



ДОНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
УПРАВЛЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Кафедра «Изобразительное искусство»

**Учебно-методическое пособие**  
по дисциплине  
**«Академическая живопись»**  
**Живопись.**  
**Учебный натюрморт.**

Авторы  
Власова И.М.,  
Захарова Н.Ю.

Ростов-на-Дону, 2023

## Аннотация

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов очной, заочной форм обучения, направлений 54.03.01 «Дизайн», 54.05.01 «Монументально-декоративное искусство». Цель пособия состоит в вооружении обучаемых начальными теоретическими знаниями и практическими навыками в овладении основами академической живописи, законами и категориями изобразительного искусства, формировании профессиональной компетентности в профильной области.

## Авторы



Доктор педагогических наук,  
профессор кафедры «Изобразительное  
искусство»  
Власова И.М.



Доцент кафедры  
«Изобразительное искусство»  
Захарова Н.Ю.



## Оглавление

Введение .....	4
Глава 1. Психологические особенности восприятия цвета.....	6
§ 1. Психология восприятия цвета в деятельности дизайнера.....	6
§ 2. Основы цветоведения.....	11
Глава 2. Учебный натюрморт.....	18
§1. Этюды натюрморта. Натюрморт в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве.....	18
§2. Практические основы живописи.....	21
§3. Лабораторная работа №1. Выполнение фор-эскизов фруктов и овощей.....	22
§4. Лабораторная работа №2. Методика работы над живописным этюдом в акварельной технике.....	17
§5. Последовательность работы над учебным этюдом.....	29
§6. Лабораторной работы №3. Выполнение простых натюрмортов на родственные, родственно-контрастные и контрастные отношения .....	35
§7. Лабораторная работа № 4. Выполнение простого натюрморта из предметов быта на родственные отношения.....	37
§8. Лабораторная работа № 5. Выполнение многосеансного этюда натюрморта в технике акварели.....	39
§9. Лабораторная работа № 6. Выполнение сложного натюрморта из нескольких предметов и драпировок на основе контрастных отношений. Решение декоративное.....	42
§10. Лабораторная работа №7. Многопредметные постановки с различным цветовым состоянием.....	43
§11. Лабораторная работа №8. Работа над этюдами в технике «а la prima».....	45
Приложение.....	42
Список литературы.....	50

## ВВЕДЕНИЕ

Академическая живопись является одной из фундаментальных дисциплин в подготовке дизайнеров, позволяет выйти на определенный уровень формирования проектного мышления, так как решает вопросы общехудожественного развития будущих специалистов. Проблема цветового колорита, проблема связи цвета с эмоционально-художественным образом, с психофизиологическим состоянием человека лежит в плоскости профессиональных интересов дизайнера. Один из них рассматривает «цвет» как энергетическую субстанцию, которая постоянно воздействует на человеческий организм, несет в себе нечто, что ставит его в совершенно особые отношения с психикой человека. Известно, что в природе нет неокрашенных объектов, и каждый оттенок цвета вызывает тот или иной эмоциональный отклик, определенное психологическое состояние. Знание о природе цвета, его символический смысл, психологические характеристики позволяют говорить о важности обращения к культуре живописного произведения в социокультурном пространстве.

Выполнение программных заданий по живописи – лишь необходимый минимум в овладении профессиональным мастерством. Дизайнер должен ежедневно на практике овладевать знаниями, умениями и навыками в области изобразительного искусства, в том числе и живописи, для познания и отражения в профессиональной деятельности красоты, гармонии окружающего мира. Этому способствуют учебные постановки натюрморта, который дает возможность поэтапно решать изобразительные задачи от простого к сложному.

Задачами данного учебно-методического пособия являются: формирование принципов живописного выявления формы в цвете, работа с пространством, развитие творческих способностей студентов. Студент должен знать методику работы над живописным этюдом в различных техниках, уметь работать цветовыми и тональными отношениями. Знать композиционные особенности живописного этюда, многочасовой постановки, добиваться эмоциональной выразительности, образности при работе цветом, выражать свой замысел в художественно-образной форме. На первом и втором курсах в живописных заданиях должны присутствовать общехудожественные тенденции, раскрывающие специфику

системы построения художественной формы живописными средствами. Это позволит развить следующие навыки студентов: владения материалами и техникой живописи (акварель, гуашь, темпера) в решении вопроса передачи пространства цветовыми и тоновыми отношениями.

Учебно-методическое пособие по живописи раскрывает последовательное, системное овладение знаниями, умениями и творческими навыками в выполнении программных заданий, которые способствуют формированию живописной культуры будущего специалиста. В учебных работах необходимо концентрироваться на изучении закономерностей передачи предметности окружающего мира на изобразительной плоскости. Осваивать культуру, цельность зрительного восприятия, технологию и технику живописи. Каждая учебная работа по живописи является творческой, поэтому деление на учебные и творческие задания при обучении живописи весьма условно. Несмотря на учебный характер постановок и различные цели, исполнение первых же работ в живописи неотделимо от творчества. Задачи каждого последующего этапа шире и сложнее предыдущего. При такой ступенчатой системе работы над живописным заданием действует принцип доступности, нарастающей трудности. Необходимо четкое осознание задач каждого этапа, что и является задачей данного учебно-методического пособия.

## **ГЛАВА 1**

### **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА**

#### **§ 1. Психология восприятия цвета в деятельности дизайнера**

Научные представления о цвете непосредственно связаны с учебной деятельностью, поэтому знания о природе цвета, психо-семантика цвета, знако-символическое значение цвета используется в практической деятельности студентов, на занятиях по академической живописи, колористике, цвете в costume и ряда других специальных дисциплинах. Рассмотрим соотнесенность цвета с такими категориями, как психофизиологические реакции, эмо-

ции, чувства, установки, морально-этические категории, т.е. так, как он столетиями рассматривался художниками и мистиками. С начала возникновения культуры как феномена, человек пытался овладеть способностью цвета влиять на его душевное состояние. Психическое содержание цвета, позволяет понять его влияние на внутреннее состояние человека, а это в свою очередь дает возможность его использования в профессиональной деятельности дизайнера. Первые попытки систематизации цветового множества носили скорее теоретический характер в области физики цвета. Это были двухмерные и трехмерные системы. Строились они в виде замкнутого круга, где на противоположных сторонах располагались дополнительные цвета (Р. Адамс, В. Оствальд), или по принципу «от. до» (Аристотель, И. В. Гете, Т. Майер). Немецкий живописец, график и теоретик искусства О. Рунге построил цветовой шар, где белый и черный цвета рассматривались одинаково, осуществил упорядочение ряда серых и хроматических цветов. Начатое И. В. Гете и А. Шопенгауэром исследование закономерностей цвета с точки зрения физиологии развивается в работах Г. Гельмгольца в области физиологии зрения. Как результат исследования цветов Г. Гельмголец приводит точное описание спектра, т.е. устанавливает зависимость между длиной волн и цветовым ощущением. Затем он переходит к смешанным световым волнам и указывает на то, что можно получить одинаковые цветовые смеси из различных источников света. В русском языке слово «цвет» имеет двоякий смысл: совокупность всех видимых оттенков и конкретный оттенок в зависимости от области профессионального применения. Мысль о существовании особых значений цветов встречается в древнеиндийских, алхимических, мистических, религиозных текстах, в многочисленных схемах цветового символизма в практике традиционной восточной медицины, в магии, астрологии и т.д. Начало научной рефлексии феномена цветового значения относят к трактату И. В. Гете о Цвете, о его теории «чувственно-нравственном действии цвета». Далее идеи о цвете развивались художниками И. Иттенном и В. Кандинским. Тезис о существовании устойчивых цветовых значений был сформулирован психологом М. Люшером при создании известного метода цветовых значений.

В настоящее время на вопрос о природе цвета и его значе-

нии для человека не существует единственного ответа. Своеобразно проблема видения цвета представлена в мистике и теологии. Православная христианская традиция содержит интересный вариант ответа на вопрос: почему люди видят цвета? Священник, математик и философ П. Флоренский писал: «...содержание всякого опыта, значит всякое бытие, есть свет. В его лоне «живем и движемся и существуем», это он есть пространство подлинной реальности». Итак, метафизический свет – это единственная истинная реальность, но недоступная нашему физическому зрению. Исследователи отмечают фундаментальное разделение двух типов зрения: «духовного» и «физического». Духовный цвет имеет прямое отношение к духовному развитию человека. Современный музыкант и мистик, Хазрат Иннаят Хан говорит следующее: «Чем сильнее человек углубляется в медицину и химию, тем лучше он осознает важность цвета; что каждый элемент, развитие или изменение всякого предмета определяется по изменению цвета...Цвет и звук являются не только языком, посредством которого человек обращается с внешней жизнью, но и языком, с помощью которого он обращается с жизнью внутренней.... Не только внешние звуки, но также и внутреннее состояние видимо и слышимо» (9, 74).

Способность к восприятию цвета возникла при идентификации предметов вместе с восприятием других их свойств (размеров, твёрдости, теплоты и др.), помогая обнаруживать и опознавать в жизненно важных ситуациях отдельные предметы по их окраске при изменении освещения и состояния окружающей среды. Это явилось причиной того, что цвета предметов определяются в основном их окраской, и привычных для человека условиях наблюдения за счёт бессознательно вносимой наблюдателем поправки на освещение лишь в малой степени зависят от освещения. Например, зелёная листва деревьев признаётся зелёной даже при красноватом освещении на закате солнца. А в восприятии художника листва деревьев имеет совершенно другой цвет, т.е. цвет предметов существенно изменяется при изменении освещения. Суждения человека о цветах предметов (цветовые ощущения) становятся неуверенными или ошибочными, если условия наблюдения необычны. Наименования многих цветов произошли от названия окрашенных объектов, например, мали-

новый, розовый, цвет морской волны, изумрудный. Устойчивое представление в человеческом сознании об определённом цвете, как неотъемлемом признаке привычных объектов наблюдения называется «эффектом принадлежности цвета», или «явлением константности цвета». Восприятие цвета человеком может меняться в зависимости от психофизиологического состояния наблюдателя, например, усиливаться в опасных ситуациях, уменьшаться при усталости и т.д. Несмотря на адаптацию глаза к условиям освещения, оно может довольно заметно отличаться от обычного при изменении интенсивности излучения.

Можно ли установить какие-либо психологические законы воздействия искусства на человека? «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть», – сказал К.Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. То же самое и во всех искусствах, например, в живописи: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее. По мнению Л.С. Выготского, «заражение» искусством только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства. И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности, они находятся только тогда, когда человек отдается чувству. Никакое обучение не может сделать того, чтобы пляшущий попал в самый такт музыки и поющий или скрипач брал самую бесконечно малую середину ноты и чтобы рисовальщик проводил единственную из всех возможных нужную линию и поэт находил единственно нужное размещение единственно нужных слов. Все это находит только чувство (1, 215). Функцией изобразительного искусства является не просто отображение окружающего мира, а зеркальное отражение внутреннего мира художника, творца, который становится объектом изучения многих наук, в том числе психологии, позволяющей полнее и глубже раскрыть и понять процессы художественного творчества. Психология может дать верную опорную точку и направление специалисту в области дизайна для коммуникаций потребитель – дизайнер.

Вопросами психологии цвета занимались такие видные теоретики искусства и художники, как Гёте, Леонардо да Винчи, Э. Делакруа, В. Кандинский, М. Алпатов, И. Грабарь и др. Физиоло-



гам давно известно о физиологическом влиянии цвета на состояние человека. Каждый цветовой оттенок производит одно и то же действие на любой организм, вызывает вполне определенный сдвиг в состоянии всякой биосистемы, будь то млекопитающее или человек. Возможности влияния цвета практически неисчерпаемы. Цвет может гармонизировать человека, он способен мобилизовать его ресурсы, а может успокоить и расслабить. Цветом можно вылечить, цветом можно привести субъекта в угнетенное состояние. Аристотель писал: «Все живое стремиться к цвету... Цвета по приятности их соответствий могут относиться между собой подобно музыкальным созвучиям и быть взаимно пропорциональными».

Согласно В. Кандинскому, цвет имеет глубокое отношение к духовному содержанию и душевному настроению автора и зрителя. На первом этапе при наблюдении проявляется «чисто физиологическое действие цвета», переживаемое как «завороженность красотой, удовлетворение либо раздражение; теплота или охлаждение глаза». Эти ощущения В. Кандинский называет «физическими», и они могут быть только краткими, так как основаны на эффекте новизны или неожиданности. При более умелом наблюдении из этого элементарного действия «...рождается глубоко идущее, вызывающее потрясение духа» действие. Здесь выявляется второй главный результат действия краски, т.е. ее «психическое воздействие». «Тут проявляется на свет психическая сила краски, рождающая вибрацию души. А первая элементарная физическая сила превращается в путь, по которому краска достигает души» (10, 76).

Итак, в XX веке проводилось много исследований по изучению влияния цвета на человека. Первой работой в этой области можно считать, появившееся в 1810 году «Учение о цвете» И. В. Гете, в котором поэт, в противовес точке зрения физиков, подчеркивал значение эмоций и опыта в нашем восприятии цвета. Влияние цвета определяется, по большей части, на основе анализа описываемых переживаний. Измеряемым является влияние качественно различных излучений на наше физиологическое состояние – давление крови, частоту пульса, количество гормонов и скорость движений. Отражающийся от окружающих нас поверхностей световой поток не оказывает на тело такого измеря-

емого влияния, как монохроматическое излучение, свет влияет больше эмоционально-психологически. Наиболее основательно изучено влияние на человека длинноволнового красного и коротковолнового синего излучений.

Результаты опытов указывают, в числе прочего, и на то, что наш организм отзывается на сильное цветное раздражение ответной реакцией. Одной из экспериментально доказанных закономерностей является зависимость восприятия температуры об окружающей цветных тонах. Так в холодном (сине-зеленом) помещении та же температура ощущается на 3–4 градуса ниже, чем в теплом (красно-оранжевом). В. Кандинский утверждал, что цвет может осуществлять как чисто физическое воздействие, так и психическое. По его мнению, грамматика живописи может быть построена не столько на основе физических законов, сколько на законах внутренней необходимости, которые можно назвать законами души. Его книга «О духовном в искусстве» говорит о сознательном использовании цвета (и формы), и применяет их как систему раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать определенную реакцию. В «Учении о цвете» И.В. Гете писал: «цвет – продукт света, вызывающий эмоции». Когда мы говорим: «почернел от горя; покраснел от гнева, позеленел от злости, посерел от страха», тоне воспринимаем эти выражения буквально, а интуитивно связываем эмоциональные переживания человека с цветом.

Существует связь между восприятием цвета и другими органами чувств. При резком запахе и звуке – цвет ярче. Фиолетовый усиливает запах, зеленый и желто-зеленый смягчают звуки. Красный и оранжевый делают пищу слаще. Желтый и желто-зеленый более кислой и острой. Зеленый это соленость, а зелено-голубой – горечь. Коснемся еще одного аспекта проблемы, касающегося предпочтений цвета и личностных характеристик. Ссылаясь на исследования П.В. Яньшина, отметим следующее: предпочитать желтые и красные цвета склонны люди с относительно хорошей адаптацией и преобладанием экстравертных тенденций. Желтый цвет выбирают люди, обладающие чертами «сангвинистического темперамента», склонные к риску, но в тоже время прагматичные, предпочитающие конкретные цели. Красный цвет предпочитают экстравертированные, энергичные,

обладающие высоким уровнем активности, отличающиеся беспечностью, легко воспринимающие жизнь. Синий цвет связан с сублимацией сексуальных влечений, интуитивностью, и «мистичностью» связей с миром. Предпочтение зеленого сопровождается общей нормализацией психического состояния, с увеличением эмоциональной устойчивости и зрелости личности. Выбирать малиновый цвет склонны люди более молодого возраста, которые придают большую ценность реальности, а не собственным представлениям и фантазиям. Коричневый предпочитали люди, отличающиеся «нарциссизмом», ригидностью, склонностью к упорядоченности, сухостью, эмоциональной независимостью, пониженной самооценкой, постоянно ожидающие неудачи. Результаты психологических исследований свидетельствуют о несомненной связи между предпочтением определенных цветов и индивидуальными особенностями субъекта.

Цветовые предпочтения людей связаны с культурными обычаями и традициями народа, цветовой символикой, с индивидуальными особенностями. П. Урванцев выделяет пять факторов: утомление и адаптация; размеры цветового образца; принцип аффективного контраста; фон, на котором предъясвляется цветовой образец; насыщенность и яркость. Как видим, три из пяти перечисленных факторов связаны с энергетическими свойствами цвета.

Таким образом, знания в области психологии восприятия цвета помогут дизайнеру изменять настроение человека, рождать у него ощущение бодрости или угнетения, радости или печали, может усиливать ощущение тяжести, зрительно изменять пропорции и размеры пространства и предметов, влиять на ощущение тепла и холода и т.д. Поэтому понимание того, что на самом деле представляет собой цвет, психология его восприятия и механизмы воздействия на цветовые рецепторы нашего глаза очень важно для правильного применения его на практике.

## § 2. Основы цветоведения

**Теплые и холодные цвета.** Части спектра от зеленого к красному считают теплыми, от голубого к пурпурному – холодными, пурпурный цвет – промежуточный. Тень и свет в живописи

всегда строится на контрасте теплого и холодного (при дневном освещении свет холодный, а тень теплая, при электрическом – наоборот). На признаке тепло-холодности основано и пространственное восприятие цвета. Различают две основные группы цветов: хроматические и ахроматические. Ахроматические цвета отличаются один от другого только степенью яркости. Между самыми яркими (белыми) и самыми темными (черными) существует множество оттенков серого цвета. **Хроматические цвета** – это цвета и их оттенки, которые мы различаем в спектре. Они отличаются друг от друга по трем основным признакам: цветовой тон, насыщенность, светлота или яркость. **Цветовой тон** – это качество хроматического цвета, которое мы называем – красный, желтый, **Насыщенность** – степень отличия хроматического цвета от ахроматического той же светлоты (т.е. темнее или светлее, но речь идет не об активности пигмента). Цветовой тон и насыщенность – качественные характеристики цвета, а количественную его сторону характеризует светлота (напряженность) цвета. Малейшее изменение одной из трех величин влечет за собой изменение цвета. Хроматические цвета, которые в оптическом смешении дают ахроматический цвет, называются **взаимодополнительными**. Отличие цвета по тону, насыщенности, степени светлоты и «теплоты» называется **цветовыми отношениями**. Равенством цветовых отношений и достигается сходство изображения природы. Равенства этого не выразить ни цифрами, ни словами. Определяет это лишь глаз живописца, которому необходима конкретная «точка отсчета». Общий тон, или степень освещенности.

**Собственные качества** цвета, это те, которые ему объективно присущи (цвет, тон, светлота, насыщенность). От насыщенности зависит степень восприятия объекта, рельефность, объем и эмоциональный настрой композиции. При использовании слабонасыщенных цветов (высветленных или затемненных) объем будет чувствоваться меньше, чем при использовании насыщенных. Разбел и затемнение не только снижают активность цвета, но и ослабляют цветовые контрасты между пятнами.

**Несобственные качества** цветам объективно не присущи, а возникают вследствие эмоциональной реакции при их восприятии. Мы говорим, что цвета бывают теплые и холодные, легкие и

тяжелые, глухие и звонкие, выступающие и отступающими, мягкие и жесткие. Эти характеристики важны для художника, так как посредством их усиливается выразительность и эмоциональная настроенность произведения. Изменение объемности изображения зависит от насыщенности цвета. Активно насыщенные цвета делают изображение более объемным, нежели цвета слабо насыщенные или затемненные. Монохромное изображение, так же как и насыщенное, способно активно передать объем, приближенный к ахроматическому варианту.

**Цветовой круг как замкнутый спектр.** Первым систематизировал цвета И. Ньютон, когда, пропуская солнечный луч через трехгранную призму, наблюдал образование спектральной полосы, состоящей из гаммы различных цветов. Замкнув ее, он получил круг из 7 цветов. На стыке красного с фиолетовым получается восьмой – пурпурный цвет (неспектральный).



Рисунок 1. Цветовой круг

С возникновением системы цветового круга стали появлять-

ся различные **теории гармонических сочетаний цветов**. Теория Б.В. Оствальда была популярной в XIX веке, в ней с помощью математических закономерностей велись поиски цветовой гармонии. Б.В. Оствальда считал, что все цвета, содержащие равную примесь белого или черного, – гармоничны, а из насыщенных гармоничны те, что отстоят друг от друга через равное количество интервалов. Классификация цветовых гармоний по Б.М. Теплову:

а) **однотонная**, построенная на одном главном цвете или группе близко родственных цветов (желтый, оранжево-желтый, оранжевый, – в них разных количествах присутствует желтый цвет); б) **полярная**, построенная на взаимодополнительных цветах (красный с зеленым, оранжевый с синим); в) **трехцветная**, построенная на противопоставлении трех основных цветов (желтого, красного, синего); г) **многоцветная**, в которой при большом разнообразии цветов нельзя выделить главное (сложна в применении). Теория В.М. Шугаева базируется на исследованиях Менселла и Бецольда, основана на цветовом круге, который строится на 4 основных цветах – желтом, красном, синем, зеленом.

В.М. Шугаев предлагает 4 вида цветовых сочетаний: цветовых сочетаний:

а) сочетание **родственных цветов** (желтый, оранжево-желтый, оранжевый);

б) сочетание **родственно-контрастных цветов** (от желтого до фиолетового по спектру);

в) **сочетание контрастных (взаимодополнительных) цветов** (синий – оранжевый, красный – зеленый);

г) сочетание **нейтральных** в отношении родства и контраста цветов: желтый, красный, синий (имеются в виду чистые цвета, без разбелов и затемнений).

В.М. Шугаев выявил 120 возможных гармонических сочетаний для 16-ти частного круга при трех промежуточных цветах, т.е. трех интервалах между главными цветами. Он полагал, что гармонии можно получить, если: 1) в гармонизируемых цветах присутствует равное количество главных цветов (например, желто-оранжевый и желто-зеленый); 2) цвета одинаковы по светлоте (т.е. в них присутствует равное количество белого или черного

пигмента); 3) цвета одинаковы по насыщенности (это пары взаимодополнительных цветов, например, оранжевый – синий; они имеют одинаковую силу цвета относительно друг друга).

### **Группы гармоничных сочетаний родственных цветов.**

К **родственным** в цветовом круге относя все промежуточные, между двумя основными, цвета, включая только один из образующих. Они подразделяются на четыре группы: желто-красные, желто-зеленые, синекрасные, сине-зеленые. Гармония родственных цветов основывается на наличии в них примесей одних и тех же главных цветов.

Рассмотрим пример создания гармонии родственных цветов: нужно создать гармонию трех родственных цветов: чистого желтого, оранжевого, оранжево-красного.

Количество желтого и оранжевого в каждом цвете различно и чтобы достичь гармонии указанных цветов, необходимо их уравновесить следующим образом: а) разбелить чистый желтый, уменьшая в нем количество желтого; б) оранжевый разбелить в меньшей степени, уменьшая количество желтого и красного одновременно; в) оранжево-красный оставить неизменным.

Группы гармоничных сочетаний родственно-контрастных цветов. В системе цветового круга родственно-контрастные цвета располагаются в двух смежных четвертях, это:

а) теплые: желто-красные и желто-зеленые; б) холодные: сине-зеленые и сине-красные

в) теплые: желто-зеленые и холодные: сине-зеленые (смешанная гармония);

г) теплые: желто-красные и холодные: сине-красные (смешанная гармония).

Не все сочетания родственно-контрастных цветов одинаково гармоничны, более гармоничны цвета, которые располагаются в цветовом круге на концах вертикальных и горизонтальных хорд. Между такими парами существует двойная связь, они состоят из одинакового количества объединяющего главного цвета и одинаковых количеств контрастирующих цветов. Это желто-зеленый и оранжево-желтый, оранжево-красный и пурпурно-красный. Возможные варианты получения гармоний родственно-контрастных цветов, при котором два таких цвета можно обога-

тить добавлением ахроматического цвета или цветом теневого ряда: 1) два чистых родственно-контрастных цвета дополняются цветами теневого ряда одного из сочетаемых цветов: (желтый+фиолетовый+желточерный);

2) два чистых родственно-контрастных цвета дополняются цветами из обоих теневых рядов (желтый+фиолетовый+желточерный+фиолетовочерный);

3) один цвет – чистый, остальные – из теневых рядов родственно-контрастных цветов, при этом чистый окружается цветами теневого ряда данного цвета, а остальные берутся из теневого ряда другого круга и располагаются в некотором отдалении друг от друга;

4) все родственно-контрастные цвета или затемненные, или разбеленные.

**Группы гармоничных сочетаний взаимодополнительных цветов.** Для построения этого вида сочетаний необходимо, взяв исходный цвет, по цветовому кругу определить соответствующий ему взаимодополнительный. Третий цвет может быть определен из теневого ряда любого из этих цветов. Например: желтый и фиолетовый плюс третий цвет, может быть, затемненный желтый или фиолетовый.

#### **Совет:**

У пишущих одну и ту же натурную постановку, изображение может получаться в более теплой или холодной колористической гамме, более светлое или темное по общему тону. Работа будет «грамотна» в том случае, если угаданы живописные соотношения, система цветовых и тональных отношений, пропорциональных натурным цветовым и тональным отношениям.

Цветовые и тональные отношения в живописном произведении пропорциональны натурным цветовым и тональным отношениям, но они отражают закономерности реальной действительности в очень сложной, опосредованной многими факторами форме. Колорит живописного произведения определяется не только пропорциональными натуре цветовыми и тональными отношениями, но и индивидуальными особенностями видения и цветовосприятия каждого художника, психологией и структурой творческого процесса, стилистическими особенностями как творческой манеры каждого художника в отдельности, так и эпохи в



целом. Различия в цветовосприятии и различные степени отклонения от реальных цветовых и тональных отношений мы видим в творчестве крупнейших мастеров мировой живописи – Эль Греко, Тициана, А.Дюрера, Ван Гога, А.Матисса, П.Гогена, М.Врубеля, Н.Периха, В.Серова.

Одновременное сравнение цветотональных отношений природы и живописного изображения возможно лишь при воспитании способности целно воспринимать или целно видеть природу. Умение целно видеть одновременно все элементы натуральных постановок является необходимым условием успешной работы, но приходит это умение с определенным опытом работы в живописи. Б.В.Иогансон вспоминал такие слова своего учителя К.Коровина: «Два-три тона взять точно вместе трудно, пять – еще труднее, а все точно взять, как ощущаешь своим глазом, – невероятно трудно. Воспитывай глаз сначала понемногу; потом пошире распускай глаз, а в конце концов все, что входит в холст, надо видеть вместе, и тогда что не точно взято, будет фальшивить, как неверная нота в оркестре. Опытный художник все видит одновременно, так же как хороший дирижер слышит одновременно и скрипку, и флейту, и фагот, и прочие инструменты» [3].

### **Совет:**

для правильного определения и умения передавать на изобразительной плоскости пропорциональные натурным цветовые и тональные отношения в живописи необходимо овладеть методом одновременного сравнения цветовых и тональных отношений в природе и на изображении на основе цельного видения. Сравнение – это основа понимания различий цветовых и тональных отношений в природе. Только сравнивая между собой предметы, расположенные на разных планах в натурной постановке, можно правильно определить цвет и тон каждого предмета, их взаимное влияние друг на друга.

Таким образом, одновременное сравнение цветотональных отношений в природе и на изображении на основе цельного видения является одним из важнейших элементов живописной грамоты и живописной культуры.

## ГЛАВА 2

### УЧЕБНЫЙ НАТЮРМОРТ

#### § 1. Этюды натюрморта.

#### Натюрморт в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве

В истории художественной педагогики этюды натюрморта отмечаются как наиболее эффективная форма начальной работы с цветом. Через освоение законов живописи на этюдах натюрморта прошли все мастера отечественного изобразительного и прикладного искусства. Натюрморт как самостоятельный жанр возник в Европе в конце XVI - начале XVII в. Известные работы фламандских художников Франса Снайдерса, Яна Фейта, Якоба Иорданса, голландцев Виллема Хеда, Виллема Кальфа, Абрахама ван Бейерене значительно повлияли на становление жанра натюрморта во многих странах. В XVII в. – веке расцвета натюрморта – практически были созданы все основные его разновидности. Высокий уровень пластической организации цвета в работах названных художников, выверенность композиции заставляли художников последующих поколений постоянно возвращаться к начальной стадии становления жанра. В XVIII в. искусство натюрморта продолжало развиваться, хотя и теряло прежнюю смысловую напряженность.

Новый этап в развитии натюрморта относят к началу XIX столетия, в обиход широко вошел сам термин *nature morte*. Поиски художниками абстрактной красоты, делившими натуру на мертвую и живую, привели не только к восхищению античностью, но и к историческим изысканиям в искусстве. Натюрморт стал спутником исторической живописи романтизма. В этот период многие художники-живописцы начали активно сотрудничать с художественной промышленностью. С середины XIX в. натюрморт попал под влияние пейзажа и находился под этим влиянием вплоть до конца века. В натюрморт проник яркий солнечный свет, что резко изменило его цветотональную среду.

Конец XIX – начало XX в. – период возрождения жанра натюрморта. Изменчивая видимость натюрмортов Э. Манэ и В. Ван Гога переходит в крепкие конструкции работ П. Сезанна

на, красочные пятна А. Матисса и живописные деформированные предметы П. Пикассо и Ж. Брака. В России натюрморт как самостоятельный жанр появился в начале XVIII в. Первыми мастерами натюрморта были Г.Н. Теплов и П.Г. Богомолов. В XIX в. многие русские художники, например А.А. Иванов, П.А. Федотов, В.Г. Перов и др., в подготовительных этюдах создавали интересные натюрмортные композиции. Определенный вклад в развитие русского натюрморта XIX в. внес И.Ф. Хруцкий, изображавший в основном цветы и фрукты. Мало известны этюды натюрмортов художников-передвижников, но именно с них началась в России живопись натюрморта как живописного явления. «Яблоки и листья» И.Е. Репина, букеты цветов В.Д. Поленова, И.Н. Крамского и В.А. Серова стали питательной средой для русских художников XX в. Настоящий расцвет натюрморта в русском искусстве связан с произведениями К.А. Коровина, А.Я. Головина, П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, К.С. Петрова-Водкина, А.В. Шевченко, А.В. Куприна, Р.Р. Фалька, М.С. Сарьяна, Н.А. Удальцовой и др.

Вещи, которыми мы пользуемся в домашнем обиходе, при использовании в натюрморте образуют свою среду, переносятся 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.

## **§2. Практические основы живописи**

Освоение практических основ живописи осуществляется на базе знания теории живописи, однако теория живописи – это не свод определенных законов, кажущихся незыблемыми. Вместе с развитием общества и искусства она развивается и дополняется новыми знаниями, часто почерпнутыми из самой практики живописи. Каждый художник, обладая неповторимой индивидуальностью и видением мира, обогащает своей практикой теоретические основы живописи, иногда осозная это, а иногда интуитивно и бессознательно. В данном случае требуется время, и часто только следующее поколение художников и искусствоведов способно оценить и сформулировать вклад больших художников в

развитие и обогащение теории живописи. Основной вид учебных работ по живописи – этюд с натуры. Слово «этюд» происходит от французского *etude*, что означает изучение. Этюд с натуры по времени исполнения может быть кратковременным, выполненным за один учебный час или меньшее время, односеансным, выполненным за 4 учебных часа, и многосеансным, выполненным за несколько занятий по 4 часа. Обучение живописи, кроме работы над этюдами с натуры в аудиторных условиях, может включать: 1) работу над живописными набросками; 2) работу над живописными этюдами по памяти, представлению и воображению; 3) изучение наследия и опыта мастеров изобразительного искусства в музеях и на периодических выставках; 4) самостоятельную работу с литературой и самостоятельную творческую работу, включающую как учебные задания, так и постановки по собственному усмотрению в соответствии со своей творческой индивидуальностью. Все эти формы и разновидности работы взаимодействуют и обогащают друг друга, формируя профессионально подготовленного и творчески мыслящего художника.

Дизайнер для совершенствования своего мастерства должен учиться постоянно, целенаправленно формулируя задачи изучения бесконечного многообразия окружающего мира, народного искусства, служащих источником вдохновения для профессиональной творческой работы. Практические навыки овладения живописным мастерством усваиваются постепенно, начиная с простых элементарных заданий через постепенное усложнение от задания к заданию.

О необходимости овладения профессиональным мастерством в живописи посредством методически продуманной системы для формирования специалистов хорошо говорил М.С.Сарьян: «Ничто не может принести так много вреда, как дилетантизм! И когда я слышу среди молодежи разговоры о том, что школа портит художников, я не соглашусь. Она дает совершенно необходимый толчок художнику. Суметь овладеть техникой, чтобы передать сложный комплекс того, что видишь и чувствуешь, – это дело нелегкое, но обязательно на пути к мастерству. Свет, цвет, материал, форма, взаимоотношение находящихся рядом предметов – все это художником должно быть передано легко. Правда, легкость эта трудна, но она отличала крупных мастеров всех

времен. Уметь – надо научиться» [5, с. 140]. В начале занятий живописью решить все задачи сразу практически невозможно. Поэтому процесс накопления знаний и умения должен проходить постепенно, закрепляться путем повторения (упражнений) этюдов с натуры в аудитории и во внеаудиторных условиях, во время самостоятельной работы. Важнейшая задача при работе над фор-эскизами заключается в нахождении композиционной конструктивно-пластической структуры живописной работы с использованием законов ритма, симметрии и асимметрии. Уже в фор-эскизе намечается стилистика изображения пространства, которое может быть иллюзорно очень глубоким, уплощенным или практически отсутствовать, как, например, в декоративной живописи или стенных росписях, фресках, вазописи и т.д.

### **§3. Лабораторная работа №1. Выполнение фор-эскизов фруктов и овощей**

Фор-эскиз – это предварительные эскизы небольшого размера (формат А-4, А-5). Задачей работы над фор-эскизами является поиск композиционной, колористической и тональной организации элементов изображения на плоскости изображения в соответствии с творческим замыслом. Работа над фор-эскизами позволяет акцентировать главное, существенное в постановке и подчинять ему второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции учебной живописной работы. Фор-эскиз является как бы планом работы над большой учебной живописной работой.

#### **Совет:**

при работе над фор-эскизами нескольких натюрмортов нужно найти отличие колористической и тональной организации одного натюрморта от другого. Один натюрморт в целом может быть построен на темных и контрастных цветовых отношениях, а другой – на более светлых по тону цветовых отношениях. Обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. Например, можно говорить о серо-зеленом, серо-голубом или бежево-коричневом колорите. Другие цвета занимают по масштабу меньше площади, но необходимы для обогащения колористической гаммы постановки.

**ЗАДАНИЕ:**

**Выполнение натюрморта из овощей и фруктов на белом фоне.** Выявление особенностей освещения, влияния цвета предметов на цвета драпировки. Предварительное выполнение фор-эскизов натюрморта.

**ЗАДАНИЕ:**

**Живописный этюд натюрморта с двумя предметами на одном цветном фоне.** Каждый предмет натурной постановки имеет свой цвет и тон, а собранные вместе, они влияют друг на друга, видоизменяя от соседства друг с другом цвет и тон. Предварительное выполнение фор-эскизов натюрморта (рисунок 1).

**ЗАДАНИЕ:**

**Этюд натюрморта двух разных по цвету и форме предметов на разных по цвету драпировках.** Предварительное выполнение фор-эскизов натюрморта. Поиск композиционной, колористической, тональной организации постановки. Начав живопись с определенного участка изображения, найдя цветовые и тональные отношения 2–3 цветов одновременно, не следует слишком долго задерживаться на этом участке. Переходите к живописному изображению другого участка, не забывая сравнивать цветовые отношения всего натюрморта. Т.е. при цельном видении работа должна вестись по всей поверхности равномерно (рисунок 2)

**ЗАДАНИЕ:**

**Выполнение фор-эскизов натюрмортов в технике гризайль (черно-белое изображение).** Предполагает четкое деление элементов изображения по тону. При работе над фор-эскизами не требуется детальной проработки форм элементов изображения. Фор-эскиз – творческий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, колористическое и тональное решение будущей живописной работы (рисунок 3).

## **§4. ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА № 2**

### **Методика работы над живописным этюдом**

Поиск композиционного решения постановки включает в себя:

1. Выбор точки зрения на учебную постановку, осуществляется таким образом, что хорошо видна взаимосвязь элементов постановки, освещение и колористическое решение будущей работы. Для выбора точки зрения, нужно сделать зарисовки с различных точек зрения с целью нахождения лучшего композиционного решения. Учебная постановка по живописи имеет, как правило, несколько возможных для работы точек зрения, иногда существенно отличающихся друг от друга освещенностью, расположением отдельных элементов, ракурсами и заходами форм.

2. Одновременно решается проблема выбора уровня зрения. На практике это означает работу на высоком мольберте (уровень горизонта выше учебной постановки), среднем по высоте (уровень горизонта на уровне учебной постановки) или низком мольберте (уровень горизонта ниже уровня учебной постановки), что обусловлено творческим композиционным замыслом.

3. Следующим этапом работы является выбор формата работы, который обусловлен характером постановки. При расположении изображения постановки на выбранном формате важно угадать соотношение масштаба изображения элементов постановки с масштабом выбранного формата. 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.

4. После выполнения серии фор-эскизов, определения формата будущей живописной работы и композиционного, колористического и тонального решения необходимо выполнить подготовительный рисунок для живописи. Цель подготовительного рисунка для живописи – определение пропорций элементов изображения натурной постановки, их характерных объемных форм и размещения в пространстве относительно друг друга. Рисунок для живописи выполняется линейно, без светотеневой моделировки форм элементов изображения, допускается лишь линейный намек на границы светотеневых градаций тона на предметах или

формах натурной постановки, определение площади освещенных участков, полутени и тени, что способствует выявлению объема форм. Рисунок для живописи целесообразно делать очень легким, типа наброска, практически не пользуясь резинкой для сохранения фактуры и поверхностного слоя бумаги. Подготовительный рисунок для живописи выполняется, как правило, карандашом, но при определенном опыте его можно делать кистью нейтральным цветом: умброй натуральной, сиеной или другими слабонасыщенными цветами.

5. Живописный поиск на цветотональные отношения предполагает поиск колористической, цветовой и тональной организации живописной работы. При работе с цветом необходимо проанализировать тип колористической гармонии, определить основные цветовые и тональные контрасты. Живописный этюд большого размера позволяет полнее и ярче выразить качества учебной постановки. К нему предъявляются большие требования по рисунку, передаче пространства, трактовке формы, характеру мазка, сложности колорита и т.д.

### **ЗАДАНИЕ:**

#### **Организация колорита живописной работы на колористические «темы»:**

1. «Тема серого цвета»: построение колористической и тональной организации элементов изображения с преобладанием серого цвета (рисунок 4);

2. «Тема красного цвета»: построение колористической и тональной организации элементов изображения с преобладанием красного цвета (рисунок 5);

3. «Тема зеленого цвета»: построение колористической и тональной организации элементов изображения с преобладанием зеленого цвета. Необходимо обратить внимание на другие цвета, которые присутствуют в постановке, на то, как они взаимодействуют и влияют друг на друга. На фор-эскизе необходимо угадать количество каждого цвета для достижения ощущения колористической гармонии, когда все цвета дополняют и уравновешивают друг друга.

Организация изображения по тону. В начале работы нужно определить, что является самым темным в постановке, что самым светлым. Определить градации элементов изображения среднего



тона, различной тональности. Тональная организация изображения также должна быть сведена в систему.

### **ЗАДАНИЕ:**

**Этюд одного предмета на родственном цветном фоне (гризайль).** Задачи композиции здесь заключаются в простом размещении предметов и варьируются в основном в плане увеличения или уменьшения площади фона.

### **ЗАДАНИЕ:**

**Живописный этюд натюрморта из двух простых по форме предметов на двух контрастных драпировках (гризайль).** Первый этап в последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в определении на изображении основных тональных отношений между элементами изображения и фоном при использовании метода одновременного сравнения при цельном видении натуры. Перед исполнением этюда проводится композиционный поиск лучшего варианта расположения натюрморта на плоскости (на 1/2 листа карандашом делается 2–3 варианта), выполняется черно-белый фор-эскиз в технике «гризайль». Необходимо выполнить светлотные выкраски натюрморта (рисунок 6).

Методика исполнения этюда едина для всех натюрмортных постановок. Перед исполнением цветного этюда проводится композиционный поиск лучшего варианта расположения натюрморта на плоскости (на 1/2 листа карандашом делается 2–3 варианта), выполняется черно-белый фор-эскиз в технике «гризайль» и фор-эскиз полной палитрой. Рядом с фор-эскизами нужно дать их светлотные и полные цветовые выкраски. Таким образом, по времени задание разделяется на два часа: 1) композиционный поиск в карандаше и работа над фор-эскизом; 2) исполнение этюда. Фор-эскизы имеют размер листа бумаги формата А-4, этюды – 1/2 листа, формата А-1. Простые натюрморты исполняются в основном в аудитории. Время исполнения этюда – 2 часа. Этюды простого (рисунок 7, 8) и усложненного натюрмортов (рисунок 9, 11) в технике акварели – первое задание по живописи. При его выполнении решаются следующие задачи: – знакомство с основными проблемами колористического решения живописного произведения; – знакомство с законами цветовой композиции; – знакомство с вопросами трактовки формы; – с изменением ло-

кального цвета предметов под влиянием световоздушной среды;– с проблемами передачи пространства.

Комплексное освоение перечисленных проблем является основой для овладения высокой живописной культурой, что способствует успешному выполнению в дальнейшем специальных живописных задач.

### **ЗАДАНИЕ:**

Первыми натурными постановками являются небольшие постановки с одним или двумя объемными предметами и одной-двумя драпировками (рисунок 7, 10). Эти постановки дают возможность изучать цвет отдельных предметов в различной среде. Предлагаем варианты выполнения натюрмортов с одним предметом: – белый предмет на черном и сером фонах; – белый предмет на одном или двух цветных фонах; – цветной предмет на контрастном цветном фоне;– цветной предмет на родственном цветном фоне;– два разных по цвету и форме предмета на двух разных по цвету драпировках. Рядом с каждым этюдом нужно сделать выкраски основных цветов. Этюды исполняются на формате А-3. Этюды с двумя предметами можно выполнять на формате А-2. Рядом с каждым этюдом нужно сделать выкраски основных цветов.

Задачи композиции заключаются в размещении предметов с учетом пластики драпировок, варьируются в основном в плане увеличения или уменьшения площади фона. В качестве неживой природы можно использовать предметы домашнего обихода, объемные геометрические формы, овощи и фрукты. В зависимости от освещения предметы изображают с разной степенью объемности. Время работы над одним этюдом составляет 1–2 часа.

## **§5. Последовательность работы над учебным этюдом**

Необходимо найти на палитре основные цветовые и тональные отношения того участка природы, с которого начинается изображение. А также между элементами изображения и фоном при использовании метода одновременного сравнения при цельном видении природы. Необходимо писать каждый предмет во взаимосвязи с окружением, т.е. писать одновременно 2–3 погранич-

ных цвета, искать цветовые и тональные отношения 2–3 цветов одновременно так, чтобы искомый в изображении цвет зазвучал в полную силу. Проложив свет и тень на одном участке работы, необходимо проложить свет и тень на втором, третьем участке, сравнивая при этом их между собой.

**Совет:**

типичной ошибкой первых учебных работ является заполнение цветом различных форм изображения «по очереди», т.е. сначала рисуется цветом один предмет, затем второй, третий и т.д. Такой метод работы над живописным произведением в принципе возможен и иногда применяется профессиональными художниками, но он основан на хорошо развитом цельном видении, умении «держаться» общее цветовое и тональное решение будущей работы в сознании, что достигается многими годами работы.

Живописный этюд (уточнение элементов по цвету, гону, форме) должен при цельном видении вестись по всей работе равномерно. Вся изобразительная плоскость должна находиться в поле зрения, изображение должно совершенствоваться, дополняться, обогащаться цветом и по мере необходимости исправляться.

Следующий этап в последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в конкретизации форм предметов, выявлении пространства, т.е. в работе над планами. Каждый цвет предмета натурной постановки имеет присущий ему локальный цвет, который изменяется в зависимости от освещения, степени удаленности предмета в пространстве, под влиянием находящихся рядом цветов, под действием световоздушной среды, поэтому в живописи, как правило, передается не локальный цвет, а обусловленный видимый. При изображении объемных форм деталей постановок локальный цвет предмета виден обычно в полутени, так как полутень находится посередине между основным источником света и отражением рефлексов в тенях. 6. Далее необходимо выявить объемную форму элементов натурной постановки цветом путем нахождения правильных цветовых и тональных градаций между освещенной частью предметов, полутенью, тенью, бликами и рефлексами.

**Совет:**

работая над формой одного предмета, необходимо постоянно

сравнивать цветотональные отношения этого предмета в свету, полутени и тени с другими предметами, а также с большими цветовыми и тональными отношениями постановки в целом. 7. Сложность поиска цветовых и тональных отношений при моделировке формы каждого предмета состоит в том, что цвет освещенной части предмета, полутени и тени состоит из огромного количества оттенков, которые меняются с изменением освещения. Задачей является поиск таких оттенков локального цвета в освещенной части, полутени и тени, чтобы они в совокупности были тонально подчинены светотеневым градациям цвета и зрительно не «разрушали» форм предметов, т.е. необходимо найти систему оттенков света, полутени и тени каждого элемента натурной постановки. Очень важно определить преобладание теплых или холодных цветов в колористической гамме натурной постановки в целом и найти их точное соотношение в изображении при моделировке форм предметов

**Совет:** существенное значение имеет правильное нахождение в натурной постановке равновесия между теплыми и холодными цветами. В силу пограничного и одновременного контрастов, которые проявляются, как правило, вместе, глаз человека рядом с теплыми оттенками цвета видит холодные. Один цвет вызывает ощущение дополнительного, контрастного цвета. Сочетание теплых и холодных цветов на плоскости изображения повышает звучание каждого из них.

**Совет:** Необходимо помнить, что если освещенные участки натуральных постановок имеют теплый оттенок, то тень – холодный, и наоборот. 9. Передавая цветом объемные формы элементов изображения, необходимо стремиться мазки цвета класть по форме, «лепить цветом» форму предметов. Форма, направление, размер мазка в живописи определяются формой предмета и характером его поверхности. Например, в натюрморте плотным мазком изображается глиняный сосуд, а широким мазком, почти заливкой, изображаются ткани. При этом тип ткани – льняная, хлопчатобумажная, бархат, шелк или парча – изображают в живописи различными по характеру кладки цвета мазками.

**Совет:** Прием, которым часто пользуются художники, передавая различные планы в изображении: мазки цвета, положенные пастозно, иллюзорно приближают изображение, а мазки, по-

ложенные тонко, прозрачно, отдаляют изображение. Мазок в живописи у различных мастеров очень индивидуален, как почерк человека, и зависит от цветовосприятия, темперамента и характера художника. Необходимо развивать свою манеру нанесения цвета на плоскость изображения в соответствии с личным видением и мироощущением.<sup>10</sup> Важной задачей является также передача планов в живописи. На изображении нужно передать глубину пространства и найти каждому элементу натурной постановки зрительно определенное место относительно других элементов.

Предметы и элементы натурной постановки расположены в пространстве на различных расстояниях друг от друга, между ними имеется определенное пространство – слой воздуха, который смягчает и обобщает цвета предметов, находящихся на задних планах, по сравнению с предметами на переднем плане. Цвет и очертания ближайших предметов и элементов натурной постановки смотрятся ярче, определеннее, отчетливее. Контуры дальних предметов видны менее отчетливо, они как бы сливаются с фоном.

### **Совет:**

важно, чтобы в живописном изображении создавалось ощущение пространства между предметами, находящимися на различных планах в учебной постановке. Для этой цели П.П.Чистяков предлагал пользоваться в живописи приемом «сравнения через план», когда, работая над дальним предметом, необходимо его сравнивать с ближним по цвету и тону, и наоборот. В живописном этюде предметы на переднем плане передаются более активной лепкой их формы и более пастозным письмом. По мере удаления от переднего плана активность лепки формы предметов постепенно снижается при более прозрачном письме.

Важное значение для передачи планов, световоздушной среды и пространства имеет работа над так называемыми касаниями в живописи. Границы предметов натурных постановок не во всех местах видны и не выделяются одинаково отчетливо. В одном месте натурной постановки силуэт предмета виден четко, а в другом сливается с фоном. Необходимо проследить в натуре и показать на изображении места четких, контрастных касаний формы каждого предмета с фоном или другими предметами, ме-

ста мягкого сочетания контура предмета с фоном, а также места погружения некоторых частей элементов изображения в общую тень. 11. Границы падающих теней в различных частях натурной постановки воспринимаются также не везде одинаково четко. При определении четкости очертаний – касаний – необходимо сопоставлять предметы первого плана с очертаниями предметов второго и третьего планов.

Следующий этап заключается в обобщении, возврате к первоначальному впечатлению от природы, приведении изображения в соответствие с продуманными в фор-эскизе композиционным, колористическим и тональным решениями.

**Совет:**

с первых же занятий по живописи необходимо творчески относиться к природе: уметь выбирать основное, главное и опускать второстепенное, акцентировать наиболее интересные моменты постановки. Какие детали постановки в каждом отдельном случае считать главными – вопрос вкуса, такта, творческой индивидуальности. При обобщении необходимо смотреть на натурную постановку и ее изображение цельно, стараться все элементы изображения видеть сразу, одновременно, тогда можно установить, где допущена ошибка.

**Совет:**

задачей обобщения является подчинение колористического строя живописного изображения общему оттенку освещения, так как характер освещения объединяет все цвета натурной постановки. Например, солнечное освещение бывает разным не только по интенсивности, но и по цветовому оттенку. Утром в солнечном освещении преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером – желто-оранжевые, в пасмурный день – серо-серебристые. Цветовой оттенок освещения меняется также в зависимости от времени года. Источники вечернего, искусственного излучения придают элементам изображения общий желто-оранжевый оттенок. Оттенок цвета, который преобладает в освещении, существенно влияет на колористический строй живописного произведения.

Для передачи пространственного расположения элементов изображения обобщаются планы. Особое внимание уделяется акцентированию первого и второго планов, на дальнем плане изображение обобщается, смягчается жесткость границ между

элементами изображения, благодаря чему появляется ощущение воздушности и пространственного удаления элементов изображения.

При завершении работы обобщаются все второстепенные детали постановки для акцентирования главного - композиционного центра живописного изображения. Акцентированию композиционного центра живописного произведения способствует свойство человеческого зрения не воспринимать одинаково отчетливо все элементы натурной постановки одновременно. Если взгляд направлен на композиционный центр природы и изображения, то художник видит его отчетливо, а все остальные детали менее четко, так как они зрительно подчинены композиционному центру. Такого же впечатления необходимо добиваться и в изображении. В результате завершающего работу обобщения необходимо стараться максимально воплотить первоначальный творческий замысел, акцентировать композиционный центр, найти конструктивно-пластические связи всех частей изображения, колористическую гармонию и четкую тональную и пространственную организацию изображения.

### **Совет:**

работу над живописным этюдом необходимо проводить от общего к частному, от больших цветотональных отношений к малым – к проработке деталей форм, решению планов, и в завершение работы необходимо обобщение – возвращение к большим цветотональным отношениям при акцентировании композиционного центра. Такова последовательность работы над учебным живописным этюдом -односеансным и многосеансным. Разница заключается лишь во времени, затраченном на выполнение каждого этапа, в тщательности проработки форм и технологии живописи. Б.Иогансон, делаясь воспоминаниями о своем учителе К.Коровине, писал: «В процессе письма Коровин объяснял: «Я люблю начинать с самых густых темных мест. Это не позволяет влезать в белесость. Колорит будет насыщенный, густой». И он составил на палитре цвет черного бархата чернее черного; туда входила берлинская лазурь в чистом виде, краплак темный и прозрачная краска типа индийской желтой – желтый лак. На грязновато-буром холсте (вычистить его добела не удалось) был положен исчерна-черный мазок, который смотрелся посторонним телом на

холсте. Далее на палитре же он составил теневые части различных материй и теневую часть волос, находя все тона вокруг черного бархата, цвет которого лежал на палитре как камертон. «Видите, на палитре я приготовил эту кухню, как начало для предстоящих сложных поисков дальнейших отношений». Все найденное на палитре было положено на холст, но на палитре остался след от найденного, и к нему подбиралось дальнейшее. Такой поиск на палитре оказался для нас новостью. Мы, как истые поклонники непосредственной мази на холсте, были удивлены таким строгим контролем над собой» [13, с.112,113].

## **§6. ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА № 3**

### **Выполнение простых натюрмортов на родственные, родственно-контрастные и контрастные отношения**

Следующим этапом обучения основам живописи является работа над постановками, состоящими из трех-четырёх предметов быта, драпировками с ясными цветовыми характеристиками. Эти учебные постановки, составлены на основе родственных и родственно-контрастных цветовых отношений.

#### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнение сложного натюрморта состоящего из нескольких предметов быта, разных по цвету и форме на разных по цвету драпировках (рисунок 11).

#### **Совет:**

постановка обязательно должна быть контрастной по светлоте. Очень светлые или очень темные постановки на этом этапе работы не нужны.

Начало работы красками на изобразительной плоскости, зависит от характера натуральных постановок, композиционного замысла, техники и технологии живописи различными материалами, творческой манеры художника. Некоторые мастера рекомендуют начинать писать или с композиционного центра, постепенно заполняя всю изобразительную плоскость, или с первого или последнего плана. Правомерно начинать писать также с цвета или сочетания цветов, которые преобладают в постановке, тем самым



с самого начала находя и акцентируя колористическое решение живописного изображения. Некоторые художники рекомендуют начинать прописывать «свет» и «тени» элементов изображения или начинать «писать» самые яркие, насыщенные цвета постановки или самые темные, что является как бы «настройкой» звучания цвета, камертоном в живописи.

### **Совет:**

необходимо придерживаться следующей последовательности в работе над живописным этюдом: композиционное решение натурной постановки, выполнение подготовительного рисунка. Работа над фор-эскизами, определение больших цветовых и тональных отношений учебной постановки.

Выявление пространства, глубины планов. Обобщение (возврат к первоначальному впечатлению от природы) максимальное воплощение первоначального творческого замысла. Акцентирование композиционного центра, окончательное определение конструктивно-пластических связей всех частей изображения

### **ЗАДАНИЕ:**

Живописное изображение учебной постановки, передача на изобразительной плоскости пространства, объемных форм элементов изображения, фактуры. Решение задачи возможно только посредством передачи в живописи **цветовых и тоновых отношений**. Для каждой учебной постановки характерна своя собственная цветовая и тональная организация. Каждый элемент натурной постановки имеет свой цвет и тон, а собранные вместе, они влияют друг на друга, видоизменяя от соседства друг с другом цвет и тон. Диапазон изменения цвета и тона элементов натуральных постановок неизмеримо богаче, чем интервалы в силе цвета и тона красок, имеющих у художника. Поэтому для правильной передачи цветовых и тональных отношений природы необходимо найти на палитре пропорциональные натуре цветовые и тональные отношения, определить цвет самого темного предмета и самого светлого, самого насыщенного и несколько промежуточных цветовых и тональных градаций. При определении системы цветовых и тональных отношений на палитре, пропорциональных системе цветовых и тональных отношений натуральных постановок, нужно найти общее колористическое и тональное решение живописной работы. Для выполнения натюрмортов

на родственные, родственно-контрастные и контрастные отношения необходимы знания в области цветоведения. Разберем некоторые теоретические положения.

## **§7. Лабораторная работа № 4.**

### **Выполнение простого натюрморта из предметов быта на родственные отношения**

#### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнение натюрморта из предметов быта на **родственные отношения** (акварель, гуашь, Ф. А-2). Для правильной передачи цветовых и тональных отношений природы необходимо найти на палитре пропорциональные натуре цветовые и тональные отношения, определить цвет самого темного предмета и самого светлого, самого насыщенного и несколько промежуточных цветовых и тональных градаций (рисунок 13).

#### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнение натюрморта из предметов быта на **родственно-контрастные отношения** (акварель, гуашь, Ф. А-2). Передача на изобразительной плоскости пространства, объемных форм, фактуры, материала элементов изображения достигается посредством передачи пропорциональных натурным цветовых и тональных отношений.

Очень важно определить преобладание теплых или холодных цветов в колористической гамме натурной постановки в целом и найти их точное соотношение в изображении (рисунок 14, 15). Конкретизация форм предметов, проработка деталей натурной постановки – ответственный этап изучения свойств природы в живописи.

#### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнение натюрморта из предметов быта на **контрастные отношения** (акварель, гуашь, Ф. А-2). Овладение методом работы в живописи цветовыми и тоновыми, или тональными, отношениями является необходимым этапом обучения живописи. Этот метод необходимо усвоить практически. Необходимо найти на палитре пропорциональные натуре цветовые и тональные отношения, определить цвет самого темного предмета и самого светлого, самого насыщенного и несколько промежуточных цвето-

вых и тональных градаций (рисунок 16).

## **§8. Лабораторная работа № 5.**

### **Выполнение многосеансного этюда натюрморта в технике акварели**

#### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнить многопредметную постановку из предметов быта, используя 3–4 гладкоокрашенных драпировки. Рядом с каждым этюдом нужно сделать выкраски основных цветов, найти на палитре основные цветовые и тональные отношения того участка природы, с которого начинается изображение. Важным является определение тепло-холодных цветов в колористической гамме натурной постановки в целом и найти их точное соотношение в изображении. Прозрачность и мягкость – основные качества акварели, отличающейся от масла, темперы, гуаши – тончайшим красочным слоем. Однако кажущаяся простота и легкость, с какой большие художники создают работы в этой технике, обманчива. Акварельная живопись требует мастерства владения кистью, умения безошибочно положить на бумагу краску – от широкой смелой заливки до точного завершающего мазка.

#### **Совет:**

помните, что, чем точнее и выразительнее будет рисунок для последующего нанесения краски, тем увереннее вы будете работать цветом. Помимо общих очертаний предметов, можно легкими линиями наметить характерные детали, блики, основные светотеневые и цветовые отношения. Нельзя забывать о том, что исправления в рисунке при работе акварелью почти невозможны. Необходимо наносить рисунок безошибочно, без употребления даже мягкой резинки, которая может нарушить верхний слой бумаги, так что краски будут ложиться неровно, жухнуть. Акварелист должен обладать развитым чувством цвета, знать особенности красок и возможности различных сортов бумаги, которая играет роль света и должна быть максимально белой. Французский художник Э. Делакруа писал: «То, что дает тонкость и блеск живописи на белой бумаге, без сомнения, есть прозрачность, заключающаяся в существовании белой бумаги». Свет, пронизывающий нанесенную на белую поверхность краску,— даже в самых

густых тенях – создает блеск и особую светимость акварели. Прелесть этой живописи еще и в мягкости, естественности переходов одного цвета в другой, безграничном разнообразии тончайших оттенков.

Вполне достаточно трех-четырех красок, чтобы правдиво изобразить интересующие его предметы и явления. Когда же вы начнете пользоваться полной палитрой красок, не увлекайтесь неоправданной цветистостью, внешним эффектом. Достоинство художественного произведения не всегда возрастает от увеличения количества цветов; напротив, порой так называемая цветистость отвлекает от главного в картине, разрушает ее образность и целостность.

**Совет:**

для передачи некоторых теневых мест взамен черной можно ввести другую, более спокойную краску, например натуральную сиену или умбру. Для того чтобы приглушить яркий красный цвет, можно взять синий или фиолетовый и немного добавить черного. Многие акварелисты добиваются блестящих результатов в многослойной живописи, умело сохраняя прозрачность, чистоту и звучание цвета. Для этого они ограничивают свою палитру красками, хорошо пропускающими свет, прозрачными – как говорят, красками с высокими лессировочными свойствами

**Совет:**

помните, что каждый, даже едва заметный, слой краски влияет на характер всего живописного произведения. Просвечивая, нижние слои создают общий колористический строй. Не увлекайтесь большим количеством наслоений, так как это вызовет помутнение цвета и вялость акварели. Слегка увлажнив бумагу при многослойном письме, вы добьетесь более мягкого соединения тонов. Однако иногда, особенно при передаче резких очертаний, бумага нужна совершенно сухая.

Начинающему акварелисту лучше всего писать в этой технике – она позволяет совершить наименьшее количество ошибок. Очень важно как можно точнее определить разницу по тону и цвету между тенью, полутенью, светом и с самого начала сохранить светлые места, потому что высохшая акварель почти не смывается.

**Совет:**

первые слои краски должны быть очень тонкими. Последующие – более насыщенными. Покрывать ими поверхность нужно быстро, сверху вниз, чтобы не размыть ранее положенную краску. Подбирать цвет можно в процессе работы с помощью оптического смешения, способом тонких прокладок. Чтобы, например, получить фиолетовый тон, вы наносите на легкий, уже просохший слой красной краски прозрачный слой синей.

## **§9. ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА № 6.**

### **Выполнение сложного натюрморта из нескольких предметов и драпировок на основе контрастных отношений. Решение декоративное**

Декоративность как понятие всегда составляла существенный элемент живописи многих великих мастеров. Условность как способ образного решения задач в декоративной живописи заключается в выявлении орнаментально-ритмической основы натурной постановки, в плоскостно-декоративной трактовке цвета средствами «ограниченной палитры», в частичном отходе от натурального цвета в поисках гармоничного колористического строя живописного произведения, в применении метода творческой интерпретации натуры для выявления замысла.

#### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнение сложного декоративного натюрморта из нескольких предметов и драпировок на основе контрастных отношений.

Прежде чем приступить к живописному этюду на больших листах, необходимо исполнить кратковременные этюды – форэскизы, в которых определяются формат, композиция этюда, общее колористическое решение. Кратковременные этюды (форэскизы) развивают цельное видение, позволяют не отвлекаться на изображение деталей в ущерб целому. После того как в форэскизах достигнуты определенные результаты, можно приступить к выполнению основного этюда на большом листе, определяя при этом самые темные и самые светлые участки композиции.

Этюд драпировки лучше всего начинать с самого темного, что не позволяет перечернить этюд. Иногда можно пользоваться тонированной бумагой, что придает этюду объединяющий все цвета общий цветовой тон и создает единую гамму композиции. Живописное изображение драпировок выполняется обычно за один-два сеанса.

## **§10. ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА №7.**

### **Многопредметные постановки с различным цветовым состоянием**

Эти постановки включают 5–8 предметов различных объемов и конфигураций, разнообразные гладкоокрашенные драпировки. В отдельных случаях используются орнаментированные вещи. Наличие двух-трех оттенков одного цвета в общей цветовой гамме постановки или применение нескольких контрастных цветов необходимо для проверки колористического чутья. Постановки могут состоять из предметов или вещей, имеющих контрастные или очень сближенные по светлоте или насыщенности цвета. Этюды с многопредметных постановок выполняются только в аудитории. Размер постановки – А -2. Время исполнения одного многопредметного натюрморта может составлять до 16 часов.

#### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнение сложного натюрморта из нескольких предметов и драпировок. Цветовые и тоновые отношения. Необходимо найти на палитре основные цветовые и тональные отношения того участка природы, с которого начинается изображение. А также между элементами изображения и фоном при использовании метода одновременного сравнения при цельном видении природы. Писать каждый предмет следует во взаимосвязи с окружением, т.е. писать одновременно 2–3 пограничных цвета, искать цветовые и тональные отношения 2–3 цветов одновременно так, чтобы искомым в изображении цвет зазвучал в полную силу (рисунок

19).

Также необходимо определить колористическую и тональную организацию натюрморта, так как обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. Натюрморт может быть построен на темных и контрастных цветовых отношениях, или на более светлых по тону цветовых отношениях. Проложив свет и тень на одном участке работы, необходимо проложить свет и тень на втором, третьем участке, сравнивая при этом их между собой. На зрительное восприятие цвета драпировок влияют многие факторы: контрастность, фактура тканей, спектральный состав светового потока, пространственность и «тяжесть» цветов и т.д.

**Совет:**

для правильного изображения драпировки в постановке необходимо ясно представлять происходящие в ней динамические явления, уметь «прочитать» складки объемно-пространственной формы и перенести их в этюд с помощью живописных приемов. Контраст изменяет как светлоту расположенных по соседству цветов, так и их цветовой тон. Так, ткани светлых тонов на темном фоне выглядят более светлыми, а темные на светлом фоне – более темными (светлотный контраст). Следовательно, при светлотном контрасте расположенные по соседству цвета подчеркивают, выделяют друг друга, а при тоновом контрасте дополняют друг друга. При живописном решении композиции драпировок необходимо прежде всего продумать ритм, равновесие и пропорции сочетания цветов. Цветовое решение может создать определенный ритм в композиции повторением одной и той же, цветовой гаммы через определенные промежутки. Ритм тесно связан с содержанием композиции и помогает выявить ее динамичность и пластические характеристики. Рисунок 19.

## §11. ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА № 8.

### Работа над этюдами в технике «a la prima».

На рубеже XVIII – XIX веков в Европе зародился прием письма в один слой по влажной поверхности. Этот способ позволяет достичь исключительного цветового единства, прозрачности и особой нежности тонов. Стремясь сохранить бумагу во влажном состоянии на протяжении всего сеанса, старые мастера подкладывали под нее сырую белую фланель или увлажняли обратную сторону горячим паром. Иногда утром или вечером сырой воздух благоприятствует работе. Тогда достаточно только слегка смочить поверхность листа. Техника письма в один слой по сухой поверхности дает возможность заканчивать работу в один сеанс, с первого нанесения. Этот прием, бесспорно, самый подходящий для передачи быстро меняющихся явлений природы. Но он требует умелого распределения всего хода работы, безошибочного владения кистью. Четкое соединение границы мазков во многом зависит от количества взятой на кисть краски. В этом вам поможет только собственный опыт. Детали уточняйте на подсохшей поверхности бумаги.

#### **Совет:**

лучше начинать с проработки темных мест. Это поможет вам добиться ясности и правдивости, избежать черноты и «замученности» акварели. Если очень сильно увлажнить бумагу и набрать кистью слишком много разведенной краски, мазки будут растекаться, образуя водянистые случайные тона. Поэтому чем больше увлажнена бумага, тем меньше нужно набирать в кисть краски.

#### **Совет:**

если краска еще не просохла, вы легко можете высветлить нужные места с помощью отжатой кисти, чтобы показать, например, листья, мелкую рябь, блики на воде. Техника «по сырому» незаменима для изображения предметов с мягкими очертаниями, например туманных или дождевых пейзажей. Удобен этот прием



для набросков, этюдов, кратковременных работ.

Живопись по сырому требует собранности, безошибочного движения кисти, острого чувства цвета, а также четкой системы расположения красок на палитре. Никогда не нужно придерживаться какого-либо одного приема. Даже представители школы многослойной живописи всегда старались написать, например, небо сразу, с одной прокладки. Можно в одной работе применить все техники. Представьте себе, что вы пишете ветви деревьев с резкими очертаниями и туманную даль. В этом случае для изображения дальнего плана лучше всего использовать технику в один слой по сырой поверхности, а передний план написать другим приемом – в один слой по сухой поверхности. Проработку деталей всегда оставляйте на конец работы. Необдуманный характер письма, небрежно подобранный цвет, уточнение тона по слишком влажной поверхности, многократное смывание краски – все это может привести к неудаче. Как уже говорилось, исправлять акварель трудно. Работу можно промыть чистой водой, но результат будет зависеть от качества бумаги и красок. Снимают краски широкой мягкой кистью или губкой. Если бумага высокого качества, можно после промывки, когда бумага просохнет, слегка протереть ее мягкой резинкой.

### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнение натюрморта из предметов быта в технике «*a la prima*». Задача: экспрессия, темперамент, динамика (рисунок 20). Передача впечатления от натурной постановки (акварель, гуашь, Ф. А-3). Сложнее исправлять отдельные места изображения. Для этого нужна большая осторожность: нельзя допускать, чтобы загрязненная вода растекалась по всей поверхности и вокруг очищенного места образовывались резкие границы или потеки.

### **ЗАДАНИЕ:**

Выполнить краткосрочный этюд овощей и фруктов на контрастных драпировках. Задача: экспрессия, темперамент, динамика. Передача впечатления от натурной постановки (акварель,

гуашь, Ф. А-2). Часто художники для передачи бликов применяют выскабливание, но это допустимо только на лучших сортах бумаги. Не рекомендуется прописывать акварель белилами. Опытные акварелисты иногда употребляют – очень осторожно – белила, но кладут их тонким, почти прозрачным слоем, распределяя краску чаще всего по всей поверхности листа. Необходимо определить колористическую и тональную организацию натюрморта. Обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. Натюрморт может быть построен на темных и контрастных цветовых отношениях, или на более светлых по тону цветовых отношениях.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

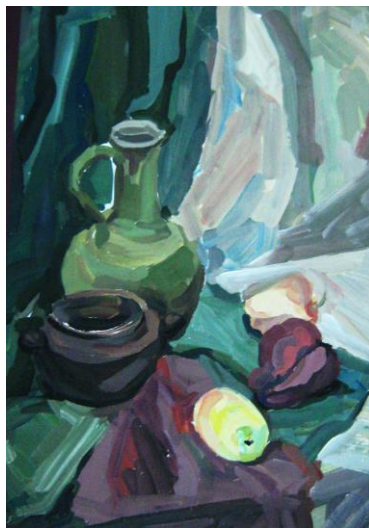


Рисунок 2. Этюд натюрморта.



Рисунок 3. Этюд натюрморта.



Рисунок 4. Этюд натюрморта.



Рисунок 5. Этюд натюрморта.



Рисунок 7. Эюд натюрморта.



Рисунок 8. Натюрморт с цветами.

Академическая живопись



Рисунок 11. Этюд натюрморта.



Рисунок 13. Этюд натюрморта.





Рисунок 14. Эюд натюрморта.



Рисунок 14. Эюд натюрморта.



Рисунок 16. Этюд натюрморта.



Рисунок 18. Этюд натюрморта.

Академическая живопись



Рисунок 19. Эюд натюрморта.



Рисунок 19. Эюд натюрморта.





Рисунок 21. Этюд натюрморта.

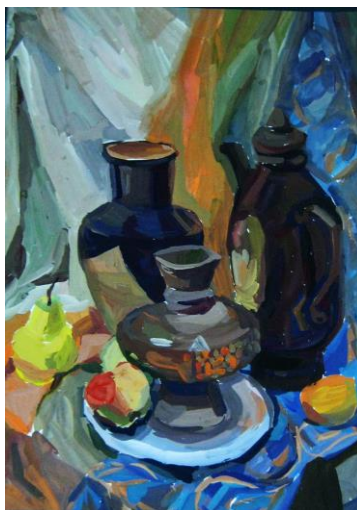


Рисунок 22. Этюд натюрморта.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Л. С. Выготский Психология искусства «Современное слово», 1998. – 480 с.
2. Л. С. Выготский Психика, сознание, бессознательное. Вопросы теории и истории психологии. М.: Педагогика,1982. Т.1. -395с.
3. Н.Н. Волков Цвет в живописи. Издательство В. Шевчук,2014. – 360 с.
4. В.В.Драгунский Цветовой личностный тест. Харвест, 2004. -147 с.
1. С. Л. Рубинштейн Основы общей психологии. Л. Спб., 1998. – 563 с.
2. Д.Б. Богоявленская. Психология художественных способностей. Уч. пособие для студ. высш. уч. завед. – Ростов-наДону, 2000. –352 с.
3. А.П. Яшухин, С.П. Ломов. Живопись: Учебник для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов и университетов. 2001, 232 с.
4. В.Ф.Петренко, В.В. Кучеренко. Взаимосвязь эмоций и цвета. Вестник МГУ. 1988.- 97 с.
5. М.Люшер. Сигналы личности. Воронеж: НПО «Модэк» 1993.- 159 с.
6. Л.П. Урванцев Психология восприятия цвета. Ярославль,1981.
7. П.А. Флоренский. Иконостас. М.: Искусство, 1994. 255 с.
8. В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. – СПб.:Азбука, 2001. – 560 с.
9. В.С. Кузин. Психология живописи. – М.: Оникс 21 век, 2015.304 с.
10. П.В. Яньшин. Психосемантика цвета– СПб.: Речь, 2006. –368 с.
11. И.Н. Стор. Декоративная живопись: Учебное пособие для вузов.- М.6 МГТУ им.А.Н. Косыгина, 2004. -328 с., 165 ил.
12. Живопись: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: гуманитар. Изд.центр ВЛАДОС,2003.- 224 с.