

Министерство образования и науки Российской Федерации
Амурский государственный университет

Декоративная живопись. Натюрморт
Учебно-методическое пособие

Благовещенск
Издательство АмГУ
2012

ББК 85.1417

Е 74

*Рекомендовано
учебно-методическим советом университета*

Рецензент:

Сотникова Е.А., доцент кафедры дизайна АмГУ

Авторы – составители: Гоменюк Е.А., Водянина Л.К., Михеева О.М.
Декоративная живопись. Натюрморт: Учебно-методическое пособие. –
Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2012. – 43 с.

Учебно-методическое пособие «Декоративная живопись. Натюрморт» предназначено для ведения практических занятий по дисциплинам «Спецживопись» и «Академическая живопись».

Пособие может быть полезно студентам-специалистам и бакалаврам направления 072500.62 «Дизайн» и 072600.62 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

ББК 85.1417

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Ассоциативно-образный язык декоративной живописи.....	4
Работа над фрескизмом.....	6
Практика творческой работы.....	10
Цвет и колорит.....	11
Композиция в живописи.....	17
Заключение.....	24
Библиографический список.....	25
Приложение.....	26

ВВЕДЕНИЕ

Данное пособие предназначено для студентов факультета «Дизайна и технологий» по специальностям «Декоративно-прикладное искусство» (070801) и «Дизайн интерьера» (070603).

Декоративная живопись как вид искусства является одним из эффективнейших средств эстетического восприятия. Это особая форма познания и осмысления действительности. Она эмоционально воздействует на человека, развивает его интеллект, формирует его чувства, учит видеть и познавать мир.

АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

Художественный образ – один из важнейших терминов эстетики и искусствознания, который служит для обозначения связи между действительностью и искусством и наиболее концентрированно выражает специфику искусства в целом. Художественный образ обычно определяют как форму или средство отражения действительности в искусстве, особенностью которого является выражение абстрактной идеи в конкретной чувственной форме.

В теоретическом обосновании курса «Декоративная живопись» необходимо уточнить специфику проявления условности, изобразительности и выразительности.

Условность является специфической чертой любого произведения искусства, так как искусство лишь отображает жизнь в образных формах, а не представляет её в виде реального явления. Мера условности определяется творческой задачей, художественной целью, необходимостью сохранения внутренней целостности образа.

Условность – это способ художественного обобщения, предполагающий повышенную эмоциональность образа и рассчитанный на такой же эмоционально-экспрессивный зрительный отклик.

Н. Н. Волков в книге «Цвет в живописи» обращает особое внимание на выразительность цветовых сочетаний в живописи, которая неразрывно связана с ассоциативно-образным восприятием художником окружающей действительности. Он говорит: «Краски картины могут содержать немного изобразительных качеств, могут не изображать свет и тень, состояния среды, глубокое пространство, объединение предметов рефлексами и цветом освещения, как в иконе, но они должны составлять выразительный аккорд, вызывающий отклик в душе зрителя.

... Выразительность цвета и цветовых сочетаний так же трудно объяснить, как и красоту цвета. Очевидно лишь то, что выразительность цвета связана с

эмоциональным опытом людей. Выразительные цветовые сочетания несут в себе отголосок человеческих чувств, несут в себе нечто иное – элементы познания жизни, особо важное для человека».

Многогранная, изменчивая реальность не даётся нам в готовом, оформленном виде, а открывается ищущему взору как счастливый случай, неожиданная находка. «Чувство зрения, – говорил Пикассо, – получает наслаждение от удивления».

К. Ф. Юон писал: «Для композиционного искусства немалое значение имеет чувство декоративного. Расположение в картине фигур, людей, а также окружающих их предметов или пейзажа определяется не только толкованием сюжета, но и декоративным чувством. Всякая хорошая картина должна быть не только понятна по смыслу и технически совершенной, она должна быть красивой красочными созвучиями, ритмической тканью линий и поверхностей, взаимодействием цветовых пятен, всем своим живописно-графическим строем. На картину должно быть не скучно смотреть, наоборот, с первого соприкосновения с ней взгляда зрителя она должна притягивать его к себе, заинтересовывать своей зрительно-музыкальной стороной, заставлять длительно любоваться собой. В этом отношении в живописи заложены качества, сближающие её с музыкой».

Чувство декоративного в практической работе определяется искусным распределением по поверхности картины больших и малых пятен, их увязкой в цвете и светотени, умелым использованием орнаментальных мотивов, ритмизирующих и украшающих картину.

Чувство декоративного тождественно чувству порядкового начала, которое может быть вносимо в композицию в качестве организующих её средств.

РАБОТА НАД ФОРЭСКИЗОМ

Форэскиз – это эскиз, являющийся поиском и разработкой художественного образа. Следуя схеме от простого к сложному, в декоративной живописи студенты начинают своё обучение с натюрморта.

Первой задачей является выбор точки зрения на учебную постановку, то есть места работы, с которого лучше видны взаимосвязь элементов постановки и колористическое решение будущей работы.

Выбрав точку зрения, нужно решить проблему выбора уровня зрения, что на практике означает работу на высоком, среднем по высоте или низком мольберте, то есть выбрать уровень горизонта учебной постановки.

Затем, необходимо выбрать формат работы. Выбор формата работы, как правило, обусловлен характером учебной постановки, которая заранее скомпонована по схемам горизонтальной, вертикальной или квадратной композиции. Однако немаловажное значение уделяется нахождению пропорций сторон.

При распределении изображения на изобразительной плоскости выбранного формата одной из главных композиционных задач является расположение композиционного центра изображения, а также нахождение конструктивных пластических связей, соединяющих композиционный центр и второстепенные части и детали изображения в единое целое.

Важнейшая задача при работе над форэскизами состоит в нахождении композиционной орнаментально-ритмической структуры живописной работы с использованием законов ритма, симметрии и асимметрии.

Уже в форэскизе намечается стилистика изображения пространства, которое может быть иллюзорно уплощённым или практически отсутствовать.

При определении формата работы и её орнаментально-ритмической структуры важен поиск колористической, цветовой и тональной организации.

Необходимо развивать умение видеть колористическую гармонию элементов постановки как систему и понимать взаимодействие цветов в

системе, представлять себе, что изменится, если какой-нибудь цвет изъять или добавить. Обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. На фрескизе необходимо отгадать количество каждого цвета, чтобы достичь ощущения колористической гармонии, когда все цвета дополняют и уравнивают друг друга.

Важнейшая задача в работе над фрескизом – организация изображения по тону. В начале работы нужно определить, что является самым тёмным в постановке, что самым светлым, а также несколько градаций элементов изображения среднего тона, но различной тональности. Тональная организация изображения должна также быть приведена в систему.

Чёткое деление элементов изображения по тону придаёт фрескизу ясность, хорошую «читаемость», облегчает восприятие живописного произведения, «собирает» композицию.

Большое значение при работе над фрескизом имеет поиск такого композиционного решения, при котором найденная орнаментально-ритмическая структура, колористическое и тональное решение позволяют «прочитать» живописное произведение на большом расстоянии.

В декоративной живописи при плоскостно-орнаментальной трактовке элементов изображения «композиционная декоративность – основа композиционной доходчивости» заключается в найденном соотношении светлых, средних и тёмных по тону пластических масс на плоскости изображения.

При работе над фрескизами не требуется детальная проработка форм элементов изображения. Фрескиз не должен выглядеть миниатюрной живописью. Это творческий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, колористическое и тональное решение будущей живописной работы.

Работа над фрескизами развивает «режиссёрское» мышление – умение акцентировать главное, существенное в учебной постановке и подчинять ему

второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции учебной живописной работы.

Работа над форэскизом является как бы планом работы над большой учебной живописной работой. Но не следует считать, что в форэскизе всё найдено и большая учебная работа лишь механическое увеличение форэскиза. Живописный этюд большого размера позволяет полнее и ярче выразить качества учебной живописной постановки.

Однако, именно форэскиз в многочисленных и разнообразных поисках – истинная эволюция творческого сознания. Если на основной большой работе многие из студентов боятся сделать неправильный мазок, добавить или удалить деталь, которая нарушит общий строй композиции, то выполняя эскиз за эскизом, ученик постепенно обретает свободу, полет мыслей, легкость, нарабатывает технику, учится чувствовать цвет, общее целостное звучание картины, при этом один эскиз совершенно не похож на другой. Со временем студент уже не стесняется в использовании различных материалов. Кроме гуаши, акрила, темперы в ход идёт аппликация, коллаж, флейц, мастихин, щетка по металлу и так далее. Выбор не ограничен, все средства хороши, если они работают на целостное звучание картины. Такого рода свобода в бесконечных поисках воображения, в итоге рождает у ученика индивидуальный почерк, своё видение, развивает чувство композиции, ритма и цвета.

Чтобы «заточить» глаз, научиться чувствовать разницу в цвете и тоне, уметь организовывать колористический и ритмический строй композиции, очень полезно на каждом занятии и дома делать быстрые этюды, пусть даже с самых простых постановок. Этюд с натуры – всегда импровизация, и скорость его написания учит «схватывать» цветовые и тоновые отношения, чем больше скорость, тем острее взгляд.

При активных и систематических занятиях результат не заставит себя ждать, и уже через месяц, сравнивая свою последнюю работу с первой, ученик почувствует разницу в качестве.

Осознавая важность выполнения фрескизов, не следует забывать о наблюдении с натуры, сравнивая большие тональные и цветовые отношения, прогуливаясь по улицам или глядя на предметы домашнего обихода, а так же учась у мастеров мировой живописи.

ПРАКТИКА ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Последовательность работы над учебным этюдом:

1. Работа над форэскизом (поиск композиционного и колористического решения).
2. Подготовительный рисунок (особое внимание следует уделять выявлению орнаментально-ритмического строя живописного произведения, силуэту предметов).
3. Плоскостно-орнаментальная трактовка элементов изображения цветом, конкретизация силуэтов форм предметов, определение больших цветовых и тональных отношений.
4. Обобщение, максимальное воплощение первоначального творческого замысла; приведение изображения в соответствие с продуманными в форэскизе композиционным, колористическим и тональным решениями; акцентирование композиционного центра изображения, окончательное определение конструктивно-пластических связей всех частей изображения.

ЦВЕТ И КОЛОРИТ

Главным критерием оценки цвета и колористических сочетаний в художественной практике декоративной живописи является их красота, колористическая гармония, соответствие стилистической трактовки цветом форм изображения творческому композиционному замыслу.

Колористические сочетания в декоративной живописи – это переработанные творческим сознанием художника определённые закономерности объективной действительности.

Цветовая гармония, колорит, контрасты, существующие в действительности, художник по-своему воспринимает, обобщает, интерпретирует в соответствии с творческим замыслом, а иногда и значительно трансформирует и переосмысляет.

Художественное творчество в изобразительном искусстве, и в частности в живописи, в каждом конкретном случае явление уникальное и его нельзя сводить к схеме. Художник творит не по рецептам, почти у каждого художника есть своя творческая методика, творческие принципы, секреты мастерства, основанные нередко на интуиции. В творческом процессе интуиции принадлежит весьма важная роль. В материалистическом понимании интуиции, внезапному «озарению» художника предшествует скрытая от самого автора работа сознания, организующая и подчиняющая определённым закономерностям, казалось бы, внешние беспорядочные впечатления художника.

С точки зрения восприятия различных цветов, эмоционально одни воспринимаются как «тёплые», которые ассоциируются с цветом огня, другие как «холодные», которые ассоциируются с ощущением холода, цветом воды или льда. Однако понятие тёплых или холодных цветов весьма относительно, так как один и тот же цвет в различном цветовом окружении может восприниматься как тёплый и как холодный. Например, карминно-красный

цвет по отношению к оранжевому цвету воспринимается холодным цветом, а по отношению к синему цвету – тёплым.

Противопоставление тёплых и холодных цветов – один из важнейших приёмов организации колорита в живописи и декоративно-прикладном искусстве.

«Холодная гамма» цветов создаёт впечатление успокоенности, «тёплая гамма» – впечатление радости, активности, иногда драматизма.

При восприятии различные цвета обозначают как «лёгкие» и «тяжёлые». К «лёгким», или «воздушным», цветам обычно относят светлые, холодные, малонасыщенные цвета, особенно синие и голубые, напоминающие цвет неба, воздушного пространства и дали. К «тяжёлым» цветам относят тёплые, тёмные, плотные цвета – коричневые, оливковые, чёрные, тёмно-серые и другие. «Тяжёлые» цвета обычно ассоциируются с цветом земли.

Художники часто называют различные цвета «глухими» и «звонкими», что зависит от насыщенности цвета. Например, ярко-красный насыщенный цвет называют «звонким» по сравнению с «глухим» коричневым цветом.

Для художников, работающих в области декоративной живописи, большое значение имеет знание психофизиологического воздействия цвета на человека, обусловленное законами его восприятия.

В произведениях декоративной живописи отдельные цвета в различные периоды наделялись определённой символической смысловой нагрузкой, но она не оказалась устойчивой даже в одну и ту же историческую эпоху. Поэтому в данной работе тема смыслового значения цвета опускается.

Одним из важнейших формообразующих элементов в декоративной живописи является контраст. Цветовая гармония и колорит в декоративной живописи построены зачастую по принципу контраста. Символика контраста часто используется в живописи для передачи определённого философского, мировоззренческого содержания.

В изучении явлений контраста с научной точки зрения выделяют два аспекта проблемы – психофизиологический и эстетический. Выводы,

полученные при изучении явлений контраста психологами физиологами, могут служить объективной научной основой для изучения теории контраста в художественной практике как одного из средств художественной выразительности в живописи.

Контрасты разделяются на две группы – ахроматический (световой) и хроматический (цветовой).

Цветовая гармония, также, является одним из важнейших средств художественной выразительности в декоративной живописи наряду с композицией, рисунком, перспективой, фактурой и так далее.

Цветовая гармония в декоративной живописи – это согласованность цветов между собой в результате найденной пропорциональности площадей цветов, их равновесия и созвучия, основанного на нахождении неповторимого оттенка каждого цвета.

Художникам, работающим в области декоративной живописи, дизайна, декоративно-прикладного искусства, необходимо знать круг научных проблем теории цветовых гармоний, что может способствовать более обдуманному и научному рациональному подходу к решению практических задач цветовой гармонии.

Большой интерес для теории изобразительного искусства, декоративной живописи, а также дизайна представляет теория цветовой гармонии Й. Иттена, изложенная в книге «Искусство цвета». Йоханнес Иттен известен в культуре XX века как крупнейший исследователь цвета в искусстве и основоположник новаторского пропедевтического курса – «форкурса» в Баухаузе, созданного для развития у студентов свободного владения формой и цветом как основными универсальными категориями формообразования в изобразительной творческой деятельности.

Й. Иттен разработал систему «цветового конструирования» на основе систематизации цветов как на плоской модели двенадцатичастного цветового круга, так и на объёмной модели – цветовом шаре, который «является

элементарной объёмной и симметричной формой, позволяющей наиболее полно выразить многообразные свойства цвета».

Как средство гармонизации цветов Й. Иттен рассматривает семь типов цветовых контрастов:

- 1) контраст цветовых сопоставлений;
- 2) контраст светлого и тёмного;
- 3) контраст холодного и тёплого;
- 4) контраст дополнительных цветов;
- 5) симультанный контраст;
- 6) контраст цветового насыщения;
- 7) контраст цветового распространения.

Теория цветовой гармонии Й. Иттена приобрела в искусстве и проектной культуре XX века значение «азбуки цвета». Она активно используется в декоративной живописи и графическом дизайне, несомненно, оказала влияние на цветовую культуру телевидения, полиграфии, на компьютерный графический дизайн.

В результате новейших научных исследований в области цветоведения геометрический образ множества цветов, то есть систематика цветов, изменён и нашёл своё более точное выражение в так называемом треугольнике смещения цветов. В вершинах треугольника находятся основные цвета – жёлтый, красный и синий.

Используя модель расположения цветов – треугольник, можно получить шесть групп гармонических сочетаний родственных цветов, которые включают следующие цвета:

- 1) жёлто-оранжевый;
- 2) оранжево-красный;
- 3) красно-фиолетовый;
- 4) сине-фиолетовый;
- 5) сине-зелёный;
- 6) жёлто-зелёный.

Используя модель расположения цветов в треугольнике, можно получить шесть групп родственно-контрастных цветов, включающих следующие цвета:

- 1) жёлто-фиолетовый – красный – оранжевый;
- 2) жёлто-фиолетовый – синий – зелёный;
- 3) синий – оранжевый – красный – фиолетовый;
- 4) синий – оранжевый – жёлтый – зелёный;
- 5) красный – зелёный – жёлтый – оранжевый;
- 6) красный – зелёный – синий – фиолетовый.

В декоративной живописи цветовая гармония подчинена стилистическим задачам трактовки пространства и пластических форм элементов изображения.

Колорит является средством художественного выражения в декоративной живописи и как элемент художественной формы неразрывно связан с образным содержанием живописного произведения. Колорит выражает неповторимое мировосприятие художника, его эстетические взгляды и в опосредованном виде общую художественную культуру эпохи.

В декоративной живописи колорит также находится в непосредственной взаимосвязи со спецификой изображения пространства и стилистикой трактовки форм элементов изображения. Основу колорита в декоративной живописи составляет ритмическая организация гармонических сочетаний локальных цветов. Колорит в декоративной живописи включает в себя законы гармонических сочетаний цветовых тонов, явления светлотного и цветового контраста, законы оптического смешения цветов.

Колорит живописного произведения часто характеризуют словами «тёплый», «холодный», «серебристый», «золотистый», «охристо-красный», при этом имеют в виду цветовую гамму. Часто цветовую гамму живописного произведения называют также колористической гаммой.

Применение в декоративной живописи нескольких колористических гамм создаёт определённую тональность, которую иногда называют колористической тональностью живописного произведения.

В истории искусства правила и приёмы построения колорита в декоративной живописи определялись живописной школой, особенностями неповторимого художественного видения каждого художника, его палитрой, манерой письма, то есть способом наложения красок на плоскость изображения.

КОМПОЗИЦИЯ В ЖИВОПИСИ

Термин «композиция» происходит от латинского слова «compositio», что означает «составление, сложение, соединение частей, приведение их в порядок».

Законы композиции, складывающиеся в процессе художественной практики, эстетического познания действительности, являются в той или иной мере отражением и обобщением объективных закономерностей и взаимосвязей явлений реального мира.

Композиция, по словам С. Эйзенштейна, является обнажённым нервом авторского намерения, мышления и идеологии.

Композицией картины мы называем построение сюжета на плоскости в границах «рамы». Целью и формообразующим принципом композиции картины является, однако, не построение само по себе, а смысл. Конструкция (построение) выполняет функцию подачи смысла.

Композицией произведения искусства, в том числе декоративной живописи, можно назвать синтез, связь всех компонентов художественной формы произведения в единой структуре, обусловленной его содержанием и стилистическими особенностями, как отдельного художника, так и эпохи в целом. В лучших произведениях декоративной живописи художник находит художественную форму, выраженную в композиции и адекватную выражаемому содержанию.

«Читаемость» содержания произведений декоративной живописи в значительной степени зависит от ясности композиции. Композиция в декоративной живописи – форма и средство организации изображения.

Композицией в декоративной живописи можно назвать как создание живописного произведения на заданную тему, так и живописный этюд с натуры.

Основные законы композиции: закон цельности, закон контрастов, закон новизны, закон подчинённости всех средств композиции идейному замыслу, закон жизненности, закон воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости. К композиционным правилам относятся ритм, сюжетно-композиционный центр, симметрия, асимметрия, параллельность в композиции, расположение главного на втором плане. К приёмам композиции относятся передача впечатления монументальности, передача пространства, горизонтали и вертикали, диагональные направления; к средствам композиции относятся линия, штриховые линии, пятно (тональное и цветное), светотень, законы линейной, воздушной и цветовой перспективы.

Первым правилом композиции является правило неделимости, или целостности, композиции. Неделимость, или целостность, выражается в нахождении такого композиционного решения в декоративной живописи, когда из изображения ничего нельзя изъять, к нему ничего нельзя добавить или передвинуть в изображении без ущерба для целого.

Неделимость, целостность композиции выражается в нахождении конструктивных пластических связей между элементами изображения, то есть нахождении конструктивно-пластической структуры живописного произведения.

Детали живописного произведения можно разрабатывать лишь после нахождения соотношения основных частей композиции – её конструктивно-пластической структуры.

Выразительность в живописи – свойство художественного отражения действительности. Посредством выразительности художник проявляет активное, заинтересованное отношение к предмету изображения, выявляет оригинальную художественную интерпретацию отображаемого явления в соответствии со своими эстетическими представлениями и мироощущением.

Выразительность как воздействующее средство композиции заключается главным образом в умении пользоваться контрастами. Термин «контраст»

происходит от французского слова «*contraste*», что означает резкое различие, противоположность.

Контраст – это художественный приём, сущность которого заключается в противопоставлении двух соотносящихся свойств, качеств, особенностей. Только благодаря контрасту света и тени человек зрительно воспринимает форму предметов.

Нельзя не признать, что контрасты положений, характеров, состояний, большого и малого, близкого и далёкого, света и тени и так далее, а прежде всего – нарождающегося и умирающего, прогрессивного и реакционного составляют именно ту область, от которой прямо зависит воздействующая сила композиции. Отсутствие же контрастов неизбежно порождает вялое, серое, скучное произведение.

Построение всего живописного произведения выполняется для выявления композиционного центра – главного идейного содержания, нахождения конструктивных пластических связей второстепенных частей и деталей, выявляющих и подчёркивающих, в конечном счёте, композиционный центр.

Композиционным центром живописного произведения (композиционным узлом картины) называется главная часть картины, связывающая по смыслу все другие её части. Это главное действие, главные предметы (в натюрморте), цель главного пространственного хода. Если образно представить себе картину как поле сил, это источник распространяющейся до контура рамы энергии.

Так как картина при любом способе изображения пространства строится внутри рамы, совпадение центральной зоны с первой и основной зоной внимания совершенно естественно. Отталкиваясь от рамы, мы стремимся охватить прежде всего центральную зону. В этом – конструктивная простота центральных композиций. Центральные композиции в силу тех же причин почти всегда – композиции приближенно симметрические относительно вертикальной оси. Таковы, например, различные варианты ветхозаветной «Троицы» в русской и западной иконописи.

Выделение композиционного центра обусловлено особенностями зрительного восприятия человека, который, как правило, фиксирует внимание прежде всего на сильно действующем «раздражителе».

В натюрморте композиционный центр часто располагается на втором «пространственном» плане, как, например, в произведении В. В. Лебедева «Натюрморт с палитрой и кувшином».

Стремление объединить элементы изображений в пластически обобщённые формы, близкие к геометрическим, обусловлено психологией человеческого восприятия.

В искусствоведческих анализах композиции часто встречается принцип выделения композиционного центра посредством геометрической фигуры – круга или треугольника, так как в восприятии сложных пластических форм легче всего выделяется то, что приближено к простой геометрической фигуре.

Кроме того, классические геометрические формы и их сочетания вносят в изображение также свою собственную символику и привносят эмоции и настрой.

Символика круга и овала, трактуемая обычно как идея совершенства и завершенности, часто использовалась в русской иконописи.

Наше восприятие изображения устроено так, что любое беспорядочное заполнение плоскости, являющееся хаосом неоднородностей, мы воспринимаем как фигуры и фон.

Изобразительное поле представляет собой неоднородную структуру, содержит скрытые неоднородности, предвосхищение глубины, проницаемости, цвета, устойчивости, с которыми художник вынужден считаться прежде всего для того, чтобы их использовать, выявить в интересах картины или, если мешают задуманному изображению, найти средства противодействовать им.

Доказано следующее:

1) вертикальные и горизонтальные отрезки всегда воспринимаются лежащими во фронтальной плоскости (на плоскости изобразительного поля);

2) наклонные отрезки, расположенные в любом удалении от «рамы», всегда зрительно воспринимаются уходящими в глубину, в сторону конца отрезка, направленного от «рамы»;

3) если один конец наклонного отрезка примыкает к «раме», отрезок воспринимается лежащим на плоскости поля, определённого «рамой».

Что касается расположения предметов, то предмет, расположенный в центральной зоне или близко к ней, считается лежащим в глубине.

Предположим, что на однородной изобразительной плоскости не изображены ни небо, ни земля. Тем не менее, предмет, изображённый в верхней части плоскости, воспринимается падающим, а в нижней части – лежащим на горизонтальной плоскости, как будто в нижней части изобразительной плоскости предполагаются пол, земля.

Неоднородность изобразительной плоскости определяет восприятие произведения живописи и является основой композиционных решений в декоративной живописи. Компонуя живописное произведение, художник должен учитывать пространственные и гравитационные свойства неоднородности изобразительной плоскости и в зависимости от творческого замысла выявлять их или противодействовать им.

Одной из задач композиции живописного произведения является выбор формата плоскости для изображения, как по размеру, так и по конфигурации. Например, вытянутый вверх формат придаёт изображению ощущение стройности и возвышенности.

Композиция живописного произведения в круге и овале строится относительно воображаемых взаимно перпендикулярных центральных осей, здесь чётко выражены верх и низ изображения.

Композиция живописного произведения в квадрате практически всегда зрительно уравновешена, видимо, потому, что она мысленно соотносится с равными центральными осями и равными сторонами границ изображения.

Поиск выразительного и убедительного формата изображения является одной из основных задач в работе над форэскизами при определении композиционного решения живописной учебной работы.

Композиция живописного произведения, распределение изображения на плоскости для создания художественного образа выполняет следующие задачи:

1) выявление композиционного центра таким образом, чтобы внимание привлекалось к нему сразу, а после осмотра других частей произведения снова возвращалось к композиционному центру;

2) распределение изображения таким образом, чтобы важные для смысла части были отделены друг от друга, но связаны с главной частью живописного произведения – композиционным центром.

Организация элементов изображения в живописи в ряде случаев осуществляется посредством применения симметрии, асимметрии, ритма.

Симметрия в искусстве, и в частности в живописи, отражает принципы строения органической и неорганической материи реальной действительности, которая изобилует симметрично устроенными формами.

Симметричное расположение элементов изображения в живописи создаёт впечатление композиционного равновесия, покоя, статики.

Асимметричные композиции являются, как правило, децентрализованными композициями, в которых композиционный центр резко смещён относительно геометрического центра изобразительной плоскости. Асимметричные децентрализованные композиции в живописи создают впечатление динамики, движения.

Специфика проявления ритма в живописи представляет собой довольно сложную проблему, так как ритм в данном случае проявляется не однонаправлено с чёткой метрической основой, а в разных направлениях как в построении изображения в глубину.

При распределении изображения на изобразительной плоскости ритм проявляется в различном характере членений всех элементов изображения на

составные части, в различии интервалов между ними, выявлении главной цезуры (паузой) композиционного центра.

Кроме того, ритм проявляется и на других уровнях структуры живописного произведения: в построении цветотональной системы изображения, распределении колористических и светотеневых – тональных – акцентов и контрастов. Ритм проявляется также в энергии системы мазков, которая у каждого художника неповторима и опосредованно выражает характер и темперамент мастера и придаёт живописному произведению уникальность и драгоценность.

Пространство в живописи – это место действия и одновременно среда, в которых расположены элементы изображения.

Можно сказать, что пространство на изображении часто строится предметами, их расположением, их формами (двухмерными или пластическими) и характером подачи формы, и всегда строится для предметов. Справедливо мнение, что отношение художника к предмету есть также отношение его к пространству.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

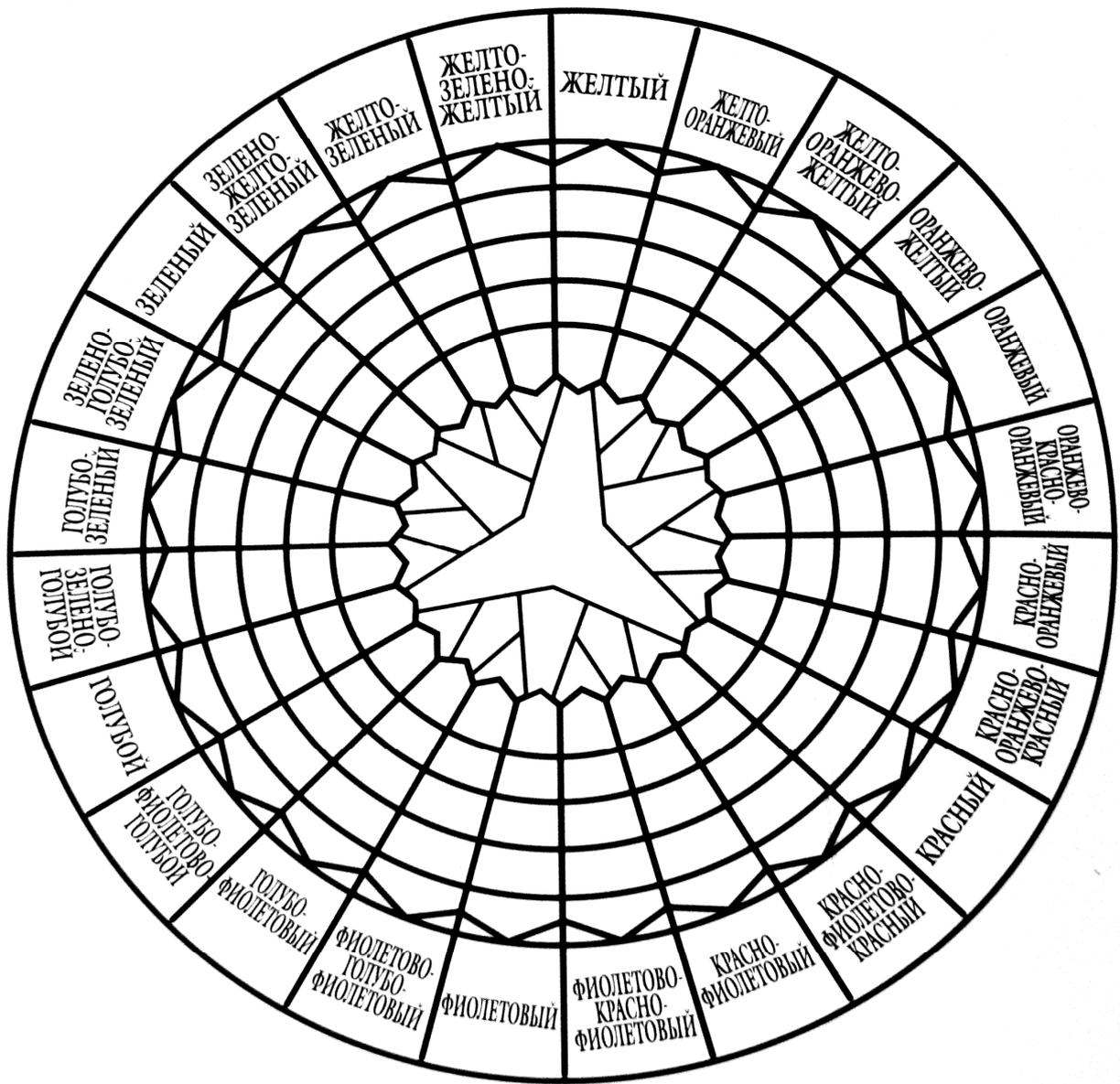
В данном учебном пособии нет конкретных рецептов творческой работы, так как приёмы творчества должны меняться в соответствии со временем.

Предоставляя широкий простор для личных творческих поисков художников-стилистов и дизайнеров, не нужно бояться «размыть» границы декоративной живописи, так как изначально они считаются «временными» и «прозрачными». Орнаментализм и аллюзионизм постмодерна позволяют продвигаться в безбрежном «океане искусства».

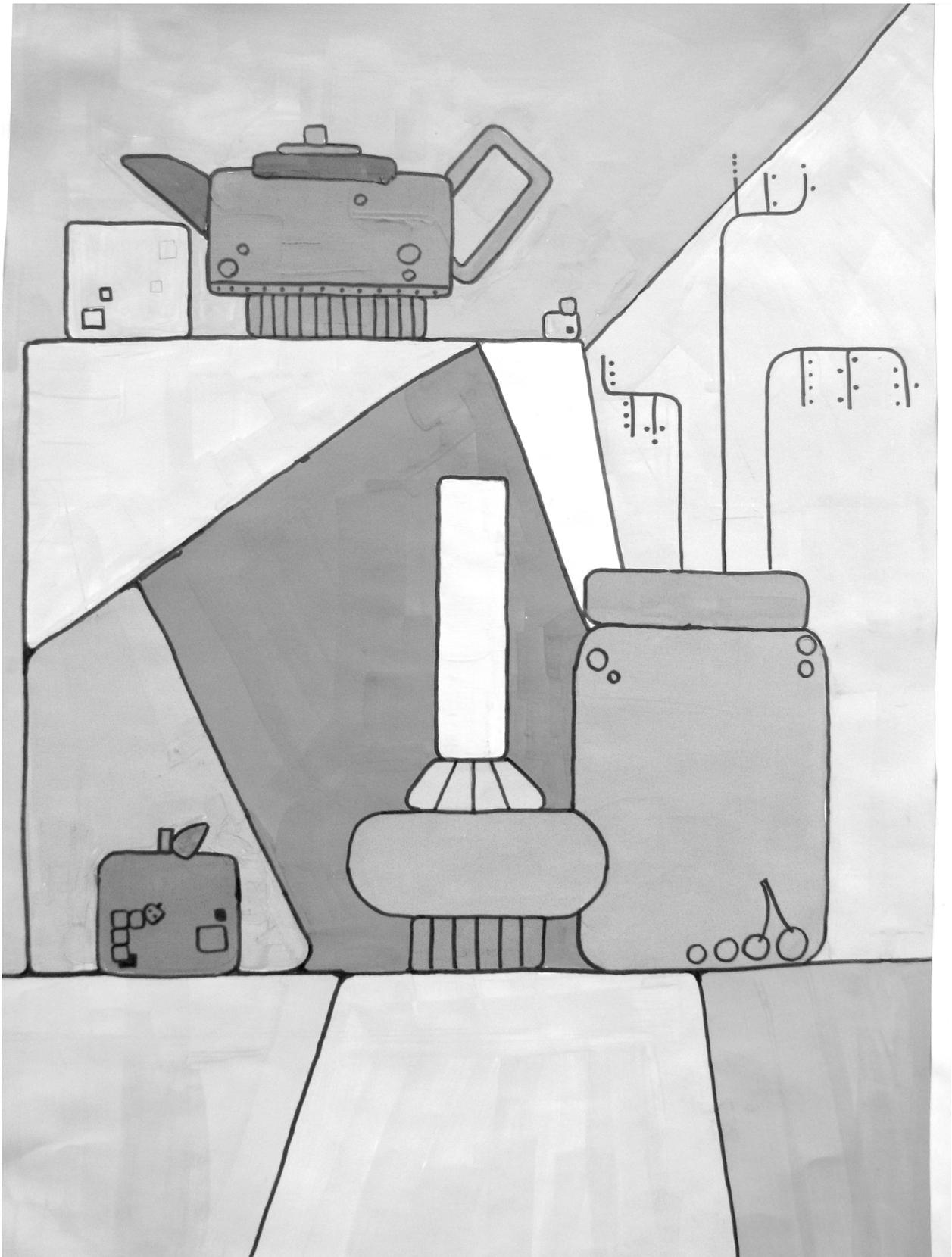
Библиографический список:

1. Стор И. Н. Декоративная живопись: Учебное пособие для вузов. / М., 2004.
2. Ермолаева Л. П. Основы дизайнерского искусства: Учебное пособие для студентов-дизайнеров. / М., 2001.
3. Крючкова В. А. Кубизм. Орфизм. Пуризм: Альбом. / М., 2000.

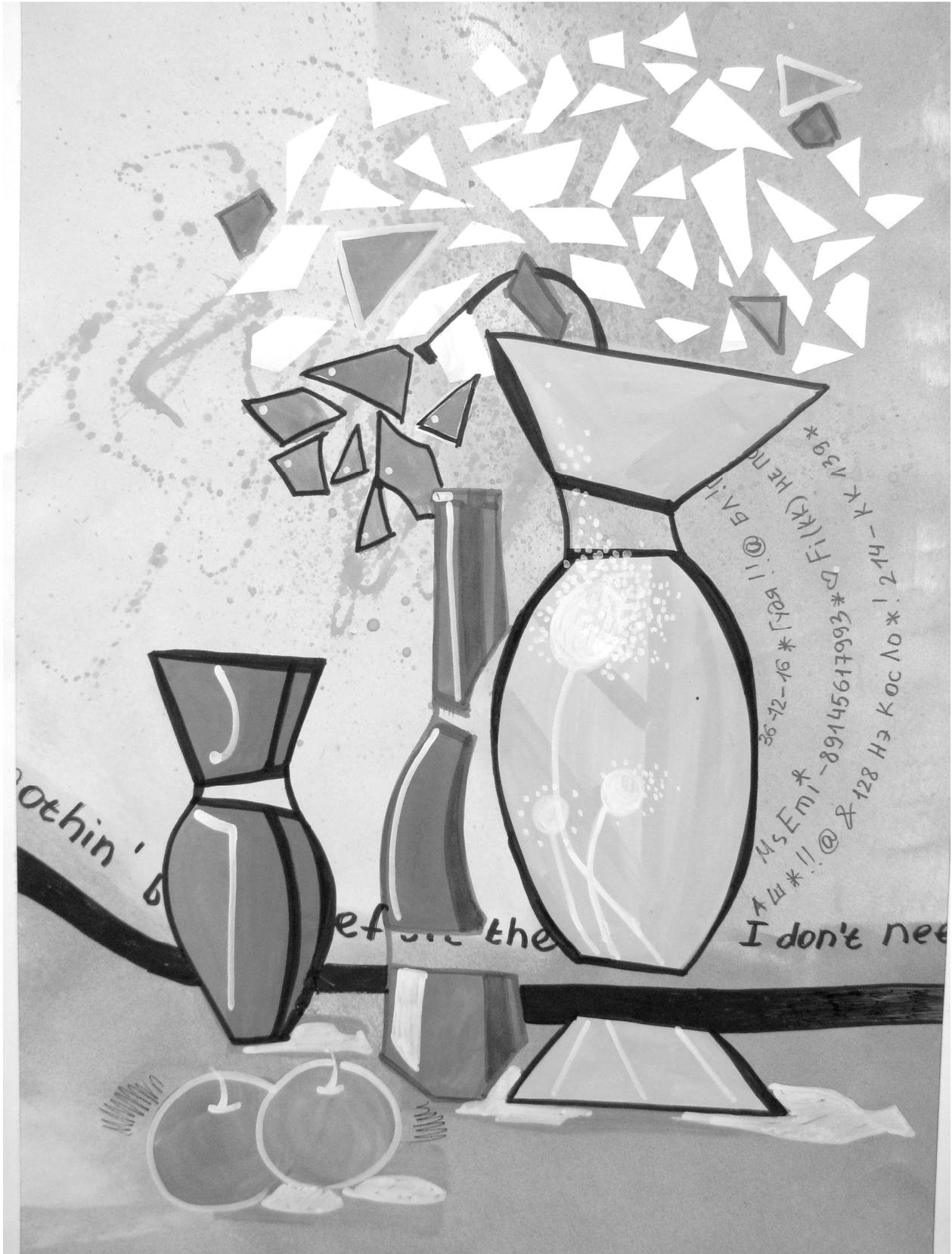
ПРИЛОЖЕНИЕ



1. Р. Адамс. Цветовой аккордеон



2. Студенческая работа



3. Студенческая работа



4. Студенческая работа

5. Студенческая работа



6. Студенческая работа



7. Студенческая работа



8. П. Пикассо. Бидон и миски



9. Н. Удальцова. Натюрморт



10. П. Мондриан. Горшок с имбирем



11. П. Мондриан. Горшок с имбирем



12. А. Осмеркин. Натюрморт с белой пиалой



13. А. Осмеркин. Натюрморт с белой пиалой



14. А. Дерен. Натюрморт на столе



15. А. Дерен. Натюрморт на столе



16. П. Сезан. Фрукты