

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**ТАШКЕНТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ НИЗАМИ**

ФАКУЛЬТЕТ «ИСКУССТВ»

«Допускается к защите»
Декан факультета «Искусств»
к.п.н. К. Гулямов
« ____ » _____ 2014 год

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**Студентки 4 курса 403 «Р» группы
ПРОЦЕНКО (НОВИЦКОЙ) ЕЛЕНА**

**Направление: 5140700 - «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ИНЖЕНЕРНАЯ
ГРАФИКА»**

Тема: «Натюрморт с цветами»

Студент: _____ Проценко (Новицкая) Е.
Руководитель: _____ доцент Р.Ш. Халилов
Научный консультант: _____ проф.Б.Б. Байметов
Рецензент: _____ Д.Д. Туланова

«Допускается к защите»
Зав. кафедрой «Изобразительное искусство
и методика его преподавания»
_____ проф. Б.Байметов
« ____ » _____ 2014

Ташкент – 2014 год

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСИ И НАТЮРМОРТА КАК ЖАНРА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	8
1.1. История развития натюрморта – как жанр живописи.....	8
1.2. Модель выполнения натюрморта.....	23
1.3. Цвет в живописи.....	29
ГЛАВА II. МЕТОДЫ ВЫПОЛНЕНИЯ НАТЮРМОРТА С ЦВЕТАМИ.....	33
2.1. Подбор материалов для создания натюрморта.....	33
2.2. Ход работы над натюрмортом с цветами.....	42
2.3. Методика изображения натюрморта.	47
ГЛАВА III. АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ И АНАЛИЗ ПОЛУЧЕННЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ.	59
3.1. Апробация работы и анализ полученных результатов.....	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	66
ГЛОССАРИЙ.....	67
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	77

Введение

Актуальность настоящего исследования состоит в том, что, несмотря на свою относительную молодость, натюрморт тесно связан с многовековой историей мировой художественной культуры. В натюрморте, как и в других жанрах изобразительного искусства, установились свои традиции, выработались свои каноны. И, тем не менее, в ряду жанровой иерархии он был всегда страдающим жанром. Ему мало уделяли внимания, его почти не исследовали, о нем упоминали обычно вскользь. Периоды расцвета натюрморта, как и его забвения, имели свои исторические предпосылки. Представленный стихии течения времени он никогда не прерывал своего существования и не мог не жить, потому что всегда был одной из тех естественных нитей, которые связывают художников-реалистов с природой, жизнью, их красотой. Каждый век выдвигал своих мастеров натюрморта, в их произведениях воплотились художественные идеалы времени, своеобразие и выразительность пластических средств, присущих как той или иной исторической эпохе, так и индивидуальности отдельных живописцев.

Натюрморт является лучшим средством изучения закономерностей формы, освещенности и цвета.

Исследование данной проблемы предполагает определение цели исследования: Научно - методические основы выполнения натюрморта.

Таким образом, **актуальность** исследования обусловлена настоящей необходимостью изучения истории натюрморта в мировом изобразительном искусстве, а так же технологии выполнения картины в жанре натюрморта.

Это определило **научную проблему** выпускной квалификационной работы и обусловило выбор темы: “**Натюрморт с цветами**”.

Целью дипломной работы является:

- желание создать станковую картину, используя выразительные средства масляной живописи;

- создать творческую работу, добиться адекватного данной теме пластического и колористического решения;

- показать красоту окружающего мира, рассмотреть натюрморт как жанр и разобраться в тонкостях и основных закономерностях искусства изображения вещи в технике масляной живописи.

Написать красоту нельзя, важнее поймать ее красоту, выражающуюся в причудливых переливах красок, изменчивой игре света. С помощью своей работы попытаться обратить внимание зрителя на простое - прекрасное вокруг них.

Научить людей получать эстетическое наслаждение от окружающего мира, чтобы они ценили эту красоту. Задачей работы является творческое отображение характеристик и черт окружающей действительности, через натюрморт и передаче моего отношения к окружающему миру.

В соответствии с целью предстояло решить следующие **задачи исследования:**

1. Показать историческую хронику развития жанра натюрморта в мировом изобразительном искусстве

2. Раскрыть научно-теоретические и научно-методические основы работы над натюрмортом.

3. Дать характеристику наиболее важным моментам при выполнении натюрморта.

4. Научно - описать процесс выполнения работы.

Степень изученности темы. Работу свою мы начинаем с обзора литературы историков искусства и технологов. Мы попытались систематизировать информацию по технике живописи и художественным материалам, найденную нами в немногочисленных литературных источниках XIX и XX в.в. Далее мы рассматриваем достижения русских и узбекских мастеров натюрморта XIX-XX вв., анализируя особенности живописного метода каждого из художников, например, И. Айвазовского и А.Куинджи,

В.Васильева, И.Шишкина, И.Левитана и К.Коровина, Р. Ахмедова, Ю. Елизарова, Я. Салпинкиди, Г. Абдурахманова, А. Икрамджанова, а так же моего руководителя Р. Халилова, вместе с тем в дипломной работе использованы труды – Р.Х. Такташа, М. Соколовой, И.В.Черкасовой, В. Н. Чепелева, Б.В. Веймарна, М. Мюнц, Н.Ахмедовой, Л. Жадовой А. Эгамбердыева посвященные жанру натюрморта.

Объект выпускной квалификационной работы – Методика изучения и выполнения цветочного натюрморта в мировом изобразительном искусстве и в искусстве Узбекистана.

Предмет исследования – Научно-методические и научно-теоретические основы выполнения цветочного натюрморта.

Апробация выпускной квалификационной работы Выпускная квалификационная работа обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры «изобразительное искусство и методика его преподавания» Ташкентского государственного педагогического университета имени Низами.

Методологические основы выпускной квалификационной работы составят труды Президента Республики Узбекистан И.А.Каримова о проблеме эстетического и нравственного воспитания молодежи, фундаментальные искусствоведческие труды по развитию и формированию искусства Узбекистана в целом в архиве библиотеке НИИ искусствознания Академии Художеств Узбекистана, материалы периодической печати, альбомы и каталоги, посвященные творчеству художников Узбекистана.

Научная новизна выпускной квалификационной работы содержит технико-технологическую информацию о живописи выдающихся художников-мастеров натюрморта, которая может послужить, в какой-то степени, в качестве эталона для исследования произведений того или иного художника. Весь этот аспект технологических данных важен для специалистов, занимающихся изучением творческого метода художников и экспертизой произведений. Материалы наших исследований послужат

стимулом для искусствоведов. Наш опыт в разработке методов изучения произведения может быть использован в дальнейшей работе при подготовке научного каталога музейного собрания.

Практическая значимость выпускной квалификационной работы: заключается в том, что исследованный материал может быть использован в практике преподавания предметов «История изобразительного искусства», «История мировой культуры», «Академическая живопись и композиция» в учебных заведениях с ориентиром на профили по изобразительному искусству. Материалы могут быть также широко использованы в курсах лекций по современному отечественному искусству, технологии изо.

Структура выпускной квалификационной работы. Выпускная квалифицированная работа состоит из введения в котором раскрыты актуальность, апробация, степень изученности, методология исследуемого жанра. Трех основных глав, имеющих подразделы, снабженных примечаниями, заключения, списка использованной литературы и приложения.

Во введении сформулированы цель и задачи работы, изложена ее структура.

Первая глава - теоретическая. В ней затронуты история развития жанра и выделены наиболее яркие художники, работавшие в жанре натюрморта.

Во второй главе исследованы особенности, пути и средства выполнения натюрморта.

В третьей главе описаны средства выполнения натюрморта и методы его преподавания. Метод обучения - это упорядоченная деятельность педагога и учащихся, направленная на достижение заданной цели обучения. Под методами обучения часто понимают совокупность путей, способов достижения целей, решения задач образования.

Заключения, содержащего итоги исследования, списка использованной литературы, списка использованных архивных материалов и приложения в виде живописной картины натюрморта.

Глава 1. История развития живописи и натюрморта как жанра изобразительного искусства.

1.1 История развития натюрморта-как жанр живописи.

Живопись — вид изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов посредством нанесения красок на твёрдую или гибкую поверхность.

Существует пять видов живописи: станковая, монументальная, декоративная, театрально-декоративная, миниатюрная. К станковой живописи относят произведения, существующие независимо от места создания. В основном это картины, созданные на мольберте (то есть на станке) художника. В станковой живописи преобладают работы выполненные масляными красками, но могут использоваться и другие красители (темпера, акриловые краски и т. д.). Картины пишутся в основном на холсте, натянутом на раму или наклеенном на картон, на картоне, в прошлом широко применялись деревянные доски, могут использоваться любые плоские материалы.

Монументальная живопись выполняется непосредственно на стенах и потолках зданий и других сооружений. В прошлом преобладала живопись водными красками по сырой штукатурке (фреска). В Италии до начала XVI века по высохшей «чистой фреске» практиковалась прописка деталей темперой. Техника «чистой фрески» требует особого мастерства от художника, поэтому применялись и другие технологии, например, не такая устойчивая живопись по сухой штукатурке — секко, позднее росписи выполнялись мало подходящими для монументальной живописи масляными красками.

Цветные изображения на бумаге (акварель, гуашь, пастель и др.) формально (например, по месту в коллекции) относят к графике, но эти произведения часто рассматриваются и как живописные. Все другие способы

цветного изображения относятся к графике, в том числе и изображения, созданные с помощью компьютерных технологий.

Наиболее распространены произведения живописи, выполненные на плоских или почти плоских поверхностях, таких как натянутый на подрамник холст, дерево, полотно, обработанные поверхности стен и т. д.

Существует также узкая трактовка термина *живопись* как работ, выполненных масляными красками на холсте, картоне, оргалите и других подобных материалах.

Появление масляных красок и технология грунтовки холста



Масляные краски на картине великого голландца Ян ван Эйка. "Святая Барбара" - живопись маслом

Долго считалось, что художественные масляные краски изобрел великий голландец Ян ван Эйк. Однако средневековые рукописи опровергают это мнение. Нашлись сведения подтверждающие, что живопись маслом применялась задолго до великих голландских, нидерландских и итальянских живописцев.

1 декабря 1863 года заведующим кафедрой геологии, физики и элементарной химии парижской Школы изящных искусств был назначен Луи Пастер. Трудно было найти лучшую кандидатуру. Сфера интересов Пастера была необычайно широкой, увлекался он и живописью: в молодости учился в одной мастерской с Гюставом Курбе. (Портреты работы Пастера можно видеть и сейчас в знаменитом парижском институте, носящем его имя.)



Бывают такие ситуации, когда возможен и желателен союз науки и искусства и когда химики и физики могут занять место рядом с вами и кое-что вам объяснить. Л. Пастер

Исследовать произведения искусства должны не только искусствоведы, но и химики; Пастер понял это одним из первых. На одной лекции он говорил: «Мы совершенно ничего не знаем о приемах техники первых живописцев, писавших живопись маслом... К чему бесконечно спорить о том, применяли ли эти мастера лак в своих картинах, и выяснять, каким был состав их грунта? Изучите химически эту *живопись маслом*. Это единственно научный метод, поскольку эрудиция тут бессильна». Призыв Пастера был услышан не сразу.

Но сначала — о спорах, которые он упоминал.

Дени Дидро писал в «Салонах»: «Мы видим, что современные картины весьма быстро теряют свою гармоничность; и мы видим картины старинных мастеров, сохранившие, всю свою свежесть, гармонию и силу, несмотря на истекшие века». В то время вокруг имен живописцев Возрождения и особенно нидерландских мастеров XIV— XV веков возник ореол таинственности. Им, гениям прошлого, были известны секреты живописи, впоследствии утерянные, — так считали многие.

Секреты были разные, они касались выбора доски и холста, состава грунта, минеральных пигментов; но главный секрет, полагали знатоки искусства, заключался в клеящем веществе, связующем — яичном желтке или растительном масле. В том самом связующем, которое служит основой краски. Впрочем, кое-что казалось очевидным.

Например, то, что художественные масляные краски изобрел в начале XV в. нидерландский художник Ян ван Эйк. Это можно было прочесть у знаменитого и авторитетнейшего Джорджо Вазари, который еще в 1550 году писал: «Масляные краски и их изобретение было для искусства живописи прекраснейшей выдумкой и большим удобством; изобрел это впервые во Фландрии Иоанн из Брюгге (то есть Ян ван Эйк)...

Искусство это привез затем в Италию Антонелло да Мессина, который провел много лет во Фландрии... Искусство это распространялось и совершенствовалось вплоть до Пьетро Перуджино, Леонардо да Винчи и

Рафаэля Урбинского, так что наконец оно достигло той красоты, до которой художники наши благодаря названным поднялись».

А до этого открытия художники, готовя краски, «брали яйцо, взбивали его и толкли в нем нежную фиговую веточку, молоко которой и образовывало с яйцом темперу для красок; этим они и писали свои работы». Словом, стоило ван Эйку изобрести художественные масляные краски, как нидерландские, а за ними итальянские художники, забросив темперу, достигли великих высот.

Такой взгляд главенствовал вплоть до середины XIX века. А затем при тщательных поисках в монастырских библиотеках были найдены неизвестные ранее рукописи, в которых — еще до ван Эйка — упоминалось масло для живописи. Вот цитата из Страсбургского манускрипта XIV века: «Возьми льняное... или старое ореховое масло; положи в масло равные количества долго лежавших, обожженных до белого цвета костей и пемзы; свари все это... Такое масло быстро сохнет, делает краски чистыми и блестящими».

Значит, ван Эйк не был первооткрывателем? Обескураженные искусствоведы, потерявшие единственную нить к секретам, стали выдвигать умозрительные предположения; например, будто ван Эйк добавлял к маслу какой-то лак, ускорявший высыхание живописного слоя. Их споры на эту тему напоминали диспуты схоластов.

Между тем художники, не дожидаясь конца теоретических споров, экспериментировали каждый по-своему. Чаще всего, не мудрствуя лукаво, они пытались, согласно старинным трактатам, составить из растительных масел и лаков идеальное связующее, которое помогло бы воссоздать краски старых мастеров. Однако ничего не получалось.

Химики тоже не дремали. В 1850 г. вышла работа М. Шевреля «Исследование масел, употребляющихся в живописи»; она заложила основы нового направления в органической химии — химии масел.

В 1884 г. немецкий химик А. Кейм основал журнал «Технические сообщения для живописи», а два года спустя — Немецкое общество действия рациональным методам живописи. В него входили ученые и художники; одним из членов общества был профессор Петербургского университета Ф. Ф. Петрушевский. (Эти исторические сведения автор почерпнул из работ советского искусствоведа Ю. И. Гренберга.)

Но систематические поиски химических методов, которыми можно изучать состав старинных красок, начались только в самом конце прошлого века. Так, для определения пигментов стали применять микрохимические капельные реакции. Пытались определить и связующее — по его способности растворяться в воде, кислотах и щелочах, белки — по присутствию азота, серы. Вот как, например, идентифицировал связующее американский ученый Р. Геттенс.

При слабом нагревании образцов с разбавленной азотной кислотой, указывал он, появлялась «типичная масляная капля. Обработка холодным 5%-ным раствором едкого натра частично разрушала красочную пленку, но не полностью растворяла ее». На этом основании Геттенс делал вывод, что связующим красок было масло. Такие эксперименты, разумеется, неточны и малодостоверны. Определением связующих заинтересовался и знаменитый химик Вильгельм Оствальд. В 1905 г. он предложил новый и неожиданный подход к проблеме: гистологический.

Небольшую крупинку живописи Оствальд зажимал между кусками пробки и разрезал на микротоме — приборе, на котором гистологи режут ткани для изучения срезов под микроскопом. Так же поступил и Оствальд; срезы он помещал в каплю воды на предметное стекло и обрабатывал их специфическими красителями (теми же, кстати, что и гистологи, — скажем, метилвиолетом для обнаружения масел и йодэозином — белков). «Теперь могут быть выявлены подделки, — писал он, — и записанные картины могут быть отличены от подлинно сохранившихся». Оствальд оказался прав — метод срезов широко применяется для изучения

живописи и по сей час. Только фрагмент не зажимают между кусками пробки, а опускают в жидкую полиэфирную смолу, которая затвердевает при полимеризации. Блок разрезают, и тонкие срезы окрашивают красителями. Если на срезе появляется устойчивая окраска с белковыми реагентами (например, красная — с фуксином), это означает, что применялось белковое связующее — белок яйца, казеин молока, желатина. Если срез окрашивается красителем, взаимодействующим с липидами (скажем, судан черный Б дает голубую окраску), то связующее — масло. Если же оба реактива окрашивают срез, то, вероятно, мы имеем дело с красками, замешанными на яичном желтке, — в нем есть и липиды и белки.

С конца XIV в. яичная темпера почти полностью уступила место маслу; впрочем, для ярких и светлых мест картины и в XVII в. иногда брали краски на желтке. Итак, современные биохимические, физико-химические и гистохимические методы позволяют по-новому изучать живопись маслом мастеров прошлого. Совершенно очевидно, что Вазари ошибался, утверждая, что в Италии *живопись маслом* стала известна только после ван Эйка. Заблуждались и искусствоведы, полностью доверявшие словам Вазари. Однако вопрос о том, был ли у ван Эйка какой-то особый секрет и в чем он состоит, остается открытым. Поэтому эксперименты продолжаются.

«Натюрморт» - слово французское в буквальном переводе означает “мертвая натура”. По голландски обозначение этого жанра звучит как *stilleven* т.е. “тихая жизнь”, на взгляд многих художников и искусствоведов это наиболее точное выражение сути жанра, но такова уж сила традиции что именно “натюрморт” это общеизвестное и укоренившееся название.

Натюрморт как самостоятельный жанр, *возник во Фландрии и Голландии на рубеже XVI и XVII веков*, быстро достигнув необычайного совершенства в передаче многообразия предметов материального мира.

Процесс становления натюрморта протекал более или менее однотипно во многих странах Западной Европы.

Периоды его развития имели свои исторические предпосылки. Каждый век выдвигал своих мастеров натюрморта. В их произведения воплотились художественные идеалы времени, своеобразие и выразительность пластических средств, присущих той или иной эпохе, и индивидуальности отдельных живописцев.

Становление натюрморта в Нидерландах ознаменовалась двумя этапами, на первом он мог существовать лишь в виде более или менее самостоятельного изображения на обороте изобразительной плоскости картины, либо в виде аксессуаров на лицевой стороне картины.

Следующим этапом становление жанра натюрморта были произведения, в которых натюрморт и религиозная тема поменялись местами. Изображение неодушевленных предметов выступало как часть активного единого процесса всестороннего овладения человеком реального мира, его художественным осмыслением.

Мощного расцвета он достиг во Фландрии и вошел в историю под названием *фламандский натюрморт*. Эпоха его расцвета была связана с именами крупнейших художников Фландрии, вошедших в историю ИЗО Западной Европы: *Франса Снейдерса* и его ученика *Яна Фейта*.

Другая мощная школа натюрморта известна под названием «голландский натюрморт».

Общность исторических судеб народов Голландии и Фландрии и единое в прошлом искусстве, из которых та и другая школа черпали художественный опыт, породили много общих черт в их живописи.

Самым перспективным и прогрессивным видом голландского натюрморта был жанр «завтраков» возникший в *Харльме*.

В жанре натюрморта (авторами этих произведений были харлемские живописцы *Воплем Клас Хеда* и *Питер Клас*) - создали особый тип демократического голландского варианта «завтраков». «Действующими лицами» их натюрмортов стали немногочисленные и, как правило, очень

скромные по своему внешнему виду предметы повседневного домашнего быта.

Очень важным достижением харлемских мастеров «завтраков» было открытие роли свето-воздушной среды и единого тона колорите как главнейших средств передаче богатого разнообразия фактурных качеств вещей и, одновременно, выявление единства предметного мира.

На дальнейшей демократизации жанра натюрморта имело место распространение типа «кухонного натюрморта», как во *Фландрии*, так и в *Голландии*.

Особенностью этой разновидности при изображении предметов было большое внимание к пространственной характеристике среды.

В конце XVII века в голландском натюрморте побеждают декоративные тенденции.

Рядом с натюрмортом Голландии и Фландрии *немецкий натюрморт XVII века* занимает второстепенное место. Успехи немецкого натюрморта XVII века тесно связаны с современным голландским искусством. В немецком натюрморте XVII века сосуществовали почти, не соприкасаясь два направления: натуралистическое и декоративное.

Натюрморт в итальянской живописи был несравненно богаче и полнокровнее немецкого, хотя и не достигал ни мощи фламандского, ни многогранности и глубины голландского.

Новый мощный толчок развитию натюрморта в Италии дал *Караваджо*. Он был одним из первых великих мастеров, который обратился к жанру *чистого натюрморта* и создал монументальный, пластический образ «мертвой натуры».

Итальянский натюрморт XVII века развивался собственным путем и в итоге приобрел ряд качеств, выделяющих его в ряду других национальных школ.

Испанскому натюрморту свойственны возвышенная строгость и особая значительность изображения вещей, что особо ярко проявилось в творчестве испанского мастера *Ф. Сурбарана*.

С конца XVII века во французском натюрморте восторжествовали декоративные тенденции придворного искусства. Вершиной французского и западноевропейского натюрморта XVII столетия было творчество *Ж.Б.С. Шардена*. Оно было отмечено строгостью и свободой композиции, тонкость колористических решений.

Немного больше уделяли внимание натюрморту романтики. *Романтизм* не создал оригинальной значительной концепции натюрморта. Главным объектом романтического натюрморта были цветы и охотничьи трофеи.

В XVII веке судьбы натюрморта определяли ведущие мастера живописи, работавшие во многих жанрах и вовлекшие натюрморт в борьбу эстетических взглядов и художественных идей. Так, например, французский реалист *Густав Курбе*, сформулировал новую концепцию, определив непосредственное отношение натюрморта с природой, вернув ему этим жизненную силу, сочность и глубину.

Импрессионисты создали свою композицию натюрморта, перенеся на этот жанр принцип пленэра, разработанный ими в области пейзажа. Признав в натюрморте лишь свет и воздух, они превратили предметы в простого носителя свето-воздушных рефлексов.

Новый подъем натюрмортов был связан с выступлением мастеров *постимпрессионизма*, для которых мир вещей становится одной из основных тем, что характерно для творчества *П. Сезанна* и *Ван Гога*.

С начала XX века натюрморт становится своего рода творческой лабораторией живописи. Во Франции мастера фомизма *А. Матисс* и др. идут по пути обостренного выявления эмоциональных, декоративных и экспрессивных возможностей цвета и фактуры, а представители кубизма *Ж. Брак*, *П. Пикассо* и др., используя заложенные в специфике натюрморта

художественно-аналитические возможности, стремятся утвердить новые способы передачи пространства и формы. Натюрморт привлекает и мастеров других течений.

В русском искусстве натюрморт появился в XVII веке вместе с утверждением светской живописи, отражая познавательный пафос эпохи и стремление правдиво и точно передавать предметный мир. Выписанность и иллюзорность этих натюрмортов дали основание называть их «обманками».

Дальнейшее развитие русского натюрморта в течение значительного времени носило эпизодический характер.

Его некоторый подъем в *первой половине XIX века*, который ознаменовался такими именами, как *Ф. П. Толстой, А. Г. Венецианов, И. Т. Хруцкий*, связан с желанием увидеть прекрасное в малом и обыденном.

Во второй половине XIX века натюрморт стал набирать свою смысловую силу, правда, сначала только в сюжетных пределах композиции *П. Федотова, В. Петрова, В. Маковского, В. Поленова* и других живописцев демократического направления. Натюрморт в жанровых картинах этого круга авторов раскрывал и усиливал социальную направленность их произведений, характеризовал время.

Самостоятельное решение натюрморта-этюда возрастает *на рубеже XIX и XX веков* в работах *М. А. Врубеля* и *В. Борисова-Масутова*.

Расцвет русского натюрморта приходится на начало XX века. Искусство характеризуется поисками в области цвета, формы, пространственного построения.

Стремление расширить возможности изобразительного языка побуждает художников обращаться к традициям древнерусского и народного искусства, культуре Востока, классическому наследию Запада, к достижениям современной французской живописи.

К лучшим образцам этого периода относятся импрессионистические работы *К. А. Коровина, И. Э. Грабаря*; точно обыгрывающие историко-бытовой характер вещей произведения художников «Мира искусств» *А. Я.*

Головина и других; остро декоративные П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, М. С. Сарьяна и других живописцев круга «Голубые розы»; яркие, пронизанные полнотой бытия натюрморты мастеров «Бубнового валета»

П.П. Кончаловского, И. И. Машкова, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька, А. В. Лентулова и других.

В 1920-1930-х годах натюрморт включает и философское осмысление современности в обостренных по композиции произведениях К. С. Петрова-Водкина. Они отличаются своеобразием цветового и перспективного построения. Предметы написаны в них не с одной точки зрения, а с нескольких. Подобный прием построения пространства расширял изобразительные средства художника, помогая передавать формы и объем предметов и способствуя более точному показу их взаимосвязи на плоскости.

Большое место натюрморт занял в творчестве Ю. И. Пименова. Предмет в его натюрмортах наделен большой эмоциональной выразительностью.

Обогащенный новыми темами, образами и художественными приемами, русский натюрморт начала XX века развивался необычайно стремительно: за полтора десятилетия он проходит сложный путь от импрессионизма до абстрактного формотворчества, играя большую роль в становлении искусства нашего века.

Никогда ранее не занимал он такого видного места в истории русской живописи.

Натюрморту, если так можно сказать, суждено было стать для многих художников, да и вообще для русской живописи начала XX века своеобразной лабораторией поисков нового живописного языка. Но, конечно же, менялся и в целом по-своему обогащался не только так называемый формальный язык живописи, но и ее содержание, ее метод, принципы ее образной системы.

Натюрморту этого времени мы обязаны необычайным расширением границ его как изобразительного жанра. Человеческая личность той сложной эпохи раскрывается в нем очень многосторонне. В этом натюрморте зритель не только ощущает специфику того или иного жизненного уклада, но и те неповторимые черты, которые присуще определенной индивидуальности. Глубинная сущность явления окружающего мира раскрывается теперь полнее.

Понятие прекрасного в натюрморте стало разнообразнее; художник видит богатство форм и красок там, где прежде не находил ничего примечательного.

Неизмеримо расширялся круг явлений находящих свое изображение в натюрморте.

Наряду с бытовым жанром натюрморт долгое время считался второстепенным видом живописи, в котором невозможно выразить высокие общественные идеи, гражданские добродетели. Действительно, многое из того, что свойственно произведениям исторического, батального и других жанров, натюрморту недоступно. Однако великие мастера доказали, что вещи могут характеризовать и социальное положение, и образ жизни их владельца, порождая таким образом, различные ассоциации и социальные аналогии.

Натюрморт как жанр живописи можно назвать творческой лабораторией живописи, поскольку он является и составной частью и пробным камнем станкового искусства. В нем максимально раскрываются пластические и колористические возможности живописца, выявляются особенности его мышления.

Этот жанр имеет много функциональных особенностей, иногда его называют камерной музыкой живописи. Его используют как учебную постановку, первичную стадию изучения природы в период ученичества. Профессиональный художник нередко обращается к натюрморту как к живописному этюду с натуры. Натюрморт, как не один из жанров живописи

представляет характеристику стольких возможностей для занятий формальными живописными исканиями. Он также может стать самостоятельной картиной, по-своему раскрывающей вечную тему искусства - тему бытия человека. Такая емкость функций натюрмортного жанра и делает живопись неодушевленных предметов сферой поиска не только форм и содержания, но и поиска личного взгляда художника на окружающее, его понимание и ощущение жизни, выработку своего стиля.

Радость непосредственного общения с природой, живой источник изобразительного искусства, в работе над натюрмортом приобретает особый смысл. «Натюрморт – одна из острых бесед живописца с природой». В работе над натюрмортом никто не отвлекает художника, заставляя его сосредоточиться на собственной живописи, ибо от красоты, глубины и выразительности живописной речи зависит в натюрморте красота и глубина выразительного образа, острота тех ассоциаций, которые этот образ рождает у зрителя. Осмысление простых предметов как частица реальности делает таким этот замечательный жанр живописи.

Мир вещей в натюрморте всегда призван раскрыть их объективное своеобразие, неповторимые качества, красоту. Вместе с тем, это всегда человеческий мир, выражающий строй мысль и чувств, отношение к жизни людей определенного общества.

В отличие от портретной живописи, имеющей дело только с человеком, или пейзажем, воссоздающего природу и архитектуру, натюрморт может состоять из различных вещей домашнего и личного обихода человека, элементов растительного мира, произведений изобразительного искусства и многого другого.

Натюрморт больше чем какой-либо другой жанр ускользает от словесных описаний; натюрморт надо внимательно смотреть, разглядывать, погружаться в него, так как он учит постигать собственно живопись, любоваться его красотой, силой, глубиной - только так постигается истинное содержание любой картины, ее образ.

В натюрморте живописец обращается к миру неодушевленных вещей, выделяя их из всего богатства окружающего мира.

Натюрморт отличается особыми принципами построения композиции при всем различии исторических и индивидуальных форм этого жанра на разных этапах его развития. Предметы здесь взяты обычно вблизи, так что взгляд может их как бы ощущать, оценить в первую очередь их собственно материальные качества – их тяжесть, пластику форм, рельеф и фактуру поверхности, детали, а также их взаимодействие со средой - их жизнь в среде. Масштаб композиции в натюрморте ориентирован обычно на размер комнатной малой вещи, откуда большая интимность натюрморта по сравнению с другими жанрами. При этом сама форма натюрморта глубоко и многоярусна, многосложна, содержательна: структура натюрморта, постановка, выбор, точка зрения, состояние, характер трактовки, элементы традиции и др.

В натюрморте художник не просто изображает предмет, но посредством их выражает свое представление действительности, решает разнообразные эстетические задачи.

Сущность «содержания» натюрморта (по Б. Випперу) - в отношении человека и предмета в чувстве предметности жизни, естества материи... Это «в определенном смысле целое мировоззрение, определенное понимание видимости, ощущение реальности».

К этим словам можно лишь добавить, что предметы - это язык, на котором говорит художник, и он должен владеть этим языком в совершенстве.

Как самостоятельный жанр искусства натюрморт сильно воздействует на зрителя, поскольку вызывает ассоциативные представления и мысли во время восприятия неодушевленных предметов, за которыми видятся люди определенных характеров, мировоззрений, различных эпох и т.д.

Влияние натюрморта зависит прежде всего от верно выбранной и правильно раскрытой темы, а также от особенностей творческой индивидуальности того или иного художника.

Натюрморт, как ни какой другой жанр непосредственно связан с соотношением к изображению, к решению определенной изобразительной задачи.

При всем разнообразии, огромном количестве формы разновидности натюрморт остается «малым жанром», но именно этим и ценен, потому что обращает живопись, прежде всего к самой себе и ее вечным ценностям и проблемам.

1.2. Модель выполнения натюрморта

Рассматривая жанр натюрморта, можно заметить, что он отличается своеобразными принципами. Натюрморт становится произведением искусства, если художник видит его сюжет, особенности композиции формы, цветовую гамму, как единое пластическое целое явление.

По сравнению с тематической картиной или пейзажем, в творческом натюрморте художник свободнее распоряжается компоновкой предметов, которые можно в случае необходимости поменять местами, передвинуть, изъять, наконец, изменить уровень зрения на постановку. Вся композиционная работа сосредотачивается на вопросах размещения натюрморта в пределах картинной плоскости. В зависимости от характера натюрмортной группы - ее высоты и ширины, глубины пространства, степени контрастности предметов по величине и цвету определяется формат и размер плоскости, положение композиционного центра, находятся тональное и цветовое решение, ведутся поиски наиболее выгодной композиции, в которой найдут свое решение вопросы равновесия, пропорциональных отношений.

В организации композиции используют различные виды ритмов - линейные, тоновые, цветовые. Особую роль играют контрасты. Выделяя те

или иные участки изображения, они делают их то более заметными, то затухающими. Произведение, построенное на еле заметных колебаниях света и том без определенных акцентирующих внимание зрителя «вспышек», кажется однообразным, монотонным, лишенным живописной выразительности. Резко звучащие контрасты (масштабные, тоновые) создают напряжение, динамику. В противоположность симметрии, динамическое изображение строится на резких сдвигах центра композиции с оси картинной плоскости. В этих случаях ритмы направлены на достижение зрительного равновесия масс.

Ритм организует изображение. Заложенный в структурную основу натюрморта, он создает зрительный каркас, который руководит нашим зрительным восприятием.

Зрительно сопоставляя одни элементы соображения с другими, мы выделяем главные из них и сосредотачиваем на них внимание. Однако не любая повторяемость может создать нужный в композиции натюрморта ритм. Излишне назойливое нагромождение ритмов усложнит композицию, сделает ее сухой и маловыразительной. В связи с этим следует избегать нарочитой расстановки предметов. Зритель не сможет спокойно воспринимать труппу, если светлые предметы (или пятна) через один будут чередоваться темными. Такое чередование вносит пестроту и дисгармонию в общую тоновую гамму. Это относится и к цветовым построениям. Надо создавать гармонично организованный ритм, делать мягкие переходы от одного элемента к другому.

К тонкостям поиска формата относится выяснение величины свободных мест слева и справа, сверху и снизу от группы предметов. Наиболее выгодно помещать основную грушу на втором плане, при этом несколько сокращается величина изображения, однако сохраняется воздушная перспектива, действующая от переднего плана в глубину картинной плоскости.

При наличии значительного количества свободного места с той или иной стороны формата, смысловой, зрительной и композиционный центры оказываются сильно смешанными в противоположную сторону. В подобных случаях натюрморт выглядит перегруженным в той части, где располагается основная масса, и тем самым нарушается композиционное равновесие.

Мир вещей в натюрморте всегда призван раскрывать их объективное своеобразие, неповторимое качество, красоту. Вместе с тем, это всегда человеческий мир, отражающий строй мыслей и чувств, отношение к жизни. Предметы - это язык, на котором говорит художник, и он должен владеть этим языком. В пучке зелени живописец выражает полноту жизни, в морской раковине - изощренное мастерство природы, в кухонной посуде - радость будничного труда, в скромном цветке - целую вселенную.

Натюрморт - «не только художественная задача», но и целое мировоззрение. Мир вещей – это человеческий мир, созданный, сформированный и обжитый человеком.

Это и делает натюрморт при всей внешней скромности его мотивов, жанром глубоко содержательным.

Предмет быта, согретый теплотой повседневного общения с людьми, позволяет прикоснуться к их жизни более осязательно и интимно, чем это возможно в развернутой сюжетной картине. Вещи в живописи, не всегда, конечно, выступают в «жестком» специально им посвященном жанре натюрморта. Они оживляют и заполняют комнаты в живописных изображениях интерьеров, играют иногда не меньшую роль, чем люди в жанровых или исторических сценах, наконец, они сопровождают нередко человека и в портрете.

Показать вещи вплотную, на близкое расстояние, заставить взглянуться в них – в этом пафос натюрморта.

Объекты, изображаемые в натюрморте

Натюрморт - это прежде всего предметы, которые организованы тематически, связаны смысловым содержанием и несут в себе определенную идею.

Их можно разделить на две больших группы: *природные предметы (цветы, плоды, снедь, рыба, дичь и т.д.) и вещи, сделанные руками человека.*

Особенности природных объектов натюрморта - их недолговечность. Как правило, они относятся к природному миру (хотя бывают и исключения). Вырванные из естественной среды, они обречены на скорую гибель, цветы вянут, плоды загнивают, дичь портится. Поэтому одна из функций этого жанра – придать неизменность изменчивому, закрепить не стойкую красоту, одержать ход времени, сделать тленное вечным.

Это придает натюрморту философичность и глубину, всегда привлекательные для зрителя.

Предметы, изготовленные человеком, как правило, сделаны из долговечных материалов: металла, дерева, керамики, стекла, они относительно стабильны, их формы устойчивы.

Отличие изготовленных вещей от природных объектов заключается в той содержательной стороне, которую они играют в натюрморте. Они в значительно большей степени служат характеристикой человека и его деятельности, вносят в натюрморт социальное содержание, дают в нем место теме труда и творчества.

При всем различии природных и искусственных предметов они имеют общие черты, позволяющие органично объединить эти предметы в натюрморте. И те, и другие являются частью интерьера, относительно не велики по размерам, гармонично сочетаются друг с другом (вазы и цветы, блюда и фрукты). Главное же, что объединяет их - воздействие на человека.

Огромное разнообразие мира вещей бесконечно расширяет содержательные возможности натюрморта.

Вводя в него изображения картин, гравюр, рисунков можно привносить элементы других жанров: портрета, пейзажа интерьера - создающие новые своеобразные пространственные, смысловые и декоративные отношения.

Натюрморт также часто обогащается изображением росписей (на подносах, чашках), мелкой скульптуры (бюстов, статуэток; барельефов, резьбы на вазах) и прочее.

Богатые живописные, пространственные и содержательные эффекты дают изображение зеркал.

Кроме бытовой у вещевой есть так называемая знаковая сущность. Эта особенность очень важна, так как без учета ее невозможно понять натюрморт и его возможности.

При раскрытии темы необходимо учитывать символическое значение предметов, растений, что, несомненно, влияет на характер натюрморта, который может быть лирическим, торжественным и т.д., а также создает некоторую особенность, индивидуальность той или иной работе.

Целостность образного восприятия в композиции

«Видеть, знать и уметь - это три ступени познания внешнего мира: от непосредственного наблюдения - обобщению и от него к практике».

Существует суждение, будто композиция - некая обособленная область свободного творчества, существующая сама по себе, но работа над ней неотделима от восприятия природы и начинается с развития способностей видеть природу цельно, художественно, то есть композиционно. Представление о будущем произведении во многом зависит от того, что замечено в природе, заинтересовало и увлекло в ней. Чтобы подчеркнуть существенное, необходим отбор впечатлений. Не изображать все, что попадает в поле зрения, не относиться к природе пассивно, механически срисовывая видимое.

В работе с природы наиболее существенное, как вписанное в раму, должно возникнуть в сознании прежде, чем на листе проведен хоть один

штрих. Выбор мотива, первое драгоценное впечатление заключает в себе то, ради чего стоит взяться за работу и что должно быть замечено сразу, выбор точки зрения, определения горизонта, установление формата - все это творческий акт.

Умения чувствовать и подмечать зерно композиции является пониманием ее в самом широком плане. Сказанное непосредственно относится и к практической стороне, начиная с замысла постановки. Для облегчения выбора композиции иногда используют видоискатель, то есть маленькую, вплоть до размера спичечного коробка, рамку, в которую смотрят на объект изображения полагая таким образом, что композиция найдена и остается только ее перенесите на холст или лист.

Иной подход: вначале попытаться зафиксировать то, что отложить в памяти, несколько определяющих метод, два - три пятна, самую суть того, что затронуто, произвело впечатление при наблюдении природы. Здесь стоит прежде всего добиться соответствующего изображению возникшему замыслу.

Композиция должна быть не только в основе начала работы, но и в дальнейшем корректироваться и совершенствоваться. Далеко не всегда эскизы выполняются в том материале, в котором предполагается осуществления главного. Иногда первичные создаются в осуществлении главного. Иногда первичные наброски создаются ограниченными средствами линией и штрихом. Для предварительных композиционных набросков недостаточно одного линейного решения. Надо обладать развитым, воображением, чтобы на основе эскиза предвосхитить колористический строй.

Самостоятельные постановки натюрмортов способствуют развитию композиционного мышления и создание композиций на основе случайно поставленных предметов. При этом, сравнивая предметы, следует стремиться наиболее рельефно искать созвучие схожих форм. И конечно постоянные упражнения в непрерывной связи изображения с форматом.

Как просто и вместе с тем как дорого пронести от начала до завершения эскиза первое яркое ощущение природы. Когда при восприятии подлинных произведений искусства всегда восхищает общее впечатление.

Мы любуемся красотой художественных средств, передающих содержание, даже не пытаюсь в начале познать тайну их воздействия. И лишь при дальнейшем рассматривании начинаем постигать композиционную слаженность и цельность образного строя.

Вот эта цельность замысла, когда говорят не убавить, ни прибавить, при всех различиях подчерков художников и является их объединяющим признаком.

Опыт указывает на положительное влияние кратковременных рисунков, этюдов, когда при ограниченном времени надо, не упираясь глазом в один предмет, успевать постоянно сравнивать основные формы изображения; охватив их и окружение единым взглядом. Это первостепенное, необходимое качество - чувство целого отличает не только произведение изобразительного искусства, но и характеризует высокий замысел, будь то музыкальное или поэтическое произведение, архитектурный ансамбль. Развивая, способность целно воспринимать природу влияет на создание единого замыслов композиции.

1.3 Цвет в живописи

Живопись освоила свет, она пишет цвет света, полусвета, тумана, воздуха, тени, полутени...

Цвет – душа живописи, без цвета живопись не существует. Не воспринимаемая колоритом, мы еще не знаем, в сущности, данного произведения. Вот почему всякая однотонная репродукция с картины отнимает у нее основное, что у нее есть с точки зрения средств выразительности. Цвет - это жизнь живописи.

Важнейшая функция цвета в живописи - доводить до предела, как чувственную достоверность изображения, так и смысловую и эмоциональную выразительность произведения.

Понятие цвета неразрывно связано с определением света. В художественной деятельности принять узкое определение света как энергетическое излучения ощущаемого визуально. Цвет - это часть светового излучения, воспринятого нашим глазом непосредственно от источника или при его отражении от поверхности. Цвет поверхности зависит от того каким светом она освещена, и от того, какая часть световой энергии от этой поверхности отразится.

Поверхность, отражающая все лучи света, рассеивая их во все стороны - белая, поверхность поглощающая практически все лучи - черная, поверхность отражающая часть световой энергии и поглощающая остальную - цветная.

Цвет имеет ряд характеристик, таких как тон, светлота, насыщенность. Цвет может вызывать и не цветовые ощущения, например, свежести, легкости, прохлады и даже аромата. Разделяют следующие психологические характеристики цвета:

1. Характеристика по физическим аналогиям (теплые — холодные, легкие - тяжелые, близкие - отдаленные и т.д.)
2. Характеристика по воздействию на нервную систему (активные - пассивные, бодрящие - утомляющие, успокаивающие - возбуждающие).
3. Характеристика по эмоциональному настрою (праздничные - будничные, веселые - грустные, спокойные - беспокойные и т. д.).

Создавая живописные произведения, мы стремимся наиболее точно передать эффекты освещения, рефлексы, оттенки. Но не менее важное значения для восприятия картин накладываем краски. Одни приемы позволяют сделать звучание красок более мощным, насыщенным, другие обогащают цвет мазка множеством нюансов. Для того чтобы более полно выразить все великолепие цвета пользуются различными приемами.

Все изменение цветов расположенным рядом друг с другом поверх друг друга описываются законом дополнительных цветов и подчиняются правилам субтрактивного и аддитивного смешения.

Знание того, как используются научно-теоретические основы цветоведения в организации живописного произведения, дает живописи возможность научно обосновать творческие приемы различных мастеров, и, соответственно найти способы обучить этим приемам.

Но одно только знание не ведет к успеху. Только работая практически, смешивая различные цвета, изучая их поведение во взаимодействии, мы сможем узнать все их свойства.

Все многообразие цветов в произведении подчиняется замыслу художника и общему колориту. Богатство цвета, наблюдаемого в действительности, художник претворяет в целостную гармонию. Такое цветовое единство картины называют колоритом.

Колорит решает первое впечатление, которое производит картина; в зависимости от него зритель, идущий по галерее останавливается или пройдет мимо. Чтобы с первого взгляда произвести большое впечатление, надо избегать всех пустяковых или искусственных эффектов, спокойствие и простота должны господствовать над всем произведением. Этому очень содействует широта единообразных и чистых красок. Впечатление величия может быть достигнуто двумя противоположными путями. Один - сводит цвет почти до одной светотени. Другой - давать краски очень ясно определено и интенсивно, но в обоих случаях - основным принципом остается простота. Хотя можно и признать, что изысканная гармония колорита, постепенный переход одних тонов в другие означает для глаза тоже, что изысканные гармонии в музыке для слуха.

Колорит картин может быть выдержан в различных гаммах цвета. Так различают розоватый колорит, колорит, выдержанный в голубой, золотистой и других гаммах. Здесь под колоритом подразумеваются то, что все цвета произведения имеют сходные оттенки или один и тот же оттенок.

Также колорит картины может быть выражен цветами близкими друг другу или контрастами. О колорите говорят также применительно к разнообразию оттенков цвета, найденных художником. Тут мы имеем дело с терминами "колористическое богатство" и "бедный колорит".

Таким образом, понятие колорита вмещает в себя все отношения цветов картины по количеству и разнообразию оттенков, по силе и интенсивности цвета, по гармоничным сочетаниям и т.д.

Различные живописцы для решения разных задач использовали свой колорит.

Колорит произведения зависит от замысла картины, от того какие чувства художник хотел выразить. Колорит, в отличие от содержания, действует не осознанно, но всегда сильно.

Знание того, как используются научно-теоретические основы цветоведения в организации живописного произведения, дает живописи возможность научно обосновать творческие приемы различных мастеров, и, соответственно, найти способы обучить этим приемам.

Подводя итог всему выше сказанному, мы видим, что труд живописца очень сложен и интересен. Все начиная от наблюдения природы и заканчивая оформлением идеи и выражением замысла в произведении живописи, требует знание многих законов, умения их применять, и постоянным стремлением выразить не только реальную жизнь, такой как мы ее видим, но и сопричастности переживаниям художника и восхищения окружающей действительностью.

Глава 2. Методы выполнения Натюрморта с цветами.

2.1. Подбор материалов для создания натюрморта

Оборудование и материалы для масляной живописи.

Масляные краски

С оптической стороны краски делятся на *две группы*.

Первая группа - главные корпусные краски: свинцовые белила; киноварь ртутная; неаполитанская желтая; кадмий оранжевый; кадмий темный; кадмий средний; кадмий светлый; кадмий красный; кобальт зеленый светлый.

Особенные свойства перечисленных красок: они по природе своей светлые, очень плотные и укывистые, тон их не зависит от соединения с маслами. Масло придает им характерный блеск, не меняя их в тоне, то есть они не делаются от него темнее или светлее. Разбелы этих красок тоже не изменяют своего тона.

Вторая группа – лессировочные краски – прозрачные и полупрозрачные: ультрамарин; краплаки; волконскоит; изумрудная зеленая;

Ван-Дик коричневый; сиена жженая; умбра натуральная.

Эти краски, стертые с маслом, темнеют и сильно отличаются по цвету и тону от состояния своего в сухом виде, в порошке. Масло сгущает их цвет и тон, придает им прозрачность, глубину и звучность. Краски эти, нанесенные тянувший грунт, светлеют, тускнеют, становятся матовыми, теряют прозрачность и звучность.

В процессе работы корпусные краски (1-я группа) не участвуют в потемнении.

Эту неблагоприятную роль играют исключительно лессировочные краски (2-я группа); художник должен знать это и быть очень осторожным и предусмотрительным, применяя их в светлых тонах.

"Живописцы сплошь и рядом покупают краски, прельщаясь цветистостью, экзотичностью названий, упуская из виду их непрочность,

вернее сказать, находятся в полном неведении о последствиях применения их в картинах. Так работы Куинджи в Третьяковской галерее явно потеряли значительную часть яркого колорита. Это результат погони художника за исключительным эффектом освещения и яркости красок".

Вспомогательные жидкости

Живописец редко пишет масляными красками прямо из тюбиков. Чаще всего краску приходится разбавлять, чтобы сделать ее более текучей, ускорить ее высыхание или сохранить блеск, который они обычно теряют при высыхании. Для этой цели употребляются различные растворители, лаки и т.п. Со всеми этими жидкостями и составами художник должен быть очень осторожен, так как неумелое пользование ими может разрушающее действовать на живопись.

Чтобы сделать краску жиже, ее часто разводят тем же самым маслом, на котором стерты краски. Но делать этого не следует. Излишек масла очень вреден для живописи: он вызывает пожелтение, а иногда и сморщивание, и растрескивание красочного слоя. В тех случаях, когда краска приготовлена так жидко, что она течет, или из нее вытекает излишек масла, лучше этот излишек удалить. Для этого краску размазывают по листу бумаги, которая впитывает в себя часть масла, и вновь собирают ее шпателем. Делать это нужно быстро, иначе краска может обратиться в густую замазку, которой будет нельзя писать.

Обычный русский скипидар, выгоняемый из сосновых и еловых пней, для этой цели не годится. Он испаряется не весь, а оставляет в краске липкий остаток, сильно чернящий живопись.

Керосин тоже не годится для разжижения красок. Он слишком медленно испаряется и, фильтруясь через загустевшую краску, проделывает в ней микроскопические дырки, придающие краске матовый вид, кроме того он оставляет осадки вредные для краски.

Есть специально приготовленные жидкости для разбавления масляных красок, называемые обычно лаками для живописи.

Лаки живописные

Живописные лаки представляют собой 30-процентные растворы смол в пинене, за исключением копалового лака, где копаловая смола растворена в льняном масле.

Выпускаются следующие виды лаков, применяемые как добавки к масляным краскам: мастичный, даммарный, фисташковый, акрил фисташковый и копаловый.

Лак мастичный - 30-процентный раствор смолы в мастике, в пинене.

Мастичный лак может служить не только в качестве добавки к краскам, но и протиркой промежуточных слоев при послойной живописи, заменяя при этом ретушный лак. Применяют мастичный лак и как покрывной.

Лак даммарный - 30-процентный раствор смолы даммара в пинене с добавкой этилового спирта. Даммарный лак применяется как добавка к краскам и как покрывной лак. При хранении он иногда теряет прозрачность, но, высыхая, при испарении пинена пленка лака приобретает прозрачность. Для разбавления лака применяют пинен. При старении даммарный лак желтеет меньше, чем мастичный.

Лак копаловый представляет "сплав" копаловой смолы с рафинированным льняным маслом, разбавленный пиненом. Лак темного цвета. Примерный состав лака (в м. ч.): копала - 20, масла - 40, пинена - 40. Лак применяется как добавка к краскам. Высохшая пленка копалового лака нерастворима органическими растворителями.

Кроме указанных лаков, выпускается: бальзамно-масляный, кедровый, бальзамно-пентомасляный и пихтовый.

Лаки покрывные

Лаки покрывные служат для покрытия масляной и темперной живописи.

Лак фисташковый представляет собой раствор фисташковой смолы (23%) в пинене с незначительной добавкой уайт-спирита (разбавителя № 2) и бутилового спирта.

Достоинством фисташкового лака является почти полная бесцветность лаковой пленки, которая отличается большой эластичностью. Скорость высыхания фисташкового лака значительно ниже, чем у других покрывных лаков.

Лак акрил фисташковый представляет собой синтетическую полибутилметакриловую смолу с добавлением незначительного количества фисташковой смолы. Смолы растворены в пинене. В которой добавлено около двух процентов бутилового спирта. Пленка акрил фисташкового лака почти бесцветна, обладает большой эластичностью и по прочности превосходит мастичного и домарного лаков. Высыхание происходит более медленно, чем лака мастичного.

Лак ретушный применяется для предотвращения пожелтения при многослойной масляной живописи, а также для усиления сцепления красочных слоев. Лак может наноситься кистью или тампоном.

Лак состоит из 1 части мастичного лака и 1 части акрил фисташкового лака, растворенных в 8-10 частях авиабензина.

Разбавители масляных красок

Разбавителями масляных красок являются органические растворители, способные к сравнительно быстрому испарению.

Пользоваться разбавителями следует с определенной осторожностью, из-за их проницаемости сквозь микротрещины в грунте, которая особенно увеличивается при работе на "тянущем" грунт. В то же время разбавители обладая проницаемостью способствуют проникновению уплотненных масел между красочными слоями и в поверхностный слой грунта и тем самым упрочняют живописный слой.

Чрезмерное разбавление красок разбавителями может вызвать разрушение красочного слоя - растворение связующего красок, что делает их рыхлыми и непрочными.

Разбавители осветляют некоторые краски, но после испарения краски приобретают свойственный им цвет. Кроме этого, установлено, что незначительные добавки пинена к некоторым краскам улучшает оптические свойства лессирующих и полулессирующих красок.

Разбавитель № 1 - смесь живичного скипидара и уайт-спирита, взятых в соотношении 1:1. Применяется лишь для разбавления эскизных масляных красок, рельефных паст и в различных вспомогательных целях.

Разбавитель № 2 представляет собой уайт-спирит - погон нефти, фракция образующаяся между тяжелым бензином и керосином. Применяется как разбавитель красок, применяющийся для мытья кистей и палитр. Для разбавления лаков разбавитель № 2 не применяется, так как у него низкая растворяющая способность и большая проницаемость, чем у пинена.

Разбавитель № 4 - пинен представляет собой пиненовую фракцию живичного скипидара, при которой отделяются осмелившиеся части скипидара. Пинен окисляется значительно меньше, чем скипидар, которым не рекомендуется пользоваться в живописи, он склонен к пожелтению и осмолению. Пинен применяют как разбавитель красок и лаков в процессе живописи. При разбавлении красок пиненом понижают их блеск.

Основы для живописи маслом

"Основа для живописи - это любой физически существующий материал или поверхность, на которую наносятся краски: металл, дерево, ткань, бумага, кирпич, камень, пластик, веленивая бумага (тонкий пергамент, калька), пергамент, штукатурка, стекло. Однако лишь немногие из них представляют собой традиционные основы для масляной живописи; делятся они на две группы: эластичные (гибкие) основы, к которым относятся холст и бумага, и жесткие, объединяющие дерево, листовой фиброкартон, древесноволокнистую плиту, холст на картоне, доске и металл".

Наиболее популярной и широко используемой основой является холст. Однако статус холста как стандартной основы относительно молод. Древние живописцы предпочитали работать на деревянных основах. В настоящее время многие художники предпочитают работать на эластичных основах. Тем не менее, живопись на досках имеет своих приверженцев, и этот выбор предоставляет уникальные эстетические возможности.

Приводим краткое описание основ наиболее часто используемых современными живописцами.

Льняные основы

Холст тесно связан с химией масляных красок. Льняное полотно изготавливается из волокон растения *Linum usitatissimum* - того самого, чьи семена применяются в производстве сырого льняного масла. Для изготовления полотна растение собирают целиком (включая и корни) в период наивысшей степени созревания, далее его оставляют для перепревания в течение трех недель, затем из этого материала прячется прочная нить, из которой и ткется холст.

Что же делает льняное полотно привлекательным? Это - его прочность и главным образом красота. По сравнению с другими тканями, льняное полотно не обладает механически правильным и ровным тканым рисунком, благодаря особенностям плетения нити. Лен всегда проступает живой фактурой сквозь нанесенные слои краски.

Многообразие фактур художественного льняного полотна определяется количеством нитей на дюйм. Льняной холст средней фактуры содержит приблизительно 79 нитей на дюйм; холст гладкой фактуры - т. наз. "портретного качества" - содержит от 90 нитей и более. Льняное полотно может быть как одиночного, так и двойного переплетения. Полотно двойного переплетения гораздо прочнее, тяжелее, плотнее и, конечно же, дороже по сравнению с полотном одиночного переплетения. Оно более приемлемо для крупных живописных произведений.

Хлопок

Хлопчатник в качестве основы представляет собой современную альтернативу льну. Он впервые начал использоваться в художественных целях в 30-х годах и с тех пор его популярность многократно возросла. В отличие от льняного хлопчатобумажный холст не занял столь престижной позиции, мало того он получил негативные отзывы в печати. Некоторые называли его совсем не пригодным для живописи. Подобный взгляд нельзя назвать полностью справедливым, поскольку хлопок обладает определенными преимуществами. Это прочный и недорогой материал. По сравнению с льняной нить хлопчатника несколько тоньше и значительно ровнее, что сказывается на фактурном рисунке ткани. Поэтому в сравнении с льняным холстом хлопок не обладает столь же интересной поверхностью. С другой стороны, ткань из хлопка более устойчива, чем лен, который имеет тенденцию к расширению и к сжатию в зависимости от влажности, вызывая тем самым появление характерных "волн" вдоль границ холста.

Одна из причин не высокой популярности хлопка заключается в том, что большинство имеющихся в продаже художественных хлопчатобумажных основ фактически являются слишком тонкими - в особенности те, которые натягиваются в заводских условиях. Высококачественный холст из хлопка должен быть достаточно тяжелым 340 -430 грамм на квадратный метр. Хлопчатобумажный холст - соответствующим образом подготовленный, проклеенный и загрунтованный - превосходная основа для серьезной живописи маслом. "Ровная или "правильная" фактура не является главным фактором, если краска наносится густым пастозным слоем.

Сложный полиэстер

Синтетическая ткань, созданная в 20 веке, во многих отношениях она превосходит как хлопчатобумажные, так и льняные холсты. Сложный полиэстер - прочный и весьма стойкий материал. Он более стабилен в отношении размеров, чем лен и менее чувствителен к кислотному воздействию масляных красок. Он не подвержен гниению, не имеет

тенденции к расширению или сжатию в зависимости от влажности среды, в которой находится. На сложнополиэстерной основе могут использоваться те же грунтовки и клеевые растворы, применяемые с льняными или хлопчатобумажными основами. Одной из основных характеристик сложного полиэстера является полное отсутствие фактуры. Это совершенно гладкий материал.

Джут (мешковина)

Джут изготавливается из конопли - материала, из которого производят крепкие веревки и канаты. Холст из этого прочного натурального волокна обладает однородным тканым рисунком с ярко выраженной фактурой. Она заметно доминирует над другими элементами живописи. Это идеальная основа для работы в стиле энергичного и пастозного нанесения красок. Просветы между нитями джутового холста широкие, поэтому грунтовать его приходится иногда дважды.

Грунты для живописи

Грунт, закрывая поры холста, образованные пересечением нитей утка и основы, делает ее поверхность однородной и придает ей требуемый цвет.

Грунт предохраняет холст от проникновения в него красок, связующего и разбавителей. Он придает поверхности холста способность удерживать краски.

По своим качествам грунт должен быть мягким и эластичным. Он не должен растрескиваться при свертывании холста в рулон. Поверхность нанесенного грунта должна быть слегка шероховатой, матовой. После покрытия грунтом холст не должен терять своей выраженной фактуры.

При хранении холста грунт не должен темнеть или желтеть (пожелтение грунта вызывается хранением его в темноте).

На обратной стороне грунтованного холста не должно быть следов проникновения клея или грунта.

Проклейка холста

Холст, натянутый на подрамник, перед грунтованием проклеивают 15-ти процентным раствором технического желатина или рыбьего клея.

Холст проклеивают два раза. Первый раз его проклеивают холодным студнеобразным клеем, с тем чтобы закупорить отверстия в холсте.

Студнеобразный клей наносят сапожной щеткой, излишек клея удаляют металлической линейкой. При этом линейку держат под острым углом, нажимая ею на холст. Это дает возможность одновременно с удалением излишков клея продавить его в отверстия холста. По прошествии 12-15 часов, когда проклейка высохнет, ее обрабатывают пемзой или наждачной шкуркой для выравнивания поверхности.

Вторую проклейку делают тем же клеем, но теперь используют его в жидком состоянии, для чего подогревают его на водяной бане.

Проклейку наносят в два или три слоя в зависимости от вида холста. Каждый последующий слой наносят через 12-15 часов после высыхания предыдущего.

Подрамники

Основа для холста - подрамник, на который натягивается холст, от качества подрамника может зависеть качество выполненной работы, поэтому подрамник следует делать из хорошо высушенной древесины, соблюдая соотношения между длиной и шириной бруска, а так же прибегая к дополнительным средствам укрепления каркаса подрамника.

Перечислим правила, которые должен запомнить работающий масляными красками и от которых он не должен отступать, если он хочет на долго сохранить свою работу.

Не пользоваться недостаточно просохшим масляным грунтом.

Не писать на старых, долго лежавших масляных холстах или на старых картинах, не подготовив их поверхность к принятию масляной краски.

Не писать на черном, темно-красном, слишком ярком или чрезмерно темном грунте.

При многослойной живописи не перегружать нижний слой краской и не вводить в него слишком медленно сохнущих красок.

Не накладывать второго слоя краски на недостаточно просохший слой.

Тщательно выскабливать подлежащие переписыванию или уничтожению места.

Не добавлять лишнего масла к краске.

Не злоупотреблять разбавителями и сиккативами.

Отнюдь не вводить в живопись неочищенного керосина, пневого скипидара и неизвестно из чего приготовленных составов.

Писать только прочными и известными автору красками и избегать вредных смешений.

2.2. Ход работы над натюрмортом с цветами.

Выбор темы

Работа над композицией натюрморта

Работа начиналась с поиска схемы композиции. Подбор предметов осуществлялся согласно указанной теме.

Эскизы выполненные в небольших форматах были одобрены руководителем, но им было сделано предложение вести композиционные поиски, используя натюрмортную постановку. Вот тут то и начались проблемы поиска реквизита для постановок.

Возможность выбора предметов была ограниченной, поэтому в композиционных поисках так много вариативности из одних и тех же предметов. Окончательный вариант эскиза создавался на основе изучения натурального материала.

Следует отметить, что было сделано множество этюдов как различных предметов по отдельности, выполненной в различной цветовой гамме, так и

вариантов небольших постановок из подобных предметов, меняя освещение и колорит. В поиске эскиза полезно уже в небольших размерах стремиться к конкретному наполнению изображения, это дает большую уверенность в работе над оригиналом. И конечно, нужно сказать, что поиск окончательной композиции велся прямо на постановке, что-то убирали, что-то добавляли, двигали, переставляли предметы, добиваясь решения.

Важным в работе над произведением является выбор формата. Определение его зависит от замысла художника. Из изученного опыта можно сделать некоторые выводы. Принято считать, что квадратный формат создает впечатление устойчивости, статичности композиции. Вытянутый горизонтально формат используют при изображении широкого панорамного пространства. Вертикальный формат способствует созданию впечатления величавой торжественности, монументальности. Но если вертикаль узкая - придает некоторую фрагментарность.

При этом необходимо найти решение соразмерное картинной плоскости, попытаться уравновесить и придать стройный ритм композиции.

Подготовка холста к работе

Пока велась подготовительная работа исполнение набросков, эскизов.

Одновременно шла подготовка холста к работе. Для этого необходимо натянуть холст на подрамник, проклеить и загрунтовать.

Холст на подрамник натягивал от середины каждой стороны к углам. Первые скобы, закрепляющие натяжку холста, пробивались в центре каждой стороны подрамника напротив друг друга, а затем последовательно прибавлялись скобы от центра вправо и влево с одновременной натяжкой холста на себя и к углу подрамника.

Грунтовка холста включает в себя два этапа:

1) Проклейка холста. Есть много вариантов как это делать. Пользуясь советами руководителя был выбран следующий вариант: клей для этого приготавливался следующим образом. Замоченный и разбухший желатин 10 гр. в половине стакана воды ставится на легкий огонь. Желатин должен

полностью раствориться в воде, но ни в коем случае не доводить его до кипения. Готовому клею дают немного остыть и затем широкой щетинной кистью покрывают тонким слоем всю поверхность холста сверху вниз. Обычно достаточно одной проклейки и холст сутки просушивается. Излишняя перегрузка холста клеем приводит к растрескиванию грунта и живописного слоя. Поры, которые могут остаться после первой проклейки, заполняют маленькой кисточкой, если в этом случае холст не покрылся сплошной пленкой, его проклеивают третий раз слабым, 4 - 5 - процентным раствором клея. Также в клей добавляют несколько капель глицерина для пластичности.

Просохший после проклейки холст обрабатывался наждачной бумагой. После того как холст проверился на просвет, на холсте не должно быть просвечивающих отверстий, можно приступить ко второму этапу.

2) Покрытие проклеенного холста собственно грунтом. Многие художники придают поверхности бурый, холодно-серый, тепло-серый или другие оттенки, это зависит от живописных задач. Для курсовой работы был выбран белый оттенок.

Главная проблема на этом этапе выбрать наиболее приемлемый грунт из множества различных рецептов. Выбран был эмульсионный грунт. Желатин, мел, цинквейс, льняное масло, которое добавлялось при интенсивном помешивании. С помощью флейца загрунтовали холсты в три приема, просушивая каждый слой.

Работа над холстом

В начале был сделан рисунок кистью. Опираясь на натуру решал задачу окончательной компоновки предметов.

Затем следовала следующая стадия работы на холсте - подмалевок - тональная - цветовая раскладка по выбранному эскизу. За первый сеанс было важно закрыть весь холст и определить тональные и цветовые отношения на, которых и держалась вся задумка, определить все цветовые ритмы.

На следующем этапе работы маслом, когда найдены основные тоновые и цветовые отношения, можно приступать к более детальной проработке отдельных частей (подчиняя их общему).

Теневые части изображений оставались заполненными тонким слоем краски, тогда как свет можно писать корпусно, пастозно используя кисть, мастихин. Первый план прорабатывался более тщательно, чем задний (по законам композиции). Хотя уплощенность пространства намерено поставленная, как одна из задач декоративного решения формы весьма ограниченно использовалась в решении этой постановки.

На протяжении работы возникали некоторые сложности: изображения фазаичной текстуры материалов, цветовые решения некоторых частей композиции, выделение главного и «приглушение» второстепенного. Анализируя композицию и следуя советам руководителя по ходу работы.

В процессе работы возникли вопросы по выбору цветовых и тоновых отношений.

Самой основной и сложный из этапов работы над станковым произведением – завершающий, подчинение частного общей идее произведения, обобщение, расстановка акцентов, придание работе завершенности. Если сначала работы писались широкой кистью, большими отношениями, в дальнейшем широко использовался мастихин, заключительные проработки выполняются маленькими кистями, более внимательно, с самого начала работы над холстом руководителем была поставлена передо мной задача. Выстроить цветом яркий праздничный образ натюрморта, и избегая этюдности довести работу над холстом до как можно большей завершенности образа. Поэтому в технологическом плане попробовал все известные мне приемы: корпусное письмо; создание фактуры мастихином; протирки губкой; кистью и рукой; лессировки. Необходимо заметить, что первоначальные эскизы и законченные живописные работы не отождествляются друг с другом. Чтобы прийти к определенному итогу, обычно перерабатывается много материала, набросков, эскизов.

Творческая работа несколько отличается от учебной. В творческой работе используются удачные решения учебных задач. При этом осуществляется попытка следования объектным законам, использования разнообразных приемов и средств художественной выразительности, соединения чувственного и логического.

Оформление работы

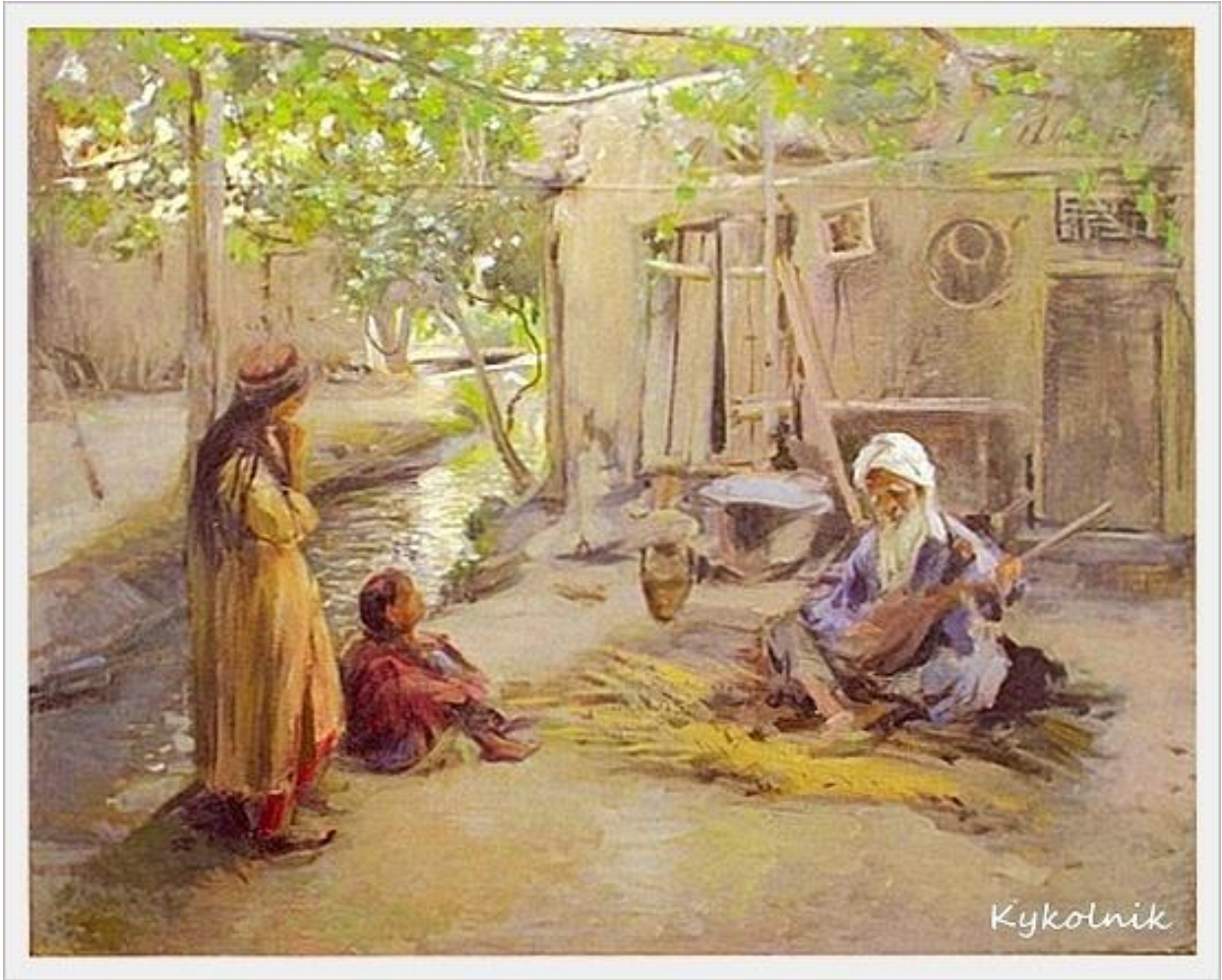
Проблема подбора рамы к завершенной работе сводится к выбору ее ширины, характера профиля рамы и к ее цвету. Так как при оформлении работ рама немного заходит на изображение по периметру, то по углам оно несколько списывается, что помогает концентрировать внимание зрителя на объектах изображения.

Если коснуться некоторых общих правил оформления работ в рамку, своим цветом и декоративной отделкой рама не должна выделяться и отвлекать зрителя от картины, которую обрамляет. Обычно для изготовления рам используют багет, представляющий собой фасонную планку, орнаментированную и покрытую краской или морилкой. Для изготовления берется сухая, выдержанная древесина, бруски из которой обрабатывают фасонным рубанком, придавая заготовке соответствующий профиль. Потом заготовки тщательно ошкуриваются, проклеиваются со всех сторон несколько раз, грунтуются с лицевой стороны.

При склеивании углы рамы должны плотно прилегать друг к другу, чтобы не было зазора.

К натюрморту была изготовлена рама сложного профиля, шириной 10 см. Это продиктовано тем, что в работе доминируют крупные формы, большие цветочные пятна. Цвет рамы должен был подчеркнуть праздничные настроения изображения, по этому при тонировке использовали сухие бронзовые пигменты на лаке и полиграфическая пленка.







2.3 Методика изображения натюрморта

«Натюрморт» - слово французское в буквальном переводе означает "мертвая натура". По-голландски обозначение этого жанра звучит как *stilleven* т.е. "тихая жизнь", на взгляд многих художников и искусствоведов это наиболее точное выражение сути жанра, но такова уж сила традиции что именно "натюрморт" это общеизвестное и укоренившееся название.

Мир вещей в натюрморте всегда призван раскрыть их объективное своеобразие, неповторимые качества, красоту. Вместе с тем, это всегда человеческий мир, выражающий строй мысль и чувств, отношение к жизни людей определенного общества. Натюрморт может состоять из различных вещей домашнего и личного обихода человека, элементов растительного мира, произведений изобразительного искусства и многого другого. Методика преподавания должна быть построена на следующих принципиальных положениях: обучение рисунку и живописи должна вестись по натуре. Моделью является: натюрморт (мёртвая натура).

Если же учащийся начинает с копирования образцов, хотя бы и очень высокого мастерства, то он будет подавлен этим мастерством и, не поняв его сущности, приобретёт мёртвые навыки.

Методика работы над натюрмортом основывается на общей последовательности выполнения живописных изображений: композиционные наброски, небольшой эскиз в цвете, рисунок композиции натюрморта, живописное выполнение длительной работы.

Правдивость живописного изображения зависит не от точности цветового оттенка, а от верной передачи отношений по силе света и цвета. Неправильно взятые по светлоте и насыщенности цветовые отношения ведут к путанице в выявлении материальных качеств изображаемых предметов, состояния их освещенности, в передаче пространственных планов.

Г.В. Беда, автор учебника «Живопись» для студентов пединститутков, справедливо считает, что процесс живописи методом цветовых отношений можно сравнить с построением музыкальной мелодии, в которой каждый

отдельный звук сам по себе ничего не выражает, но в гармоничном соединении с другими звуками производит нужное впечатление. Можно сыграть музыкальное произведение в более низком регистре или в более высоком - мелодия при этом сохранится. Но если нарушится взаимосвязь звуков, мелодия перестанет существовать. Это относится и к живописному изображению. Тоновые и цветовые отношения можно построить в более или менее светлой и насыщенной красочной гамме, при этом важно соблюдать взаимосвязь предметов по тону и силе цвета, соответствующую зрительному образу природы. Этюд может быть выполнен очень скромными средствами в слабой тональности. Совсем не обязательно передавать цветовые отношения в полную их силу, то есть так, как они существуют в природе. Но необходимо выдерживать пропорциональные отношения от самого светлого до самого темного в пределах задуманной гаммы. Иначе живопись не будет производить целостного, гармоничного впечатления. Цвет, взятый на этюде не пропорционально натурным отношениям по светлоте и насыщенности, вызывает ощущение диссонанса, выделяется так же резко, как фальшивая нота.

Метод работы отношениями, или метод сравнения, позволяет точно определить цветовые различия между предметами, создать подлинно реалистическое произведение.

В графике, как и в живописи, натюрморт -- творческая лаборатория художника. Обаяние этой работы заключается в специфике мира натюрморта -мира неподвижной, или «мертвой», природы. Искусственная реальность натюрморта позволяет проводить активные поиски выразительных средств уже при постановочной работе с предметами. Найденное художником положение предметов не меняется от сеанса к сеансу, позволяя длительный срок проверять изображенное неподвижной натурой.

Особенностью натюрмортной работы в графике является относительно небольшой размер изображаемых предметов. Художник может

делать композицию, близкую по масштабу к натуре, выявляя хорошо видимые глазом фактурные качества постановки, что важно как при первом знакомстве с графикой, так и при профессиональных творческих исканиях. Для обучения натюрморт ценен и тем, что каждый может создать постановку у себя дома из хорошо знакомых предметов, находящихся под рукой. Предметы, еще сохранившие тепло рук хозяина, помогают войти в мир натюрморта, преодолеть робость в начальной стадии работы. Натюрморт одинаково важен для всех этапов творческого развития художника. Хотя натюрморт есть неподвижная, «мертвая» натура, он состоит из предметов окружающей нас живой действительности. Собранные вместе, эти скромные предметы могут точно отражать духовный мир человека со всем многообразием его противоречий и особенностей. Не случайно англичане называют жанр натюрморта «тихой жизнью», где внешняя неподвижность -- проявление внутренней духовной жизни. Любые формальные поиски всегда должны быть направлены на образное раскрытие темы композиции. Формальные упражнения, присутствующие в любой художественной школе, только путь к поиску новых средств и приемов выражения природы. Предметы, которыми мы пользуемся в домашнем обиходе, при использовании в натюрморте образуют свою среду, переходят в «иное измерение». Их значение в композиции, смысловая нагрузка неизмеримо возрастают. Сочетания простых предметов могут выражать самые сложные и возвышенные чувства человека, вызывать ассоциации, далеко уходящие от материальной сути этих предметов.

Натюрморт следует рисовать с природы, т.е. ту постановку предметов которая находится перед тобой, которую ты можешь обсмотреть со всех сторон.

Рисование натюрморта следует начинать с выполнения композиционных набросков. Рекомендуется посмотреть на природу с разных точек зрения, даже сверху, чтобы лучше понять взаиморасположение

предметов. Обязательно надо попробовать разместить изображение в разных форматах.

Целесообразно сделать несколько вариантов композиционного решения. Не следует торопиться, так как неверно найденное в наброске композиционное решение может зачеркнуть всю работу, а удачно найденная композиция - залог успеха. Полезно также выполнить не только линейный, но и тоновой эскиз композиции. Наиболее выразительное композиционное решение натюрморта переносят на основной лист, пропорционально увеличивая размер изображенных предметов.

Рисуя натюрморт, необходимо уметь выделить его композиционный центр. Иначе говоря, в натюрморте всегда какой-то предмет в смысловом отношении является главным, а остальные - второстепенными. При этом необязательно добиваться совпадения геометрического центра листа и композиционного центра натюрморта. Предметы, составляющие натюрморт, следует мысленно объединить. При этом особое внимание надо обратить на выразительность общего контура группы.

Удачным считается такое композиционное решение, в котором изображение умещается на листе целиком и не возникает желания сдвинуть натюрморт в какую-нибудь сторону. Предметам не должно быть «тесно», они не должны подступать близко к границам листа. Неприемлемо как слишком крупное, так и слишком мелкое изображение. Свободное пространство между предметами также играет важную роль в композиции натюрморта.

Главное - соблюдать правильную последовательность в работе. Она основана на общих принципах академической школы: от общего к частному и затем опять к общему. На первом этапе продумывают композиционное размещение натюрморта на листе. Тонкими линиями намечают общую форму всей композиции. Затем приступают к линейно-конструктивному построению предметов и выявлению формы при помощи светотени. Особое внимание уделяется расположению предметов по отношению друг к другу и фону. При этом необходимо соблюдать правильную передачу формы,

пропорций и материальности отдельных предметов, складок драпировки, составляющих натюрморт. В процессе лепки формы тоном стараются подчеркнуть разность их пространственного положения. Предметы на переднем плане прорисовываются более тщательно, а объекты дальнего плана изображаются более обобщенно, без проработки деталей. Общую форму предметов, их пластику передают светотенью и наложением штрихов по форме.

В течение всей работы над натюрмортом обязательно надо проверять и сопоставлять отдельные части постановки друг с другом. Для уточнения тональных отношений, достижения цельности, гармонии рисунка следует иногда смотреть на натуру и свою работу прищуренными глазами. В процессе рисования натюрморта рекомендуется несколько раз отходить от мольберта с рисунком, чтобы издали оценить работу на отдельных стадиях. Необходимо все время помнить о выбранном тональном масштабе, стараться передать световоздушную среду в натюрморте, соблюдать тональные отношения между предметами и драпировкой. Важно следить за тем, где на рисунке находятся самые светлые и самые темные места, где наиболее четко выявляется тоновой контраст. Выразительность рисунка достигается за счет верно найденных светотональных отношений.

Известного мастерства требует последний этап работы -- обобщение всех частей рисунка. На заключительной стадии необходимо еще раз тщательно сопоставить рисунок с натурой, выявить несоответствия, исправлением которых можно добиться точной передачи материальных особенностей предметов, цельности композиции.

Известно, что, не зная законов перспективы нельзя построить правильный рисунок, поэтому необходимо их изучить, и только потом, уже используя перспективу получится построить рисунок по всем правилам.

Непосредственное развитие пространственного мышления происходит при изучении перспективы, её законов, основ. Поэтому перспектива является неотъемлемой частью пространственного мышления.

Как известно, формы окружающих нас предметов и их величины зрительно изменяются в зависимости от положения в пространстве и расстояния по отношению к зрителю. Эти изменения форм и величин происходят по определенным законам, которые изложены в системе линейной перспективы.

Линейная перспектива - точная наука, позволяющая изображать на плоскости предметы окружающей действительности с учетом их положения в пространстве. В переводе с латинского «перспектива» означает «ясно вижу».

К основным, наиболее важным терминам перспективы относятся: линия горизонта - воображаемая прямая, условно находящаяся в пространстве на уровне глаз наблюдателя; точка зрения - место, на котором находится взгляд рисующего (ракурс); центральная точка схода - точка, расположенная на линии горизонта прямо против глаз наблюдателя.

Однако при работе с натуры художники не делают точных расчетов, а больше полагаются на свой глазомер, то есть используют наблюдательную перспективу.

В художественном опыте восприятие пространства играет важную роль. Знание законов перспективы помогает создавать реалистические изображения, однако в творчестве важно, чтобы теория не заслоняла чувства, переживания и образы.

Перед художниками всегда стояла очень трудная задача - изобразить на двухмерной плоскости рисунка или картины трехмерное пространство.

Особый вид перспективы использовали древнерусские живописцы в иконописи, фресках, миниатюре. Они рисовали параллельные линии, уходящие вдаль расходящимися, а не сходящимися, то есть в обратной перспективе.

Предполагают, что это было обусловлено божественным взглядом извне на молящегося перед иконой.

В последнее время получила признание теория перспективы академика Б.В. Раушенбаха. Он доказывал, что человек видит пространство по-разному: близкое - по одним законам, а более удаленное - по другим. Предметы, расположенные близко к нам, практически не имеют резких перспективных сокращений, их следует изображать аксонометрически. В свои права линейная перспектива вступает лишь при изображении удаленных предметов.

Художник может использовать в одном произведении обратную перспективу и аксонометрию. Классический пример «Троица» А. Рублева. Подножие левого (от зрителя) ангела дано в слабой обратной перспективе, в то время как подножие правого - в аксонометрии.

Интересную теорию перспективы создал замечательный русский художник К. Петров-Водкин. Это так называемая сферическая перспектива. В отличие от мастеров Возрождения, которые понимали картину как «окно в мир», в творчестве Петрова-Водкина картина истолковывается как экран, на который художник проецирует не только то, что он непосредственно видит, но и то, что он представляет, то есть воображаемый мир. Образ, возникающий в представлении художника, в этом случае является результатом активной работы мысли, творческого обобщения, отказа от многих признаков натуры.

Воздушная перспектива - в изобразительном искусстве - метод передачи удаления предметов на основе зрительного восприятия и опыта, путем смягчения очертаний, ослабления детальности изображений, уменьшения яркости цвета и других изменений, вызванных воздействием воздушной среды на предметы.

Так, все ближние предметы воспринимаются четко со многими деталями и фактурой, а удаленные - обобщенно, без подробностей. Контурные ближних предметов выглядят резче, а удаленных мягче. Все близкие предметы обладают контрастной светотенью и кажутся объемными, все дальние слабо выраженной светотенью и кажутся плоскими. Из-за

воздушной прослойки цвета всех удаленных предметов становятся менее насыщенными и приобретают цвет воздушной дымки - голубой, молочно-белый, фиолетовый. Все ближние предметы кажутся многоцветными, а удаленные одноцветными. Художник должен учитывать все эти изменения для передачи пространства и состояния освещенности в своей картине. Воздушная среда, особенно если воздух наполнен дымкой или туманом, помогает передать в рисунке пространство, подчеркивает плановость в композиции. В творческой работе необходимо учитывать перспективные изменения воздушной среды, благодаря которым дальние планы кажутся светлее передних, контуры предметов расплываются, теряют четкость. Особенно это заметно в горах или на равнине, поросшей лесом. Такое явление называется воздушной перспективой.

Проанализировав данную главу, автор выпускной квалификационной работы пришёл к выводу что, среди всех видов изобразительной деятельности, предусмотренных программой, рисование с натуры является основным. Этому виду занятий отводится большая часть времени по изобразительному искусству.

Знание законов линейной перспективы необходимо при изображении на плоскости объёмной формы. Только сначала изучив её, ты сможешь приступить к практике. Владение перспективой - это умение видеть предмет насквозь. В основе перспективного построения лежат плоскости, которые образуют пространственную систему, позволяющую точно фиксировать положения изображаемого предмета. Использование правил перспективы в рисовании является осмыслением изображаемого пространства и формы предмета, лежащего в нём. Руководствуясь правилами перспективы, легко уточнить положение любой линии.

На практике законы перспективы закрепляют и применяют для чёткого и грамотного построения фигур, предметов.

То, что необходимо учиться рисовать натюрморт с натуры, мы уже знаем, но также не маловажную роль играют и формы с методами, которые используешь в обучении рисования с натюрморта натуры.

Разнообразие форм обучения (коллективная, групповая, индивидуальная и др.) помогают лучше усвоить детям материал. Дети любят разнообразные, интересные занятия и поэтому менять формы и методы необходимо, чтоб у ребёнка не угас интерес к рисованию.

Рисование, преследующее цель изучения и выявления свойств натуры, действительно ведет к обогащению всех видов изобразительного искусства, так как оно дает художнику возможность приобрести все необходимые средства для правдивого выражения многообразных форм действительности, Сознательность и правдивость в работе над рисунком должны быть основным требованием, предъявляемым педагогом к учащимся.

Те или другие свойства натуры могут быть выражены художником только при помощи соответствующих изобразительных средств. Иначе говоря, законы, правила, и приемы рисования являются результатом изучения свойств натуры.

Некоторые полагают, что способность видеть и изображать натуру объемно гарантируется нам устройством нашего зрительного аппарата, но это неверно. Педагогическая практика показывает, как трудно отучить ребенка, начинающего рисовать, от плоскостного восприятия предметов и условной манеры изображения. Дело в том, что, помимо трудности, которую представляет для нашего глаза объемное восприятие натуры (особенно при рассеянном свете и на расстоянии), сложность задачи заключается в том, чтобы дать объемное изображение на плоском листе бумаги. Для разрушения этой плоскости, то есть для построения на листе объемного изображения, необходимы и профессиональные знания, и опыт.

Начинающих очень трудно отучить от неправильных приемов рисования, заключающихся в старательной работе над контуром и над мелкими деталями натуры, когда не решена еще общая форма.

Борьба за объемность и пространственность изображения должна начинаться с первого же прикосновения карандаша к листу. Прежде всего, необходимо внушить учащемуся, что лист, на котором он сейчас начнет рисовать, является как бы не листом, а окном в пространство, и что не на поверхности, а как бы в глубине листа должно строиться изображение.

Приступая к построению объема, необходимо, прежде всего, разъяснить учащимся, что представляет собой линия контура, обычно приковывающая внимание неопытных рисовальщиков.

То, что называют контуром, или, что вернее, надо считать краем формы, -- явление изменчивое и непостоянное. При том или ином повороте любая поверхность, образующая объем предмета, может оказаться контуром. В рисовании с натуры играет роль не условная, не существующая в природе контурная линия, а отграничение объема от пространства.

Чтобы добиться целостности изображения, необходимо начинать рисунок с определения общего решения форм натуры, а затем в результате кропотливого изучения ее отдельных частей как бы вернуться к первоначальному решению, обогатив, но не разрушив рисунок деталями.

В борьбе за целостность рисунка большое значение имеет правильное установление пропорций.

В практике работы с натуры все свойства предмета, как основные, так и второстепенные, выясняются путем сравнения. Например, движение, то есть направленность осей данных объемов (постановка фигуры, направленность конечностей), решается на основе относительного положения осей друг к другу. Тон или светосила определяется светосиловыми отношениями отдельных частей.

Пропорции выражают отношение различных величин друг к другу и к целому. Тот, кто идет в своем рисунке от частного к целому, теряет правильный ориентир, которым является величина всего объема, а потому при сравнении отдельных величин неизбежно впадает в ошибку.

Для того чтобы не ошибиться в пропорциях, необходимо начинать работу с определения самых больших величин, а затем постепенно выделять из них меньшие.

Трудность установления пропорций на глаз происходит от так называемых оптических обманов. Тёмное кажется нам меньше светлого. При сравнении двух кружков одного размера, но различной окраски черный всегда будет казаться меньше белого. Горизонтальные линии кажутся длиннее вертикальных; чтобы убедиться в этом, возьмем, например, два подрамника одинакового размера: один из них поставим по горизонтали, а другой - по вертикали. Первый подрамник будет казаться длиннее второго подрамника-Части фигуры, несущие на себе наибольшее количество деталей, кажутся больше равных им по размеру других частей, лишенных деталей. Например, нам кажется, что глаза находятся в верхней части головы, а не по середине, где они находятся, в самом деле, потому что нижняя часть лица больше нагружена деталями, чем лобная.

Дисциплинировать глаз, развить чувство пропорций можно только при помощи постоянных упражнений, в которых большую роль играет осознание своих зрительных впечатлений.

Разобраться в строении той или иной формы часто является нелегкой задачей, требующей ряда последовательных решений. Только путем систематических упражнений у учащихся вырабатывается острота глаза, необходимая для понимания конструктивной основы предметов.

Изучение геометрических тел и несложных по форме предметов постепенно подводит учащегося к пониманию конструктивной закономерности многообразных форм природы. Например, приступая к изучению натюрморта, учащийся должен, прежде всего, понять принцип его строения, так как в основе каждого предмета находится определённая геометрическая фигура, и это будет способствовать тому, что учащийся будет сам определять форму конкретного предмета.

Для изучения объективных свойств природы берутся предметы с ясно выраженными формами. Освещение (преимущественно искусственное) должно способствовать выявлению пластических свойств изучаемых объектов. Расстояние от рисующего до постановки соблюдается небольшое, так как близкое расстояние способствует объемному и детальному восприятию изображаемого, облегчая его подробное изучение. Предмет должен весь помещаться в поле ясного видения.

Степень объемности изображения должна соответствовать степени удаленности предмета от зрителя: возрастать по мере приближения и уменьшаться по мере удаления предмета в пространство.

Д. Н. Кардовский учил: рисовать – это строить объем на плоскости листа на основании законов природы так, как мы его зрительно воспринимаем. На его рисунке сочетается объективное знание форм с их зрительным восприятием в условиях освещения.

Из всего изложенного следует, что рисунок должен ставить и решать задачи.

Объемность восприятия. Работа над рисунком должна научить учащихся видеть и передавать предметы объемно, для чего необходимо практически изучить понятие объема.

Цельность изображения. Здесь подразумевается умение в работе над рисунком подчинять его отдельные части и детали общему решению всего рисунка в целом. Для этого необходимо: овладеть принципом работы от общего к частному; уметь детализировать.

Глава 3. Апробация работы и анализ полученных результатов

3.1. Апробация работы и анализ полученных результатов

Содержание апробации и методика его проведения

За время педагогической практики в профессиональном Республиканском коллежде Дизайна я присутствовала на занятиях по живописи и графике у студентов 2 курса. Учащиеся 2 курса в основном работают над натюрмортами. Преподаватель каждую новую постановку натюрморта ставит согласно учебному плану. На начальном этапе преподаватель устно теоретически обосновывает постановку натюрморта. И подробно отвечает на отдельные вопросы студентов. Только после этого студенты приступают к практической деятельности, которая заключается в работе над натюрмортом. Выбрав из жанров живописи натюрморт, рассмотрим, как можно научить учащихся понимать язык искусства. Мир искусства устроен так, что учащийся не может войти в него без помощи педагога, который откроет растущему человеку смысл и закономерности искусства, обучит языку различных искусств. Методический поиск педагога будет успешным при условии, если он сам выполняет практическую работу, в результате чего овладевает средствами изображения и приобщается к миру искусства. Поэтому нам представляется значимым раскрытие творческой деятельности педагога по изобразительному искусству, где наряду с эмоционально-образным восприятием мира искусства раскрывался бы методический поиск средств его изображения.

Важное место в методике преподавания натюрморта занимает овладение художественно-изобразительными навыками. Натюрморт способствует росту творческого потенциала, развитию мышления, техники, способности передавать форму, цвет, объем, материал изображаемых предметов и дает возможность выражать свои чувства и настроения. Рисуя натюрморт, учащимся приходится осваивать ряд задач от компоновки до завершения рисунка, а это и есть те элементы творчества, которые, в свою

очередь, развивают у рисующего способность размышлять, сопоставлять, анализировать.

В учебных постановках натюрморт благодаря своей специфике дает возможность хорошо усвоить элементарную грамоту рисунка: правила перспективного и конструктивного построения предметов, светотеневую лепку объемной формы, позволяет научиться приводить рисунок в состояние тоновой целостности и композиционного единства. У студентов нужно развивать способность видеть предметы в окружающей среде, смотреть на натюрморт как на гармоническую группу предметов, имеющие рефлексные и пространственные связи.

На занятиях по рисованию следует показывать детям разнообразие натюрмортов. В дополнение к одновидовым и смешанным натюрмортам детям предлагаются натюрморты сюжетного характера.

В отборе произведений по форме учитывается принцип разнообразия используемых художником средств выразительности и манеры исполнения. Для рассматривания с учащимися отбираются картины, в которых художественные образы расположены в круг, треугольник, асимметрично, симметрично, в центре, статично, динамично.

Учитывают также и принцип концентричности, суть которого заключается в возврате к ранее воспринятым картинам, но на более высоком уровне познания. Одна и та же картина в течение учебного года и в разных группах неоднократно предлагается для рассматривания детьми. Но внимание ребят направляют на разные цели: выделить отдельные образы, цветовое решение, определить настроение, проанализировать логические связи картины, установить взаимосвязь между содержанием и средствами выразительности.

При проведении занятий важно обратить внимание учащихся на основные свойства предметов: форму, цвет, поверхность, вес, прозрачность или плотность материалов, из которых они сделаны; вызвать эмоциональную заинтересованность учащихся объектами, включить их ассоциативное

мышление, творческое воображение, сообщить ощущение необычности и значимости каждой вещи. На занятиях следует использовать гармоничное по настроению сочетание музыки, поэзии, изобразительного ряда, тогда один образ будет полно представлен различными средствами художественной выразительности.

За период педагогической практики я наблюдала и проанализировала работы студентов 2 курса. Хочется обратить внимание на следующие факты:

Работы студентов 2 курса на занятиях по живописи распределяются следующим образом:

Результаты апробации работы студентов на занятиях по живописи

№	Учебные задания	Результаты ответов (в процентах)	
		Первоначальный этап	
		Контрольная группа	Экспериментальная группа
1	1-задание. Постановка натюрморта		
	Композиционное размещение постановки	63,3%	89,1%
	Пространственное размещение постановки	53,5 %	87,8%
	Выполнение постановки в цвете	64,5 %	75,9%
	Тоновое решение постановки	67,2 %	76,5%
2	2-задание. Постановка натюрморта		
	Композиционное размещение постановки	67,9 %	78,7%
	Пространственное размещение постановки	56,7%	87,9%

	Выполнение постановки в цвете	59,5%	89,3%
	Тоновое решение постановки	65,4%	86,5%
3	3-задание. Постановка натюрморта		
	Композиционное размещение постановки	65,3%	89,1%
	Пространственное размещение постановки	65,2%	87,6%
	Выполнение постановки в цвете	62,8%	84,8%
	Тоновое решение постановки	61,8%	81,8%
4	4-задание. Постановка натюрморта		
	Композиционное размещение постановки	53,5 %	87,9%
	Пространственное размещение постановки	64,5 %	89,3%
	Выполнение постановки в цвете	59,5%	87,8%
	Тоновое решение постановки	65,4%	75,9%
5	5-задание. Постановка натюрморта		
	Композиционное размещение постановки	63,3%	89,1%
	Пространственное размещение постановки	53,5 %	87,8%
	Выполнение постановки в цвете	64,5 %	75,9%
	Тоновое решение постановки	67,2 %	76,5%

Значительные сдвиги у студентов 2 курса были обнаружены во 2 семестре при выполнении натюрмортов на занятиях по живописи

№	Учебные задания	Результаты ответов (в процентах)	
		Первоначальный этап	
		Контрольная группа	Экспериментальная группа
1	1-задание. Постановка натюрморта		
	Композиционное размещение постановки	53,3%	93,1%
	Пространственное размещение постановки	57,5 %	87,8%
	Выполнение постановки в цвете	61,5 %	85,9%
	Тоновое решение постановки	57,2 %	90,5%
2	2-задание. Постановка натюрморта		
	Композиционное размещение постановки	67,9 %	95,7%
	Пространственное размещение постановки	56,9%	87,9%
	Выполнение постановки в цвете	55,5%	90,3%
	Тоновое решение постановки	68,4%	86,5%

Присутствуя на занятиях по живописи и анализируя работы учащихся 2 курса профессиональных колледжей, я пришла к выводу, что непосредственный тесный творческий контакт педагога и учащегося даёт очень хорошие результаты. Но в качестве вывода хочется добавить, что студент должен так же очень много работать и самостоятельно. Выполнение студентами учебных и самостоятельных постановок отвечают всем требованиям, предъявляемых к обучению в колледжах.

Заключение

Натюрморт - это исповедь художника. И он не может не быть поэтом. Поэзия - это состояние, в котором он живет, и живет постоянно. Взволнованность – вот что неизбежно проявляется в картине, если это сопутствовало ее созданию.

Искусство натюрморта имеет свою прекрасную и давнюю историю. Натюрморт вводит нас в мир, окружающий художника, дает возможность оглянуться на несколько веков назад, сопережить вместе с мастером особо любимые им мотивы.

Холодное искусство мертво. Нельзя имитировать чувства, делать вид, что переживаешь. Надо любить и волноваться.

Отражая красоту объектов окружающей природы или вещей, созданных трудом человека, натюрморты могут волновать нас не меньше, чем жанровые картины.

Выпускная квалификационная работа дала мне возможность проверить свои творческие способности, пополнить запас теоретических и практических знаний, познакомиться с приемами и техникой ведущих живописцев современности.

Главная задача искусства и живописи - будить в человеке прекрасное, заставлять его думать, чувствовать, задача художника привлечь внимания зрителя, вызвать в нем чувство сопричастности переживаниями, выраженными в картине, заставить взглянуть по-новому на окружающий мир, разглядеть в привычных предметах, необычайную суть.

Искусство натюрморта имеет свою прекрасную и давнюю историю. Натюрморт вводит нас в мир, окружающий художника, дает возможность оглянуться на несколько веков назад, сопережить вместе с мастером особо любимые им мотивы.

В натюрморте художник пытается ограниченными средствами передать многоцветие окружающих его предметов, стремится в каждом

мазке отразить пульсацию жизни, свое настроение, свое видения окружающего мира.

На протяжении многих веков художники пытаются с помощью окружающих их вещей выразить свое понимание мира, свои мысли и интересы, и у каждого творца это получается по-своему, каждое произведение индивидуально. В одних натюрмортах преобладает реальность, для других мастерство. Важнее выразительные начала живописи. У каждого живописца свое ведение мира.

Список использованной литературы:

1. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве - М.;1972.
2. Всеобщая история искусств - М.; 1972.
3. Выборнова Г. Роль освещения в натюрморте. - Художник; 6. 1984.
4. Герчук Ю.Я. Живые вещи - Советский художник; - М.; 1977.
5. Гусарева А.П., Константин Коровин - Советский художник;
6. Кантор А.М. Предмет и Среда в живописи - Советский художник.
7. Всеобщая история искусств - М.; 1972.
8. Герчук Ю.Я. Живые вещи - Советский художник; - М.; 1977.
9. Кузнецов Ю. Западноевропейский натюрморт - Советский художник.
10. Выборнова Г. Роль освещения в натюрморте. - Художник; 6. 1984.
11. Кузнецов Ю. Западноевропейский натюрморт - Советский художник.
12. Натюрморт конца XIX - XX веков - Искусство.;
13. Шитов Л.А., Ларионов В.Н. Живопись - М.; - Просвещение
14. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторства в русском искусстве конца
15. Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом - Просвещение, 1982.
16. Виппер Б. Р., Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей), Казань, 1922;
17. Щербачёва М. И., Натюрморт в голландской живописи, Л., 1945;
18. Кузнецов Ю. И., Западноевропейский натюрморт, Л.- М., 1966;
19. Глозман И. М., К истории русского натюрморта 18 в., в кн.: Русское искусство 18 века. Материалы и исследования, М., 1968, с. 53-71;
20. Ракова М. М., Русский натюрморт конца 19 - начала 20 века, М., 1970;
21. Пушкарёв В. И., Пружан И. Н., Русский и советский натюрморт, М.- Л., 1971;

ГЛОССАРИЙ

ИСКУССТВО	
WORD / PHRASE	ПЕРЕВОД
to practice an art	заниматься искусством
abstract art	абстракционизм
classical art	классическое искусство
modern art	современное искусство
primitive art	примитивизм
graphic art	графическое искусство, графика
plastic arts	пластическое искусство
art school	художественное училище
Art Nouveau	франц. стиль модерн (художественный и архитектурный стиль конца XIX - начала XX вв.)
antique art	античное искусство
folk art	народное искусство
decorative art	декоративное искусство
applied art	прикладное искусство
art of building	зодчество
art castings	художественное литье
Graphic (black-and-white) art	искусство графики

art is long, life is short посл.	жизнь коротка, искусство вечно
Fine Arts	изобразительные искусства (музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрзы - the S. Erzya Museum of Fine Arts)
(the) Academy of Arts	Академия художеств
pictorial art	живопись
acrylic painting	живопись акриловой краской
bark painting	живопись на коре
battle piece	батальная живопись
caricature	карикатура
ceremonial portrait	парадный портрет
collage	коллаж
drawing	рисунок
easel painting	станковая живопись
engraving	гравюра, эстамп
family group	семейный портрет
full-length portrait	портрет в полный рост
genre bas	«низкий жанр», бытовой жанр
genre painting	жанровая живопись
historical painting	историческая живопись
landscape	пейзаж

marine / seascape	морской пейзаж
miniature	миниатюра
mosaics	мозаика
mural	фреска, настенная живопись
oil painting	картина маслом
pastel picture	рисунок пастелью
self-portrait	автопортрет
sketch	набросок, этюд
still life	натюрморт
tapestry	гобелен
wall / mural painting	настенная живопись
water-colour	живопись акварелью
master	великий художник, мастер;
old masters	старые мастера, особенно художники XVII-XVIII вв.; картины старых мастеров;
moderns	современные художники;
painter	живописец, художник;
artist	художник (в широком смысле слова);
landscape painter	пейзажист;
portrait painter (portraitist)	портретист;
painter of sea-scapes	маринист;

still life painter	художник, пишущий натюрморты;
pastel(1)ist (pastel painter)	художник, рисующий пастелью;
black-and-white artist (a painter in black-and-white)	график;
colourist	художник-колорист;
dauber	плохой художник;
draughtsman (draftsman)	рисовальщик;
art dealer	маршан; тот, кто продает и покупает картины; торговец произведениями искусства
colour-man	торговец красками
art-lover	любитель искусства;
art-worker	художественный деятель.
avant-garde	авангард
be in advance of one's time	опережать свое время
be taught painter	выучиться на художника
become famous overnight	стать известным за одну ночь
break with the tradition	порвать с традицией
canvas	картина, полотно
capture the sitter's vitality, transient expression	передать энергию модели, мимолетное выражение лица
conform to the taste of the period	соответствовать вкусу эпохи

depict a person, a scene of common life, the mood of...	изображать человека, бытовую сцену, настроение
develop one's own style of painting	выработать собственный стиль письма
die forgotten and penniless	умереть в бедности и безызвестности
do a painting	написать картину
expose the dark sides of life	изображать темную сторону жизни
fashionable artist	модный художник
mature artist	зрелый художник
nude model	обнаженная модель
paint from nature, memory	писать с натуры / по памяти
paint mythological, historical subjects	писать на мифологические, исторические сюжеты
painting	1) живопись, 2) картина
picture	1) картина, 2) фотография
portrait/landscape painter	портретист / пейзажист
portray people, emotions with moving sincerity/restraint	изображать людей, эмоции с трогательной искренностью / сдержанностью
render, interpret the personality of...	передавать характер...
reveal the person's nature	раскрыть характер
self-taught artist	художник-самоучка

specialize in portraiture, still life	специализироваться в написании портретов, натюрмортов
his painterly talents	его талант к живописи;
complete command of colour	великолепное владение цветом;
the brush	искусство художника;
brushwork	манера художника накладывать краски кистью; манера письма;
creative work	творчество;
finished technique	отточенное мастерство;
to group	подбирать гармонично краски, цвета;
handling	умение художника владеть кистью;
verve	живость и яркость (описания); сила изображения, индивидуальность художника;
exquisite work	тонкое мастерство;
paint shop	изостудия;
studio	мастерская художника;
art exhibit	художественная выставка;
exhibit	экспонат; выставлять, экспонировать;
art exhibition	художественная выставка;
art gallery	художественная галерея;
a picture gallery	картинная галерея;

a picture show	выставка картин;
show	выставка;
one-man exhibition	персональная выставка;
private exhibition	частная выставка;
at the exhibition	на выставке;
exhibition halls (rooms)	выставочные залы;
loan exhibition	выставка картин, временно предоставленных владельцами для экспозиции (музеем или отдельным лицом);
display	выставка; выставлять, показывать;
varnishing-day	день накануне выставки (когда художники могут подправить свои картины, покрыть их лаком); вернисаж;
opening day	вернисаж;
pictures hung on the line	картины, выставленные так, что центр картины находится на уровне глаз зрителя;
brush	кисть
canvas	холст
chalk	мел
charcoal	угольный карандаш
colour box / palette	палитра
crayon	цветной карандаш, мелок

drapery	драпировка
easel	мольберт
enamel	эмаль, финифть
encaustic	энкаустика
frame	рама
fresco	фреска, фресковая живопись
gouache	гуашь
ink	чернила
India ink	тушь
Indian ink	тушь
lacquer	лак, глазурь
liquid	1) жидкость 2) жидкий
oil paint	масляная краска
paintbox	коробка с красками
panel	тонкая доска для живописи, панно
pigment	пигмент
tempera	темпера
to charcoal	рисовать углем
vehicle	растворитель
watercolour	акварель

sketch-book	альбом, тетрадь для рисования;
drawing-block	тетрадь для рисования;
easel	мольберт; The easel is a frame which supports the painting during its progress. - Мольберт - это подставка, на которой устанавливается картина во время работы над ней.
to adjust (set) an easel	поставить, укрепить мольберт;
easel-picture	картина на мольберте (во время рисования);
He continued working on his easel-pieces.	Он продолжал работу над картиной, стоявшей на мольберте.
Canvas	холст, картина, полотно (о произведении искусства: фильме, картине и т.д.);
to stretch canvas	натягивать холст;
frame	рама; вставлять в раму;
stretcher	подрамник, на который натягивают холст;
paint brush	кисть (для рисования);
paint oil	олифа;
paint-box	коробка красок;
a box of paints	набор красок;
colour-box	ящик с красками;
a set of (oil) paints	набор (масляных) красок;
palette knife	мастихин;

colour pan	палитра (доска для смешивания красок);
lacquer	лак;
solvent	растворитель;