 градусов. Поэтому расстояние от точки зрения до натуры должно быть равно 2–3 максимальным размерам объекта изображения. При большем расстоянии восприятие объекта уплощается, если встать слишком близко, то происходит искажение зрительного образа.

Центральный луч зрения – это ось «зрительного конуса», определяемая направлением взгляда.

Картинная плоскость – это воображаемая плоскость между рисующим человеком и натурой, на которую проецируется изображение. Картинная плоскость проходит перпендикулярно центральному лучу зрения. В учебном рисунке представляется как вертикально расположенная.

Плоскость горизонта – горизонтальная плоскость, проходящая через точку зрения.

Линия горизонта – пересечение плоскости горизонта и картинной плоскости.

3.3. Перспектива квадрата

Фронтальная перспектива – это когда, например, две стороны квадрата перпендикулярны центральному лучу и видны как горизонтальные линии, а две другие стороны параллельны центральному лучу и изображаются как сходящиеся в центральную точку схода. Её удобство в наличии всего одной точки схода, находящейся в пределах картины, а недостаток при рисовании объёмов в том, что видна только одна из вертикальных поверхностей объекта.

Угловая перспектива – это когда, например, все стороны квадрата идут под углом к центральному лучу. Видимые меньшими стороны идут под большим углом к картинной плоскости и сходятся резче, так как их точка схода ближе.

Характерными ошибками при изображении квадрата в перспективе являются:

- 1) когда одну из сторон изображают как при фронтальной перспективе, а другую – как при угловой;
- 2) когда нарушается соответствие между видимыми размерами сторон и удалением вершин квадрата. Стороны кажутся разными по длине, получается не квадратная плита, а «кирпич»;

3) когда точки схода находятся на разных горизонтах. Квадрат кажется лежащим не в горизонтальной, а в наклонной плоскости.

3.4. Перспектива окружности. Эллипс

Окружность в перспективном сокращении выглядит как эллипс – правильная геометрическая фигура. Эллипс имеет две перпендикулярные оси симметрии. Малая ось эллипса совпадает с осью вращения окружности, а большая ось перпендикулярна оси вращения. Для передачи перспективного сокращения ближнюю часть эллипса рисуют чуть больше, чем дальнюю.

Эллипсы, лежащие в горизонтальной плоскости на одинаковом расстоянии от линии горизонта, имеют одинаковые пропорции. Чем дальше эллипс от линии горизонта, тем больше его размер по вертикальной оси, сильнее его «раскрытие» на зрителя.

Характерными ошибками при изображении окружности в перспективе являются:

- а) нарушение плавности очертаний эллипса и его симметрии;
- б) когда оси эллипса не увязаны с осью вращения, проходящей вертикально, при вписывании эллипса в горизонтально лежащий квадрат;
- в) когда оси эллипса не увязаны с осью вращения, идущей под углом к горизонту.

3.5. Перспектива падающих теней

Благодаря громадности расстояния от солнца до нашей планеты, солнечные лучи, падающие на землю, мы воспринимаем параллельными и падающие от предметов тени рисуем, как параллельные.

Представим, что солнце садится, то есть находится на горизонте. Понятно, что тени, падающие от предметов, в натуре параллельные, в перспективе направятся по линиям, сходящимся на диске солнца.

Если солнце будет выше над той же точкой схода, направление теней не изменится, но, проведя линии от диска солнца через вершины изображённых предметов и продолжив их до пересечения с полосами теней, получим концы теней.

Сам диск солнца очень редко изображается на картине, а точки схода теней и солнечных лучей – одну непосредственно под диском солнца на горизонте, другую в центре диска – приходится искать далеко за пределами картины.

Если солнце находится за спиной зрителя и предметы обращены к нему своими освещёнными сторонами, точка схода теней будет на противоположном от солнца крае горизонта, а точка схода лучей – непосредственно под ней.

При положении солнца сбоку от зрителя, когда лучи его параллельны картине, тени будут лежать на картине горизонтально, а лучи солнца надо будет нарисовать наклонными параллельными линиями.

Тени от предметов, освещённых свечой, падают в разные стороны, направляясь от свечи, а длина теней определяется лучами, идущими от огня свечи.

Для размещения теней при лампе, подвешенной к потолку, находим точку, находящуюся непосредственно под лампой. От этой точки направляются тени по полу комнаты, заходя иногда на стены. Лучи, идущие от лампы, определяют длину теней.

4. КОЛОРИТ КАК ОСНОВА ЖИВОПИСИ

Белые, серые и чёрные цвета относятся к группе *ахроматических* (бесцветных) и отличаются друг от друга только по светлоте (или, как говорят художники, по «тону»). Все остальные цвета называются *хроматическими* (цветными). Они отличаются не только по тону, но и по цвету. Например, ультрамарин темнее киновари по тону, кроме того, ультрамарин по цвету синий, а киноварь – красная.

Красный, жёлтый и синий называются *основными* цветами и лежат в основе цветовой гаммы, полученной в результате смешения красок. Если смешать поочерёдно красный с жёлтым, жёлтый с синим, а синий с красным, то получим соответственно *оранжевый, зелёный и фиолетовый* цвета, которые называются *дополнительными* цветами, так как было замечено, что они дополняют основные цвета, усиливая их звучание. Например, если рядом с красным цветом положить зелёный, рядом с синим – оранжевый, или рядом с жёлтым – фиолетовый, то и основной цвет, и парный к нему дополнительный будут казаться ярче, чем каждый в отдельности. Кроме того, эти цвета взаимно вызывают друг друга. Например, если положить серый кружок бумаги поочерёдно на основные цвета, то на каждом из них он приобретёт оттенок дополнительного цвета: на красном он будет казаться зеленоватым, на синем – оранжеватым, а на жёлтом – фиолетоватым.

Если расположить полученные нами цвета по кругу в следующем порядке: красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, синий, фиолетовый, то напротив каждого из основных цветов будет находиться дополнительный. Смешивая рядом лежащие цвета, мы получим *промежуточные* цвета: *красно-оранжевый, жёлто-зелёный, зелёно-синий, сине-фиолетовый, фиолетово-красный*. При желании можно получить и большее ко-

личество промежуточных цветов. Подмешивая к полученным цветам белый или чёрный цвета, мы получим также тональную градацию каждого цвета.

Таким образом, всего лишь из трёх цветов плюс белое и чёрное мы можем получить широкую цветовую гамму самых разнообразных оттенков.

5. ГАРМОНИЯ

Гармония (от греч. – стройность, единство, согласованность частей) – это равновесие. Когда человек занимается различными видами спорта, то у него развиваются равномерно все группы мышц, и мы говорим, что этот человек гармонически сложен. Если же этот человек развит не только физически, но и умственно, эстетически, нравственно, то мы говорим о гармонически развитой личности. В понятии древних греков красота и гармония сливались в единое целое. И в наше время эти понятия зачастую неразделимы.

Когда мы говорим о гармонии цвета, то часто подразумеваем те сочетания, которые нам нравятся. Но, как говорится, «на вкус и цвет товарищей нет». Как же выбрать те сочетания цветов, которые нравились бы не только нам, но и другим людям?

Если исходить из понятия красоты и гармонии, а гармонию рассматривать как равновесие, то попробуем смешать между собой основные цвета, т.е. *красный, жёлтый и синий*. Получится тёмная масса, которая при смешивании с белилами даст *серый* цвет. Если на круге расположить основные цвета, а затем вращать его, то мы также получим *серый* цвет. То же самое произойдёт при смешении попарно дополнительных цветов. Художникам давно было известно о стремлении человеческого глаза к серому, но само по себе серое скучно. Поэтому разные художники по-разному вводили серый цвет в качестве гармонизатора: одни использовали серый цвет грунта, другие просто добавляли серый цвет в красочные смеси. Это отличительная черта гармоничных сочетаний: при физическом смешении получается *серое* на палитре, а при визуальном смешении *серое* возникает в глазу зрителя. Важно вызвать ощущение гармонии в глазу зрителя с помощью сочетаний цвета, а не с помощью «грязи» на палитре.

Основные признаки гармонии – видимость первоначальных элементов цветовой области (красный, жёлтый, синий), многообразие тонов через разнообразие светлого и тёмного, равновесие тонов.

6. ЦВЕТ В КАРТИНЕ

Цвет используется художниками как одно из средств композиционного решения произведений. Если в одной части композиции будут сосредоточены тяжёлые, а в другой лёгкие цвета, то возникает ощущение её неуравновешенности. Поэтому наряду с композиционными эскизами карандашом необходимо сделать и эскиз в цвете.

Важную роль в живописи играет объединение цветов. Когда древнегреческого философа Платона спросили, в чём состоит искусство композиции, он ответил: «Искать единство в разнообразии». То же самое можно сказать и о живописи. Хорошо объединяются близкие по светлоте и цветовому тону цвета, особенно если они отличаются друг от друга в равной мере. *Выпадает* лишь тот цвет, который более отличается от других. Среди насыщенных *хроматических* цветов выделяются *ахроматические цвета*, и наоборот.

В группе однородных по тону цветов не трудно усмотреть общий средний тон. Так, если группу составляют цвета оранжевые, жёлтые и жёлто-зелёные с преобладанием жёлтых цветов, то общий тон можно определить как золотистый. Чем больше различий между цветами, составляющими цветовую группу, тем труднее усмотреть её общий тон. Понятие тональности в живописи аналогично понятию тональности в музыке, где звук, выпадающий из тональности, воспринимается как чуждый, фальшивый.

Уяснив понятие тональности, можно ответить на вопрос, что такое колорит. *Колорит* – это совокупность цветов живописной композиции, *тонально* объединённых между собой.

Неотъемлемая черта искусства – его *эмоциональная выразительность*. Картина кажется мрачной, если в ней тёмными красками написаны предметы в действительности более светлые. Пейзаж, написанный в сероватых, тусклых тонах кажется холодным и дождливым. Краски в руках художника – мощное средство эмоциональной выразительности.

Все предметы внешнего мира существуют не раздельно, а в взаимосвязи и взаимной цветовой обусловленности. Один из основных факторов объединяющего начала – это цвет освещения. Рефлекс от неба придаёт теням холодноватый оттенок, а солнечное освещение – теплоту освещённым поверхностям. Утром преобладают золотисто-розовые оттенки, а вечером – желтовато-оранжевые, при слабом свете луны преобладают серо-голубые зеленоватые тона. Таким образом, колорит представляет собой сочетание цветов, обладающих единством, гармонию и красоту цветовых сочетаний, а также богатство цветовых оттенков. По

этой причине в природе любые, самые неожиданные цветовые контрасты находятся в «родстве», так как цвет освещения, ложась на все предметы, образует соразмерное цветовое единство.

Именно естественное *единство многообразия* красок, принявших на себя цвет освещения, служит основой для создания *гармонического колорита*. Куинджи советовал рассматривать природу через цветные стёкла, тогда ясно видны особенности колорита при заходе солнца или в лунную ночь.

Чем больше красок применяет художник, тем меньше у него возможностей достичь *колористического единства*. В. Серов рекомендовал своим ученикам поначалу писать только тремя красками: белилами, охрой светлой и костью жжёной. Он считал, что живописное произведение будет убедительнее, если все цвета этюда связаны между собой единым оттенком цвета. Известно, что старые мастера использовали 7–10 красок, и, кроме того, использовали для объединения цветные грунты, подмалёвок гризайлью, лессировки и покрытие лаком, который, имея тепловатый оттенок, передавал его всем цветам поровну.

Краски в чистом виде почти не употребляются. Чистая краска сама по себе не может передать тонких и многообразных оттенков цвета, наблюдаемых в природе. Чтобы передать цвета природы, художнику приходится прибегать к различным смесям. И здесь начинающие художники часто задают вопросы о том, как составить цвет тела, или какими красками надо пользоваться, чтобы получился воздух, и т.д.

В живописи не существует *определённого* цвета человеческого тела, воды или неба. Предметный цвет меняется от окружающей среды, освещения, удаления и т.д. Цвет тела человека в комнате – один, в солнечный день на воздухе – другой. Кроме того, цвет каждого предмета зависит от тона и цвета соседних предметов и фона. Например, мазок зелёной краски в зависимости от фона может быть чем угодно – фонарём светофора в вечернем пейзаже, листочком освещённого солнцем дерева или изумрудом в перстне. Следовательно, материальность цвета изображаемых предметов достигается в живописи не составлением локального цвета предмета, а нахождением *правильных цветовых и тональных отношений*.

Колорит предполагает гармонию красок, образующих некое оптическое целое, но не может быть сведён только к цветовой гармонии (комбинации окрашенных фигур). Колорит – это не точная копия цветовых отношений природы, допускается и несколько повышенное звучание цвета, но не обязательно и употребление только чистых насыщенных цветов. В зависимости от преобладающей цветовой гаммы он может быть холодным, тёплым, светлым, золотистым, и т.д.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

Искусство рисунка: сб. статей и публикаций / сост. Г.В. Ельшевская. – М.: Сов. художник, 1990. – 368 с.: ил. – (Галерея искусств).

Кирцер, Юзеф Михайлович. Рисунок и живопись: учеб. пособие / Ю.М. Кирцер. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1997. – 271 с.: ил.

Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия: учеб. пособие для студентов худож.-граф. фактов пединститутов / сост. Н.Н. Ростовцев и др. – М.: Просвещение, 1989. – 207с.

Дополнительная литература

Материалы и техника рисунка: учеб. пособие для художественных вузов / под ред. В.А. Королёва. – 2-е изд. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96с.: ил.

Соловьёва, Бэла Анатольевна. Искусство рисунка (теорет. исследование) / Б.А. Соловьёва. – Ленинград, 1989. – 256 с.: ил.

Художник, вещь, мода: сб. статей / сост. М.Л. Бодрова, А.Н. Лаврентьев. – М.: Сов. художник, 1988. – 368с.: ил. – (Галерея искусств).

Фомин, Евгений Тарасович. Колорит как основа живописи: учебно-метод. пособие / Е.Т. Фомин. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2004. – 36 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	1
1. УЧЕБНЫЙ РИСУНОК И ЕГО ЗАДАЧИ.....	5
1.1. Познавательная роль учебного рисунка	5
1.2. Конструктивный рисунок	5
2. СПЕЦИФИКА РИСОВАНИЯ С НАТУРЫ	6
2.1. Методика от общего к частному	7
2.2. Постановка руки и глаза.....	7
3. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ПЕРСПЕКТИВЕ.....	8
3.1. Линия горизонта. Точки схода	8
3.2. Точка зрения. Картинная плоскость	10
3.3. Перспектива квадрата.....	11
3.4. Перспектива окружности. Эллипс	12
3.5. Перспектива падающих теней	12
4. КОЛОРИТ КАК ОСНОВА ЖИВОПИСИ	13
5. ГАРМОНИЯ	14
6. ЦВЕТ В КАРТИНЕ	15
РИСУНОК.....	17
НАБРОСКИ, ЗАРИСОВКИ -----	68
ЛЕТНЯЯ ПРАКТИКА-----	78
СПЕЦИАЛЬНАЯ ГРАФИКА -----	89
ЖИВОПИСЬ-----	100
ДЕКОРАТИВНО-МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ -----	126
Список рекомендуемой литературы.....	137

Учебное издание
Фомин Евгений Тарасович

РИСУНОК

ЖИВОПИСЬ

Учебное пособие

Редактор С.Г. Масленникова
Компьютерная верстка Н.А. Тяговой

Лицензия на издательскую деятельность ИД № 03816 от 22.01.2001
Подписано в печать 15.03.2011. Формат 60×84/16.
Бумага писчая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,14.
Уч.-изд. л. 6,8. Тираж 100 экз. Заказ

Издательство Владивостокского государственного университета
экономики и сервиса
690600, Владивосток, ул. Гоголя, 41
Отпечатано во множительном участке ВГУЭС
690600, Владивосток, ул. Державина, 57