

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»

Кафедра дизайна

Н.В.БРОВКО

ТВОРЧЕСТВО. МЫШЛЕНИЕ. ЖИВОПИСЬ.

методические указания к практическим занятиям
по дисциплине «ЖИВОПИСЬ»

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»

Оренбург 2003

ББК 85.12 я 73
Б 88
УДК 75 (075.8)

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор С.М.Каргапольцев
доцент, зав. кафедрой «Дизайн» О.Б.Чепурова

Бровко Н.В.

Б 88 Творчество. Мышление. Живопись: Методические указания к практическим занятиям по дисциплине «Живопись». - Оренбург: ГОУ ОГУ, 2003. - 28 с.

В методических указаниях рассмотрены способы развития эстетического мышления студентов средствами изобразительного искусства – «Декоративной живописи». Теоретические положения подкреплены иллюстративным материалом.

Методические указания предназначены для студентов различных направлений дизайна.

ББК 85.12я 73

© Бровко Н.В., 2003
© ГОУ ОГУ, 2003

Введение

«Восприятие не является механическим регистрированием сенсорных элементов, оно оказывается поистине творческой способностью мгновенного схватывания действительности, способностью образной, пронизательной, изобретательной и прекрасной... Качества, характеризующие деятельность мыслителя и художника, свойственны любому проявлению разума... Любое восприятие есть также и мышление, любое рассуждение есть в то же время интуиция, любое наблюдение - также и творчество».

Рудольф Арнхейм

Развитие эстетического мышления личности, понимающей высшие цели человеческого существования, стремящейся к утверждению гармонии во всех сферах жизни, способной отражать и творить изменяющийся мир выразительных форм по законам красоты и добра, является актуальной проблемой современного общества. Это обуславливает необходимость организации педагогически управляемого процесса становления индивидуальной способности переживаемо осознавать и осознанно творить ценностную предметность эстетической составляющей человеческой культуры, что наиболее значимо в аспекте личностного самовозвышения. В этих процессах эстетическое мышление выступает важнейшим системообразующим и смыслонаполняющим фактором, определяющим гуманистические основы мироотношения и мировосприятия личности. Поскольку все формы общественной деятельности человека осуществляются при посредстве мышления, нетрудно предположить, что творчество и искусство не может быть в этом отношении исключением.

В современной науке трудно найти предмет более пристального внимания и все возрастающего к нему интереса в различных областях знания, нежели проблема творчества, мышления и искусства. Само понятие «творчество», на протяжении длительного времени бывшее лишь синонимом «искусства», выходит ныне в разряд фундаментальных, ключевых понятий науки, объединяющих на единой теоретической основе необычайно широкий круг явлений. Творчество является своего рода осью, вокруг которой движется исследование природы и диалектики искусства. Искусство черпает свое содержание из всей полноты и сложности жизни. Многообразие и разнообразие способов освоения объективности отличает искусство от других форм общественного сознания. Феномен мышления выступает только как один из присущих искусству способов связи творчества с действительностью, а творческий процесс художника рассматривается как взаимодействие мышления художника с эстетической действительностью, т. е. со специфическим объектом художественно – эстетического освоения.

«Мыслящая сила и творческая способность равно присущи и равно необходимы и философу и поэту, - отмечал Добролюбов, - величие поэтического гения равно состоят в том, чтобы при взгляде на предмет тотчас уметь отличить его существенные черты от случайных, затем правильно организовать их в своем сознании и уметь овладеть ими так, чтобы иметь возможность вызвать их для невозможных комбинаций».

Развитие эстетического мышления студентов является важной педагогической проблемой в условиях гуманизации образования. Будущий дизайнер должен обладать высоким уровнем развития эстетического мышления, так как его профессия связана с эстетическим освоением окружающей действительности и преобразованием ее по законам красоты. Как показал анализ содержания дисциплин, изучаемых студентами на кафедре «Дизайн» и «Архитектура», практически все они предполагают развитие эстетического мышления, но данный процесс не является целенаправленным и носит стихийный характер. Исследование по проблеме повышения уровня развития эстетического мышления студентов показали, что эстетическое мышление определяется только знаниями художественной грамоты. Для развития эстетического мышления студентов необходим системный подход. При этом важную роль играют упражнения в процессе обучения изобразительному искусству с определенной постановкой цели и ряда задач, стимулирующих мыслительную деятельность каждого индивида.

Вместо привычного «Вначале было слово», исследователь проблемы творчества и мышления Н.Н. Николаенко аргументирует: вначале было изобразительное творчество, интернациональный язык образов. Позже, с внедрением слова рисунок стал многоликим. В рисунках современников парадоксально сталкиваются разные начала, появившиеся еще в наскальной живописи или в эпоху Возрождения - образное или понятийное способы отражения мира, прямая или обратная перспективы; предпочтение «готических» или гармоничных пропорций «золотого сечения».

Предполагается, что творческий процесс обусловлен своеобразным двуязычием - постоянным напряженным диалогом познавательных способностей правого и левого полушария. Творчество талантов определяется неустойчивым зыбким равновесием двух систем мозга, и порожденных ими двух модусов мышления - образного и понятийного.

Становление человека разумного связано с развитием жеста, мимики, пантомимики, танца, наскального рисунка, т.е. интернационального языка образов. Этот язык (по природе своей бессознательный) каждый осваивал в детстве, и с его помощью выражались ранние впечатления о непонятном, цветном, изменчивом и многоликом мире форм. В рисунке дробился безбрежный поток чувственной информации, выделялось главное и вырабатывались модели мира; зрение развивалось как мышление. Позже, с внедрением слова, рисунок стал многоликим, появились конвенциональные схемы, чертежи. В рисунках современников парадоксально сталкиваются разные начала - образное или понятийное отображения мира, построение прямой или обратной перспективы; предпочтение удлинённых «готических» или гармоничных пропорций «золотого сечения». Взрослея, человек как бы забывает рисунок.

Но слова не вытесняют полностью язык зрительных образов: мы не можем обойтись без рисунка, и шире - *без живописи*.

По словам Антуана Куапеля «Живопись - это язык, который может быть общим для всех народов, который слышит глухой и на котором могут разговаривать немые».

1 Мышление. Творчество. Живопись

Когда – то К.С.Станиславский высказал мысль: «Рождение ребенка, рост, дерева, рождение образа – явления одного порядка». В этих словах, известный философ Г.А.Праздников, увидел одну из главных тенденций развития теории творчества. Исходя из выше сказанного творчество есть механизм продуктивного развития, от низшего к высшему, позволяет рассматривать творческую деятельность человека как высшее проявление общего закона материального мира.

Потребность понять природу процесса творчества возникла, как следствие необходимости воздействовать на творческую деятельность, чтобы повысить ее эффективность. Еще древнегреческие философы стремились в своих системах обучения применять методы, которые развивали в учениках эстетическое мышление. В дальнейшем начались поиски более активных форм воздействия на человеческую психику, которые позволяли бы управлять творческой деятельностью. I

Психология творчества как наука начала складываться на рубеже XIX-XX столетий. «Творчество - в прямом смысле - есть созидание нового. В таком значении это слово могло быть применено ко всем процессам органической и неорганической жизни, ибо жизнь - это ряд непрерывных изменений, и все обновляющееся, все зарождающееся в природе есть продукт творческих сил. Но понятие творчества предполагает личное начало, и соответствующее ему слово употребляется по преимуществу в применении к деятельности человека. В этом общепринятом смысле творчество - условный термин для обозначения психического акта, выражающегося в воплощении, воспроизведении или комбинации данных нашего сознания в (относительно) новой форме, в области отвлеченной мысли, художественной и практической деятельности» /1, С.11/.

Многие ученые занимались проблемой творчества. Выделялись признаки гениальности, выражающиеся в особенностях перцепции (напряженность внимания, огромная впечатлительность, восприимчивость), интеллекта, характера, мотивации и ценностной ориентации. Однако средств проникновения в сущность описываемых явлений не было: так как психологические методы получения исходных данных ограничивались самонаблюдением, то центральным звеном творчества признавались бессознательные процессы.

С каждым днем создание теории творчества становится все более актуальной практической проблемой. Пришвин М., размышляя о природе творчества рассматривал его как продолжение жизненного поведения.

Как известно, любой творческий процесс начинается с наблюдения, видения. «Учиться нужно на писать, - заметил в одном из писем А.Сент – Экзюпери, а видеть, писать – это следствие».

Само понятие «наблюдение» пронизано деятельностным содержанием, связано с целевой активностью. Условия жизни человека, уровень его эстетического развития, мировоззрение и мироощущение, характер потребностей, профессиональные интересы - сложнейшая система программ – задает наблюдению направленность. «Мы окружены массой картин и звуков и т.д., - писал И.П.Павлов, - но если они не причиняют нам важного в каком – либо отношении раздражения, то мы относимся к ним безразлично, как будто они не существуют». Ежесекундно в мозг поступает из внешнего мира 100 тысяч битов и информации, однако осознается, по мнению ученых, от 25 до 100 битов в секунду свойство нервной деятельности фиксировать лишь некоторые сигналы из бесконечного множества позволяет с наибольшей сосредоточенностью выполнять задание, в пределах необходимых границ не перегружая психику. Не объем принятой информации характеризует совершенство отражательных возможностей нашей психики, а способность к отбору этой информации, ее анализу и синтезу, широкому ассоциированию.

Мышление, воображение, эмоция, коммуникативность в художественно- эстетическом творчестве несут на себе печать эстетической деятельности.

В процессе эстетической деятельности мышление художника - не столько следствие особого устройства органов чувств (хотя и ее природную организацию нельзя выносить за скобки), сколько результат специфической организации психики, эмоциональной сферы. Видение художника - не разглядывание, а впечатлительность: именно обостренная эмоциональность - источник нервной энергии, создающей фон для активного наблюдения. Зависимость восприятия информации от ее важности является общим законом любого процесса извлечения информации. У художника в восприятии мира возникает некое слияние личности и внешней среды, эмоциональное «погружение» в нее. «Нет никакой отдельной от нас природы, — читаем мы у Бунина, - ...каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни». Эти слова - не только символ веры, но реальное ощущение мира, свойственное художнику. Само искусство раскрывает нам восторг художника перед чувственной реальностью и духовное наслаждение от его умения видеть. Русский философ XX века А.Ф. Лосев писал: «Тайна искусства заключается в совмещении... смыслового и чувственного, идеального и реального. В нем все чувственно и осязаемо, но в то же время одинаково существенно и осмысленно: все тут случайно, временно, текуче и в то же время все абсолютно, вечно и неподвижно».

Развитая чувственность художника есть *эстетическое мышление*. Непосредственное созерцание осуществляет первичное идеальное моделирование: элементы складываются в структуры, структуры - в ансамбли. Ритм, гармония, цветовое и интонационное единство не привносятся в мир, но открываются в нем, и только в этом случае гармония произведения ограничена. Таким образом, глаз художника не просто зоркий, но чувствующий красоту. «Человеческий глаз, писал К. Маркс, воспринимает и наслаждается иначе, чем грубый не-

человеческий глаз». Особенности отношения к чувственному облику мира обусловлены эстетическим мышлением, эмоциями, *мироощущением* художника - отношением к миру, проявляющемся в настроениях, переживаниях, чувствах.

Оригинальность видения выражает индивидуальные особенности художника. Так, Тернер «открыл» лондонские туманы, Рембрандт - красоту стариков, Ю. Пименов - трогательную поэтичность повседневности.

В процессе эстетической деятельности у художника развиваются установки видения *через форму искусства*, одни из которых обладают значительной устойчивостью, другие более связаны с конкретными художественно - эстетическими задачами и могут произвольно и непроизвольно меняться. В устойчивых установках порой сплавлено в единое неразделимое целое обычное и *формообразующее видение*.

Деятельность живописца приучает его к тонкому различению красок, фактур, линий, пропорций; музыкант более остро ощущает звуковые различия - слух композитора «активный, любознательный, «вслушивающийся» (Б. Асафьев); писатель особенно чуток к речи.

Свободное мышление в формах искусства предполагает не только понимание, но и способность живо представить чувственное своеобразие произведения, связи и отношения его элементов в единстве отражения и преобразования. Этим требованиям отвечает *эстетическое мышление* - психическая деятельность, интегрирующая различные познавательные и преобразовательные процессы, питающаяся энергией мысли и чувства, включающая логически осознанное и интуитивно подсознательное, а главное способная *представлять целое раньше его частей*.

Вполне понятно, сколь значительную роль играет мышление в художественно-эстетическом творчестве: Гегель в развитом мышлении усматривал определяющую характеристику гения. Но поскольку вне мышления вообще не может осуществляться человеческая деятельность, нам важно подчеркнуть здесь его качественное своеобразие у художника. Реальные формы воображения зависят от характера человеческой деятельности, а потому разнообразие видов мышления совпадает с дифференциацией видов деятельности.

Качественное своеобразие эстетического мышления достаточно ощутимо не только в момент преобразования, но и в специфическом исходном материале, который память поставляет мышлению. Память прежде всего связана с активно наблюдаемым материалом, а следовательно, запечатление информации, хранение ее и воспроизведение направлены соответствующей избирательностью. Память художника носит ярки выраженный образно-эмоциональный характер и обусловлена конкретно-видовыми особенностями деятельности: у живописцев; особенно сильно развита зрительная память, у музыкантов - слуховая, у писателей - память на события, переживания и т. п.

Таким образом, особенность эстетического мышления в художественно-эстетическом замысле заключается не в деформирующем преобразовании отражаемого, но в способности работать с соответствующим материалом конкретного вида искусства, а потому эстетическое мышление Золя, Толстого, Левитана, воспроизводящее действительность в формах жизнеподобия ... не менее интен-

сивно, нежели мышление Данте, Гофмана, Гойи, Врубеля. И в том, и в другом случаях эстетическое мышление художника есть *образное отражение окружающего мира*.

2 Живопись и ее изобразительные средства

Вид изобразительного искусства, произведения которого представляет собой художественно-образное отражение окружающего мира, оказывают воздействие на мысли и чувства зрителей, называется - живопись. В процесс создания своего произведения художник вкладывает душу, эстетически осмысливает мир и творит его по законам красоты.

Живопись означает «писать живо», «писать жизнь». И одним из элементов выразительности в изобразительном искусстве является цвет. По словам Фернана Леже - «Цвет жизненная необходимость. Это такой же предмет первой необходимости как вода и огонь. Невозможно представить себе существование человека без цветовой среды». Свидетельства удивительной силы цвета мы видим повсюду в окружающем нас мире растений, животных всевозможных предметов быта и т. д. Цвет посылает сигналы, простые и сложные, а мы непроизвольно внутренне реагируем на них. Он может быть притягивающим и неприятным, успокаивающим и будоражающим. Главная отличительная особенность живописи от остальных видов искусства состоит в том, что изображение формы и пространства, образов и действий строится исключительно с помощью цвета.

Живопись способна запечатлеть сложный мир человеческих чувств и характеров, передать тончайшие изменения в природе и т.д. полнота охватываемых живописью явлений проявляется в присущих ей жанрах.

Многообразие изображаемых объектов, событий, явлений в окружающем мире способствовало появлению в 17 веке жанровой живописи: портрета, натюрморта, пейзажа, анималистического, мифологического, исторического, батального, бытового и др.

Так же следует отличать такие виды живописи как иконопись, миниатюра, декоративная, театральная – декорационная. Каждый из перечисленных видов живописи отличается спецификой технического исполнения и решения художественно – образных задач.

В данной работе более подробно рассмотрим один из видов живописи, сюжетные композиции которого декоративного характера.

Таким видом является декоративная живопись, в которой велика роль предмета как декоративного акцента, где нетрадиционно решение плоскости фона, ритм цветовых пятен, поиск соразмерности предметов и орнаментализация фона. Основными стадиями и средствами работы с декоративным натюрмортом являются:

- определение соотношения элементов композиции натюрморта, т. е. очертания, силуэты предметов, тканей, растений, графические средства их объединения;
- поиск средств колористического решения и единства;

- решение композиции пространства: симметричная или асимметричная система со смещением центра, плоскостная композиция или с элементами передачи пространства, особенности перспективного строя картины;
- гармонизация листа путем обобщения, стилизации, использования орнаментализации предметов и драпировок;
- организация световоздушной перспективы.

Каждый из вышеназванных этапов не является формальным, так как на этих стадиях закладываются основной образ работы и его стилевое исполнение и целостность. Стилиевую принадлежность характеризуют цветовой строй форм, их пластика и работа с массой света. Решение этих вопросов необходимо отнести к стадии становления форм - эскиза, когда определяется ритмическая уравновешенность, организация и орнаментализация плоскости листа; свето- и цвето- трактовка пространства натюрморта (например, теплый, светлый первый план и черный, холодный второй план - контур). Для целого ряда декоративно-живописных направлений характерно решение пространства натюрморта в двух-трех плоскостях (планах). Значение при этом имеет цветовая конструкция - выступающие (теплые, насыщенные и светлые цвета) и отступающие (холодные, слабонасыщенные и темные цвета). Особая роль в декоративной живописи отведена рисунку и характеру перспективного построения объемов. Форма предметов выделяется линией - активным контуром, или формируется цветом, или изображается с помощью фронтальных проекций - все это, в конечном счете, и характеризует стилевую принадлежность произведения. Для декоративного натюрморта большое значение играет и характер стилизации растительных мотивов (цветы, листья, ветви, плоды и пр.). Узорные элементы драпировок образуют в совокупности с растительными мотивами сложные ритмические структуры, обогащающие изобразительные средства и расширяющие возможности автора произведения.

3 Краткие сведения из истории декоративной живописи и роли рисунка в пространственных построениях

Каждый изображаемый художником предмет имеет видимую форму. При этом геометрия объективного пространства и предметов не имеет наглядно-чувственной составляющей.

Ощущения, передаваемые художником связаны с субъективным его восприятием пространства и структуры материально - предметного мира. Фиксируя его на бумаге или холсте, автор сталкивается с противоречием изображения объективного и перцептивного. Именно для декоративной живописи это противоречие особенно актуально и ярко. Оно проявляется в том, что художник осуществляет активный переход от простого переноса на холст видимых изображений к аналитическому сопоставлению различной информации об изображаемом предмете, пространстве. В декоративной живописи чаще всего упрощается противоречие между трехмерностью материально-пространственного мира и двухмерной плоскостью листа.

Прерогативой художественного изображения стала «видимая» геометрия в отличие от объективной (перспективное изображение, линии горизонта, точки схода). История живописи демонстрирует примеры преобладания в художественной практике стран и народов «видимой» геометрии, однако есть примеры и одновременного использования объективной и видимой геометрии в одном произведении. Подобный прием всегда несет элементы условности, так как связан с искажениями наглядно-чувственного восприятия. В такой ситуации живописец ищет наилучшее соотношение описанных выше приемов и вынужден вводить массу изобразительных условностей. Перед ним открывается большой простор варьирования геометрических изобразительно-выразительных приемов. Мировая история эволюции искусства живописи демонстрирует типичные принципы пространственных построений живописных конструкций для различных эпох, регионов и стилевых направлений.

Живопись и рельеф Древнего Египта был основан на строгой математической обоснованности ортогональных проекций. Геометрическими особенностями древнеегипетской живописи и рельефа в следующей последовательности являлись:

- использование метода ортогональных проекций;
- условно-чертежные приемы (условные повороты плоскостей изображения; разрезы; разномасштабность; сдвиги);
- знаковый характер изображений.

Использование метода ортогональных проекций имеет вполне определенное положение изображаемого на плоскости сюжета, при этом наиболее полно передаются его характерные геометрические особенности. Поскольку в произведении искусства этого периода предмет может быть изображен только один раз, метод ортогоналей делает желательным и возможным его построение в наиболее характерном повороте и проекции. Так при изображении людей, животных, убитых врагов, лежащих на земле - вид сверху. Одной из важных особенностей этого метода является также независимость размеров предмета на плоскости изображения от расстояний в реальном мире. Поэтому фигуры и близкие и далекие имеют один и тот же размер на плоскости картины. В древнеегипетской живописи поверхность Земли изображается в виде четкой «опорной» линии, на которую опираются ноги людей и животных. Наряду с этим активно используется прием передачи плана пространства.

Условными поворотами плоскостей художник восполняет потери геометрической информации с помощью ортогоналей. Так для изображения трудовой деятельности человека использовался прием разворота плеч с прорисовкой орудия труда. Показывая загон для скота, древнеегипетский художник передавал его в плане, а фигуры животных и ограду - при виде сбоку в условном повороте. При воспроизведении предметов допускалось соединение в одном изображении двух взаимно перпендикулярных проекций (вид ложа сбоку и сверху).

Разрезы также имели целью увеличение информативности изображения. Корзина, наполненная плодами, может быть показана древнеегипетским ху-

дожником в разрез, что бы было ясно, чем именно она наполнена. Известно воспроизведение в разрезе трехэтажного дома с лестничными маршами перекрытиями и другими конструктивными деталями. Это прием использовался в Древнем Египте с целью передачи некоторых невидимых качеств изображаемого предмета.

В древнеегипетской живописи наряду с перечисленными приемами широко использовалась разномасштабность. Разномасштабность передачи сюжета объясняется специалистами как стремлением к увеличению информативности и композиционным приемам передачи иерархичности изображаемого. Второе, что побуждало художников использовать разномасштабность, было желание улучшить композицию

Используемый метод сдвига позволял показать скрытые от зрителя элементы композиции. Он вскрывает содержимое непрозрачных для глаза зрителя предметов. Восприятие подобных произведений заставляет преобразовывать изображенные предметы в нашем сознании в трехмерные аналоги и образы, либо воспринимать их как знак. Такая знаковость пронизывает все изображения древнеегипетского художника. Так при изображении ног человека главным становится передача «знака» ног, так как в действительности левая и правая ноги не могут показываться с большого пальца. Изображение пруда сопровождается передачей знака волны.

Пиктографический характер стилизации постепенно сменялся увеличением пластической информативности. Но традиции передачи объективного пространства не утратили своей отточенности и композиционной виртуозности. Среди искусств, взявших за основу геометрические принципы построения, древнеегипетское является наиболее цельным и совершенным, а также сопоставимым с искусством нового времени.

Перспективная основа Византийской и Древнерусской живописи характеризуется использованием прямой и обратной перспективы, аксонометрии. Основной целью изображения была передача неглубокого «слоя» пространства посредством перспективы близкого переднего плана, то есть аксонометрия, основным признаком которой является сохранение свойства параллельности линий изображения. При изображении неглубоких пространств художник использует несколько монокулярных признаков:

- перекрытие, когда первый план перекрывает более удаленный;
- более удаленные предметы кажутся приближенными к горизонту;
- уменьшение видимых размеров предметов по мере их удаленности от картинной плоскости. В древнерусской живописи смещение фигур по вертикали с целью показа их распределения по глубине в изображаемом пространстве становится четким художественным приемом. Простым типом построения неглубокого пространства становится изображение святого на одноцветном фоне или на «архитектурном фоне». В последнем случае пространство делится на две части: передний план, на котором разворачивается действие сюжета, и задний - архитектура. Специалисты пришли к заключению, что особенности древнерусской живописи заключаются в согласованности с формальными геометриче-

скими требованиями. Одним из таких требований становится принцип обратной перспективы, служащей для иллюстрации идеального мира, не поддающегося законам зрительного восприятия. Обратная перспектива становится символикой вневременного мира. Эффект обратной перспективы можно также наблюдать в произведениях, изображающих близкие пространства. Еще одной важной особенностью средневековой живописи является использование чертежных приемов, среди которых:

- условные повороты плоскостей проекций;
- сечения;
- развертки.

Так на миниатюре второй половины XVI-го века изображены закладка церкви и план фундаментов. Введение чертежных приемов в рисунок позволило усилить значение передаваемой автором информации. К этому же приему можно отнести изображение столов, купелей. Метод одновременного показа нескольких проекций (вида сбоку и сверху) является очень распространенным. Наличие нескольких проекций позволяет передать важные функциональные особенности предметов. В эпоху Возрождения чертежные принципы были изгнаны из арсенала средств художника. Произведения теряют декоративность и условность передачи объективного мира. Европейская традиция геометрической стилизации была прервана. Однако ее позиции в миниатюрах Индии, Китая, Ирана только укрепились.

Аналогично Европейскому средневековью, аксонометрия и здесь образует перспективную основу живописи. В основном это было связано с тем, что работы выполнялись художниками не с натуры, а по памяти и впечатлениям. В отличие от европейской традиции, в работах художников Востока особое значение придавалось изображению пола в интерьерах. Он конкурировал по декоративности с убранством стен. Была принята определенная схема изображения. При этом центральная часть миниатюры изображалась как план с примыкающими боковыми стенами. Большое распространение имеет и обратная перспектива. Восточная традиция вместила несколько приемов сочетания плановых, перспективных и аксонометрических изображений с большим числом декорированных и орнаментированных ортогональных поверхностей.

Все вышеперечисленные примеры демонстрируют становление приемов декоративной живописи и специфики цветовой конструкции. Геометрическое и цветое решение, пластическая деформация фигуративности в изображении, особое решение плоскости фона, ритмика и орнаментализация выстраивались в соответствии с декоративно-живописными направлениями, имеющими так или иначе исторические корни. В качестве яркого примера можно привести творчество Поля Сезанна (Франция), который разрушил систему перспективы, созданную эпохой Возрождения. Он отошел от строгих правил линейной перспективы. Если коротко охарактеризовать различия между двумя системами перспективы - линейной и исторически сложившейся перцептивной, то в последней заметно увеличены размеры изображаемых предметов на заднем плане. Именно эти особенности и стали характерными для Сезанна. Так для его натюрмортов стало характерным завешенная, как бы развернутая к зрителям

плоскость стола. В портретной живописи ему удается создать цветовую конструкцию, в которой цвета и предметы разных планов связаны в единый вертикальный план картины, «модуляция формы» представляла собой тщательную работу с теплыми и холодными цветами. Поль Сезанн открывает новые способы передачи трехмерного мира в двухмерном пространстве холста:

- смешение предполагаемого уровня восприятия зрителем картины;
- модуляция формы за счет слияния рисунка и цветового пятна;
- наложение цветowych пятен, начиная с теневого контура предмета, заполняя саму форму световыми пятнами теплых тонов (переход от холодных преимущественно разных оттенков голубых и зеленых к теплым);
- живописная фактура сглажена, однако изобилие строго параллельных мазков создает общность изображаемых предметов и придает работе структурность.

Призыв Поля Сезанна «видеть в природе цилиндры, сферы и конусы» является самой знаменитой формулой современного искусства. Для достижения пластического подобия художник сводил предметы к простейшим формам. Скрадывая большинство деталей, эти упрощенные формы составляли род геометрической скорописи. Такое упрощение привело к абстрактному искусству, что продемонстрировали кубисты, когда с 1908 года начали обращаться к конструктивной живописи Поля Сезанна

4 Основные направления и приемы исполнения произведений декоративной живописи

Обзор основных направлений декоративной живописи посвящен анализу направлений, не потерявших связь с тем или иным проявлением фигуративности.

Абстрактный экспрессионизм - направление американской живописи, возникшее в Нью-Йорке в 1940-х годах. Художники этого направления использовали большие холсты и кисти, накладывая краску мощно и быстро, а иногда просто выплескивая ее на холст. Квинтэссенцией направления считалось убеждение, что экспрессия позволяет высвободить творческие силы подсознания (Климт, Мунк, Шиле и др.).

Ар информель, информель - обозначает по-французски «бесформенный», в 50-е годы художники искали новые формы и способы создания образа, не пытаясь повторить предшествующий опыт в виде направления кубистов и экспрессионистов. Отказавшись от геометрических конструкций и фигуративности, они открыли новый язык изобразительных средств - свободная живописная манера и густое наложение цветов, что сближает это движение с абстрактным экспрессионизмом.

Ар-нуво (модерн) - обозначает декоративный стиль в архитектуре и дизайне, который возник в Европе и США в 1890-е годы. Характерны изогнутые формы, причудливая орнаментализация (Климт, Бердслей, Чарльз Ренни Макинтош).

Баухауз - основан архитектором Вальтером Гропиусом в Веймаре в 1919 году, движение на создание произведений искусства и дизайна, отличающихся простотой и геометрическими формами и тонким вкусом (В. Кандинский, Клее и др.).

Вортицизм - английский авангард 1914 года футуристического направления. Резкий, угловатый и динамичный стиль, пытающийся передать динамику движения.

Декупажи - аппликативная техника из цветной бумаги ярких тонов. Поиск композиции осуществляется с помощью прикрепления листов цветной бумаги булавками, а затем - приклеиванием к основе.

Импрессионизм направление живописи, возникшее во Франции в 1860-х годах. Отличительной особенностью является работа по взаимоотношению цвета и света в технике чистых, несмешанных красок, наложенных отдельными мазками (Моне, Либерман).

Конструктивизм - направление абстрактного искусства, зародившееся в России в 1913 году. Основным направлением стала имитация форм, изображение фигуративности через систему геометрических конструкций (Габо, Лисицкий, Родченко, Татлин).

Кубизм - новаторский метод создания живописного образа с помощью абстрактного и геометрического построения. Кубизм привел к радикальному переосмыслению отношения формы и пространства (Пикассо, Попова, Леже).

Минимализм - направление живописи 60-х годов в США. Выявление основной сущности предмета через абстрактное видение, новый виток пуризма в живописи.

Мост - группа художников экспрессионистов в Дрездене в 1905 году. Программа движения отличается насыщенным колоритом, упрощенными формами и экспрессивным рисунком.

Наби - последователи Поля Гогена, работавшие в 1880-е годы, основной установкой направления является использование широких тональных плоскостей, образующих самостоятельный цветовой узор (Боннар, Дени).

Новый реализм - европейское движение 50-х годов в целях создания «новой Эстетики», внешне напоминающее искусство ПОП-АРТА.

Примитивизм - направление в искусстве, когда художники в целях достижения наибольшей выразительности пытаются передать художественный образ с помощью нарочито упрощенных форм, для чего используют приемы «примитивного», неразвитого искусства.

Фовизм - направление, объединившее группу художников, работающих чистыми контрастными цветами (Дерен, Матисс и др.).

Футуризм - одно из направлений авангарда, основан в Милане в 1909 году. Художники были увлечены передачей динамики движения новыми изобразительными средствами - изображение разных положений одного и того же предмета.

Экспрессионизм - художественное направление 1905 - 1930 гг., сосредоточенное в Германии. Отличительной особенностью являлось стремление художника запечатлеть буйство эмоций пламенеющим колоритом, далеким от при-

родных цветов, и нервностью мазка. Вдохновение черпалось в работах Ван Гога (Бекман, Мунк, Шиле).

5 Цвет и колорит

Одним из элементов художественной выразительности в живописи является цвет. Он может выступать независимым носителем образного содержания. Цвет всегда воспринимается как языковая система, - безусловно, в совокупности с другими факторами, влияющими на его восприятие, и в различных сочетаниях (условиях) может производить впечатления совершенно непохожие друг на друга. В результате может сложиться мнение, что цвета, взятые сами по себе, вне значимости от конкретной ситуации, определенной эстетической значимости не имеют. Поэтому, говоря о цвете, мы подразумеваем не предназначение его какому либо предмету, а лишь воспринимаем на уровне свободных цветов взятых в равных условиях.

Чтобы сообщить произведению настроение и влиять на его содержание, необходимо применять цветовое созвучие, т.е. *гармонию*. Цветовая композиция- принцип распределения цветовых элементов на живописной поверхности, с помощью которой достигается законченность всей изобразительной структуры произведения. В зависимости от задаваемого образа, композиция требует соответствующей организации цветового пространства. Минимальное использование изобразительных средств, взаимоотношение необходимого и достаточного дает возможность с легкостью наслаждаться живописным произведением.

Закономерности колористических сочетаний в живописи - есть переработанные творческим сознанием художника определенные закономерности объективной действительности. Научные знания о цвете необходимы для освоения технологии живописи. Теория цвета в живописи опирается на эти знания, но до определенного предела. Научное цветоведение не может механически объяснить и научить точным законам построения сложнейших авторских колористических конструкций. Однако существуют общие постулаты и приемы работы с цветом.

Цвета в спектре располагаются в определенном порядке: красный, оранжево-красный, оранжевый, оранжево-желтый, желтый, зеленовато-желтый, желтовато-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Весь хроматический ряд различается степенью цветности, насыщенности и тепло - холодностью. Понятие «теплый» и «холодный» цвет относительно, так как восприятие одной и той же группы в зависимости от положения другого цвета может меняться. Любой теплый цвет по сравнению с еще более теплым может казаться холодным, а холодный рядом с более холодным - теплее. В целом теплые тона воспринимаются как выступающие, а холодные - как отступающие.

6 Три основных закона оптического смешения цветов

Первый закон: главной особенностью любого цветового круга является соотношение противоположных цветов - дополнительные цвета. Взаимодополнительными цветами являются следующие группы: к красному малинового оттенка - зелено-голубой, к красному алому - голубовато-зеленый, к желтому зеленого оттенка - пурпурно-фиолетовый, к желтому лимонному - синий ультрамарин, к голубовато-синему - оранжево-желтый.

Второй закон, смешение цветов, лежащих по цветовому кругу близко друг к другу, дает ощущение нового цвета, лежащего между смешиваемыми цветами.

Третий закон: одинаковые цвета дают одинаковые смеси (смешиваются цвета одинаковые по цветовому тону, но разные по насыщенности).

Пространственным эффектом обладают поверхности сделанные мелкими мазками разного цвета. Примером может служить смешение мазков чистого красного и синего цветов. Пространственный эффект создается также при работе с контрастирующими цветами, которые делятся на две группы: ахроматические контрасты (светлотные) и хроматические (цветовые).

Контрасты могут быть:

- контраст взаимодополнительных цветов;
- контраст взаимодействия хроматического и ахроматического цвета;
- контраст по насыщенности цветов;
- пограничный контраст, создающий эффект рельефности;
- последовательный контраст (эффект последовательного цветового образа).

При изучении основ декоративной живописи студенты приобретают определенный колористический опыт, который поможет при создании любой авторской работы включая проект.

Передать эстетические чувства, эстетическое состояние, эстетические переживания помогает студентам цвет. Выполняя различные задания по живописи, студенты соприкасаются с самостоятельным исследованием, ведущим к грамотной разработке колористического замысла, расширяющего чувство цвета, умение использовать его в нужных вариациях, снимают боязнь работы с цветом в творческих композициях, а главное, формируется эстетическое мышление студентов.

Гегель, говоря о колорите, определял его сущность во взаимопроникновении цветов столь тонком мимолетном и духовном, что «здесь начинается переход в музыку». Цветом можно вызвать различные эмоциональные ощущения; легкости, свежести, прохлады.

Колорит, по Гегелю - это выражение духовного содержания живописи. Колористическая композиция – это цветовое построение, выполняемое студентами с учетом психофизических закономерностей, создающих художественную выразительность. Колорит возникает от совместного действия всех цветовых компонентов на наше восприятие, это впечатление от всех цветов одновременно. Для этого необходимо научить студентов чувствовать цветовую объединенность сочетаемых элементов. Составляя цветовую гармонию студенты

должны идти, от бессвязанной разрозненности цветового хаоса к созданию порядка, соответствия друг другу качеств цвета. Это цветовое построение предполагает текучесть, гибкость, мелодичность контура.

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что основной задачей в преподавании декоративной живописи является обучение системам кодирования информации соответствующими средствами, в данном случае при помощи цвета. При этом процесс обучения должен строиться на осознании путей поставленных задач. В этом случае, какой бы степени сложности не ставилась задача, надо пытаться добиться ее выполнения, максимально простым путем, с минимальным использованием выразительных средств на каждом уровне.

Суть методики преподавания указанной дисциплины состоит в постановке задачи перед студентами, оставляя свободным выбор путей их решения, не только отрабатывая ремесло в процессе творчества, чтобы техническое исполнение работы становилось не самоцелью, а средством достижения поставленных задач.

В конечном итоге, как и в любой деятельности, так и в процессе познания языка цвета, многое зависит от личности самого студента, его психофизики (мышления, восприятия), творческого потенциала, заинтересованности в самостоятельной работе, понимания значения искусства в жизни человека, умении осмыслить окружающий его мир сквозь призму красоты и духовности.

При выполнении декоративного натюрморта студентам приходится исследовать возможности ритма пятен в «режиссуре» композиционных поисков. Задания такого характера имеют двоякую цель, с одной стороны, они направлены на повышение уровня развития эстетического мышления студента, полученные навыки предоставят студенту возможность применять их в любой деятельности, с другой - формируют у студентов умение создать нечто, что не копировало бы натуры и обладало бы определенным содержанием настроением, что предполагает дар не менее высокий.

Перед тем, как приступить к написанию декоративного натюрморта необходимо предложить студентам выполнить ряд формальных упражнений т.е. создание элементарных цвето - ритмических композиций на передачу эмоциональности указанных состояний (воспринимаемых как лирическое, трагическое и праздничное). Элементарных не значит простых, элементарных, в смысле живописной пластики, сопоставляющих цветовые пятна, массы, кружочки, мазки, стремясь к тональному, ритмическому и композиционному своеобразию сочетаний. Здесь обязательна цветовая образность когда возможно без изображения передать состояние природы, цветовую обстановку праздника, трагедии.

И в реальной действительности есть мотивы, лишённые действия, созерцательные, лирико-поэтические. Например, тишина как содержательная категория искусства. Как ее изображать? Психологи считают, что тишину выражает синий цвет, а голубой - возвышенность. Гете считал, что желтый цвет «обладает прелестью», он производит «безусловно, теплое впечатление и вызывает благодушное настроение».

Без обретения навыков пользования декоративностью, ритмикой, символической цвета и т. д. любая, даже исповедальная картина, превращается в риторику

ческое упражнение. Необходимость анализа характера цветосочетаний по производимому впечатлению очевидца.

При выполнении этого задания требуется добиваться от студентов качества исполнения, «сделанности», - технической завершенности. Это тоже как предэтап в исполнении декоративного натюрморта. Ведь красота картины, как вещи, - сделанность. Техническая завершенность преобразуется в овеществленную духовную реальность.

7 Методика выполнения формальных упражнений

Задание №1 Комбинация гармонических цветовых сочетаний для создания впечатления лирического настроения «гамма»

Исходя из вышесказанного, в начальный период работы студентов над практическими заданиями по живописи, педагог должен делать основной методический акцент на разрешении противоречия, которое находится не во внешней сфере, а в них самих и которое заключается в незнании, неумении, неспособности. Поэтому каждое задание должно быть ориентированно в первую очередь на предельную активизацию работы студентов в направлении познания самих себя и на сознательный контроль своих мыслей, чувств, представлений и действий.

Основная трудность с которой встречаются студенты при выполнении такого рода упражнений над темой «лирика», «праздник», «трагическое», состоит в преодолении стереотипа предметного видения. Ведь здесь им предстоит отобразить «картину чувственного мира», где отсутствует всякая материальность, всякая физическая конкретность с ее наблюдаемыми формами, конструкциями, связями и пространственными отношениями, что требует большого творческого напряжения, художественного воображения – ибо художник творит принципиально новый мир гармонии – новый, надприродный мир, мир эстетических ценностей, формируемый по законам красоты.

Это картина того мира, который существует в форме особого процесса – состояния и наполняет своим содержанием сферу духовной жизни человека.

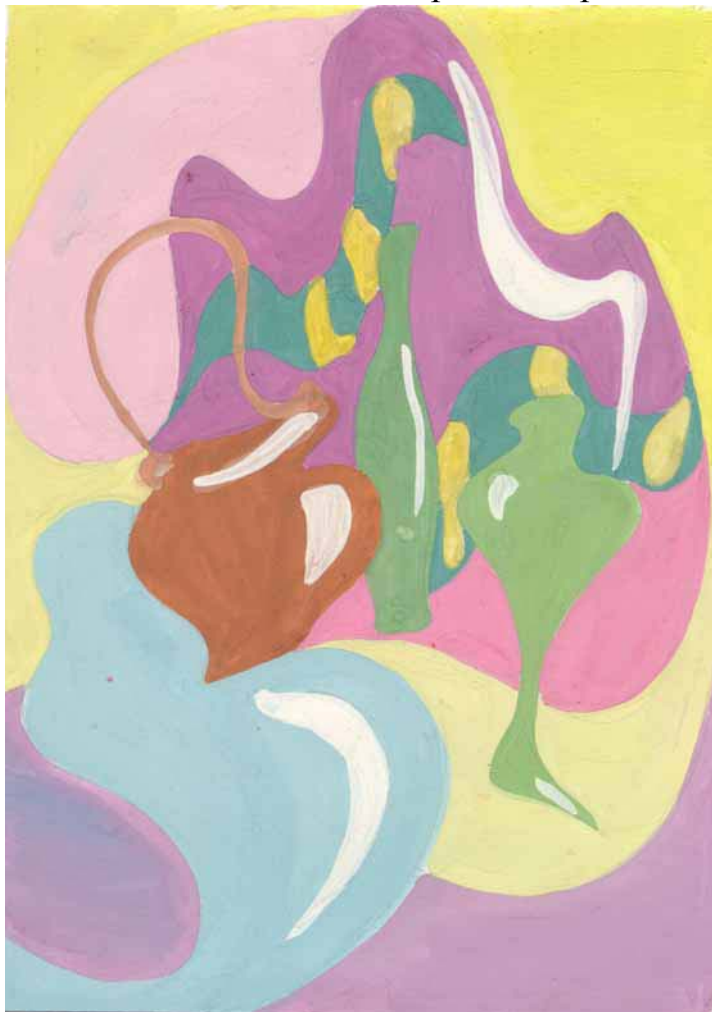
Перед студентами невольно встает задача чувственного погружения в этот мир, ибо без глубокого «вчувствования» невозможно построить художественно – образную модель этого мира.

Пользуясь мягкими, сближенными по тону вариациями холодноватых, серебристых, разбеленных оттенков, характерных для маргинальных состояний суток и времени года (туманность утр и сумерек, ранней весны и поздней осени), составить произвольные сочетания, которые будут отвечать впечатлениям: грустно, спокойно, пассивно, легко, нежно, тонко, мирно. Серые оттенки

в нюансном сочетании дающие ощущение вялости, усталости, но их светлый диапазон вызывает ощущение ясности, легкости, прозрачности.

Очень светлые нюансы можно оценить как спокойствие, безмятежность, возвышенность чувств. Привлекательность качеств сближенной гаммы оценивается как благородство, изысканность, эстетизм. При всей субъективности ощущений общность восприятия цвета существует, иначе цвет как язык общения был бы невозможен.

Составляя цветовую гармонию, студенты должны идти от бессвязной разрозненности цветового хаоса к созданию порядка, соответствия друг другу качеств цвета. Это цветовое построение предполагает текучесть, гибкость, мелодич-



ность контура, поэтому уместен горизонтальный формат, дающий возможность продлить цветовые текучие ритмы, как повтор циклов времен года.

Преподавателю также необходимо пояснить студентам, что понятие «лирика» используется для обозначения специфически окрашенного вида чувственного состояния человека, его эмоционального настроения, как особый процесс его душевных переживаний, спонтанное движение его образно – чувственной энергии в состоянии полной отрешенности от внешнего мира и бесконтрольной погруженности в самого себя

Задание рассчитано на 3 часа
Материалы: бумага, акрил, гуашь.
Формат: 15x20

Рисунок 1

Задание № 2 «Комбинация гармонических цветовых сочетаний» «контраст»

Для создания впечатления праздничного настроения необходимо ввести контраст. Контраст по цвету, контраст теплого и холодного. Именно контраст по цвету дает ощущение особой пестроты жизни. На контрасте по цвету основано народное искусство различных стран: пестрые вышивки, костюмы и кера-

мика – свидетельствуют о естественной радости, которую вызывают яркие краски.

В данном упражнении, как и в предыдущем необходимо проанализировать понятие «праздник», целенаправленно подобрать цвета, которые создадут впечатление праздника, карнавала, летнего цветущего луга, фейерверка, зимней ярмарки. Следовательно, сочетаемые цвета должны быть: чистыми, яркими, насыщенными, но гармонично сочетаемыми друг с другом, хотя и контрастируя при этом. Гармония будет пестрой, яркой, но и согласованной. Цвета, подоб-



Рисунок 2

ранные в одну группу, раскрывают наибольшую красоту друг друга и обладают такой совместимостью действия, которая вызывает у нас ощущение цветовой слаженности, цельности, полноты чувств. Цветовые пятна могут быть равны по массе - это и кружочки, и квадратики, и отдельные мазки. Формат возможен квадратный или близкий к нему, дающий ощущение устойчивости. Гегель считал, что гармонии чистых цветов добиться трудно, но "когда она достигнута, радуется глаз." И. Кант выдвигал в своей эстетике требование чистоты цвета как неперемное условие его красоты. Он считал, что цвет сам по себе, как и звук, может быть красивым лишь в том случае, если он чист.

Задание рассчитано на 3 часа.

Материалы: бумага, акрил, гуашь.

Формат: 15x20

Задание №3 « Комбинация динамичных цветовых сочетаний для создания впечатления трагедии «диссонанс»

Помимо контрастности цветовых сочетаний, рекомендуемых при создании драматической композиции, уместен «диссонанс» этих сочетаний и ди-

намичность расположения цветowych пятен. Причем, сами пятна по форме не должны быть равнозначны как в праздничной композиции. Здесь необходима асимметрия расположения пятен и контраст их масштабов. При этом не должно быть анархии в цветопередаче: выбором цвета нужно достичь оптимальной напряженности душевного состояния. В динамике цветопередачи следует добиться наибольшей экспрессивности цветового решения данной абстрактной комбинации цветов. В этом случае ритмическая организация цветовой композиции должна строиться по принципу субординации. Формат возможен вертикальный (или близкий к нему) как динамичный, возвышенный, но возможен и другой.



Говорить о цветовых характеристиках целесообразно при непосредственном выполнении композиции, когда возникнут соответствующие проблемы. Своевременная подсказка активизирует мыслительные и эмоциональные способности студента.

Предлагаемые к выполнению упражнения являются лишь начальной формой знакомства со сложным миром построения полноценной авторской сюжетной композиции, увертюрой, предэтапом. Здесь лишь закладывается навык композиторской последовательной разработки декоративного натюрморта.

Задание рассчитано на 3 часа
Материалы: бумага, акрил, гуашь.
Формат : 15x20

Рисунок 3

8 Основные методические задачи выполнения декоративного натюрморта

Работа над различными заданиями курса «Декоративная живопись» способствует развитию мыслительной деятельности студентов, поиску новых творческих решений.

Одной из важнейших целей этого познавательного процесса является попытка выработать умение у студентов стилизации постановки и декорирования, орнаментализация ее при сохранении композиционной стройности и определенности. Важнейшей постановочной задачей является осознанное приближение вплотную к знакомству с основными направлениями декоративной живописи в мировой художественной культуре, поиску собственного авторского кредо в многообразии стилей и течений. Программа предполагает методически четкое выполнение декоративного натюрморта при последовательном разложении основной задачи на три этапа.

Задание №1

На первом этапе студенту предлагается проанализировать натюрморт с относительно большим количеством декора. Постановка имеет орнаментированные драпировки, декорированную посуду. Выполняется живописный этюд в один сеанс - 3 часа. Работа с цветом носит моделирующий характер.

На первой стадии закладываются основные принципы подходов к стилизации натуры, предполагается освоение принципов художественно-эстетического видения натуры и определения перехода к ее стилизации.

Главными критериями оценки являются:

- 1) композиционные и колористические достоинства произведения;
- 2) поиск и передача «настроения» этюда;
- 3) авторская трактовка характера освещенности и тональности;
- 4) определенность фактуры картинной плоскости;
- 5) декоративность предметов в первом приближении;
- 6) выразительность и декор драпировок, пропись и орнаментализация.

Задание №2

На втором этапе выполняется многосеансный натюрморт с использованием принципов стилизации, а также различных технических приемов. В зависимости от выбранного стилевого направления складываются декоративные приемы стилизации натуры и цветовая палитра. Работа составляет 3 сеанса по 3 часа.

Основные цели данного этапа: отработка умения найти точные мотивы декоративности форм и орнаментов, соответствия пластического и геометрического начал; определение чистоты стиля и принадлежности некоего сложившегося в мировой художественной практике стилевого направления, выдержанности колористического решения.

Главными критериями оценки второго этапа являются :

- 1) поиск соответствия выбранного стиля мастера собственного видения постановки;

- 2) разработка композиционного строя и цветовой палитры с учетом сложившихся стилевых закономерностей;
- 3) привнесение авторского начала в «прочтение» стиля мастера;
- 4) образное и стилевое единство произведения (цветотональные отношения, рисунок и характер пластической деформации предметов постановки, техника мазка и пр.).

Задание №3

Третий этап работы связан с поиском собственных авторских новаций, привлечением смешанной техники исполнения натюрморта и с анализом выбора стилового направления. Основной задачей этого этапа становятся постижение принципов гармонизации колористических, композиционных и технических моментов рождаемого художественного произведения - декоративного натюрморта. Большое значение придается и усиленным орнаментальным качествам произведения, их соответствию стиловой направленности работы. Критериями оценки являются:

- 1) соответствие рисунка и цветотонального решения декоративного натюрморта;
- 2) использование смешанной техники и поиск характера включения нетрадиционных материалов;
- 3) единство композиции и выдержанность стиловой ориентации;
- 4) оригинальность авторской трактовки орнаментальных мотивов.

Все перечисленные выше задания выполняются на планшетах размером 55x75 см в живописной технике гуашь, акрил.

9 Краткий словарь специальных терминов

Абрис - линейные очертания формы, ее контур.

Акцент - прием подчеркивания цветом, линией или расположением в пространстве предмета или детали изображения, на которую нужно обратить внимание зрителя.

Алла прима - художественный прием, когда картина пишется без предварительных прописок и подмалевка.

Блик - элемент светотени, наиболее светлое место на освещенной поверхности.

Валер - светосила цвета, тончайшие переходы светотени.

Гамма цветовая - преобладающие цвета, определяющие характер данного живописного произведения.

Гризайль - произведение создается на основе тональных отношений с использованием одного цвета (черный, коричневый, умбра).

Гуашь - водная краска с большими кроющими способностями.

Деформация - изменение видовой формы в изображении с целью усиления выразительности.

Колорит - особенность цветового и тонального строя произведения.

Композиция - структура произведения и согласованность его частей.

Конструкция - характерная особенность строения формы в природе и в изображении, предполагающая взаимосвязь частей в целом и их соотношение.

Лессировки - составные цвета, полученные способом наложения одного цвета на другой.

Локальный цвет - цвет, взятый в больших отношениях к соседним цветам, без детального выявления цветовых оттенков.

Орнамент - узор с ритмическим расположением одних и тех же декоративных мотивов, построенных на основе стилизации геометрических или природных форм.

Пастозность - прием живописного письма густыми рельефными мазками в масляной и темперной живописи.

Стиль - общность идейно-художественного замысла, национальная особенность искусства, отдельные специфические художественные признаки.

Тоновые отношения - градация светотени на объемной форме.

Формат - форма плоскости, на которой выполняется изображение, выбор ее зависит от содержания художественного произведения и передаваемого им настроения.

Цвет - основное художественное средство, с помощью которого передается цветовой тон, светосила, насыщенность цвета, колористическое решение, цвет усиливает эмоциональные впечатления, обуславливая вместе с рисунком изобразительные и декоративные возможности живописи.

Список использованных источников

1. Батюшков Ф.Д. Творчество //Энциклопедический словарь, Брокгауза и Ефрона, 1901. С. 11.
2. Бескова И.А. Как возможно творческое мышление? – М.: 1993. – 195 с.
3. Бегак Б.А. Воспитание искусством. – М.: Просвещение, 1981. – 94 с.
4. Кантор. Предмет и среда в живописи. — М.: Советский художник, 1981.
5. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. М.: Высшая школа, 1992.
6. Живопись. М.: Легпромиздат, 1993 .
7. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980.
8. Ричард Мерфи. Мир Сезанна. М.: ТЕРРА, 1998.
9. Натаниэль Харрис. Климт. М.: Серия «СПИКА», 1998.
10. Шедевры искусства XX-го века: Энциклопедия. М.: Искусство, 1999.
11. Цойгнер. Учение о цвете. М.: Стройиздат, 1971

Приложение А (справочное)



Рисунок А.1



Рисунок А.2



Рисунок А.3



Рисунок А.4

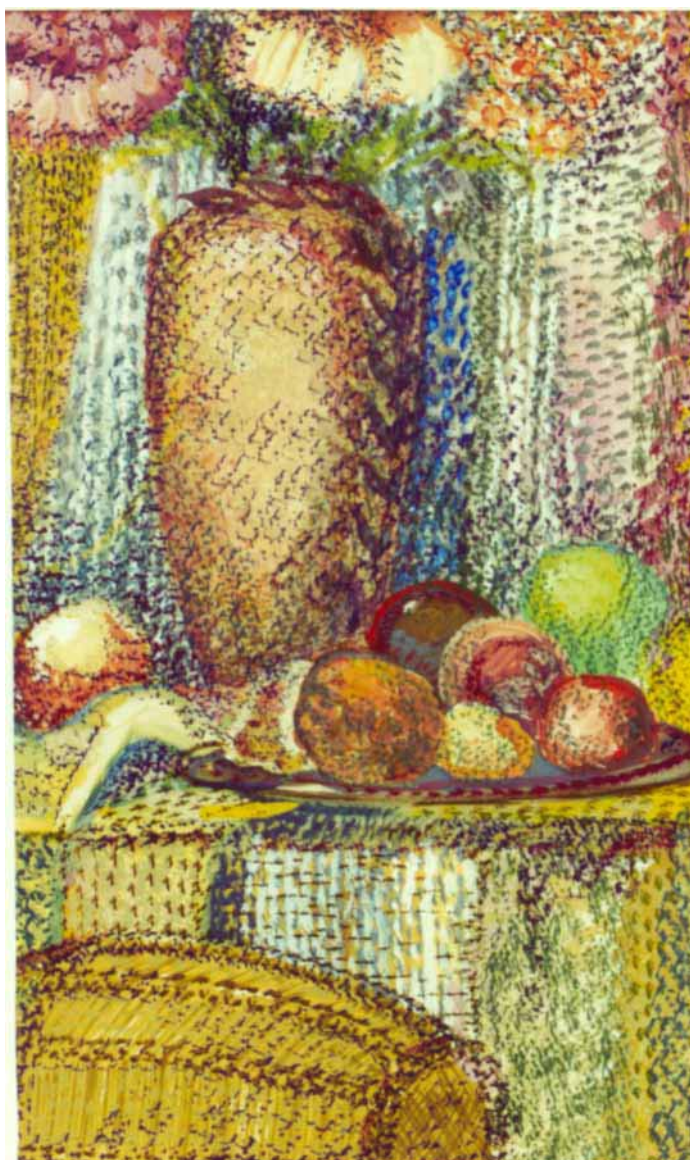


Рисунок А.5