

тельном пространстве, то они становятся источником виртуального состояния.

При использовании биоинформационных технологий индивидуальная виртуальная образовательно-социальная сеть строится каждым субъектом как самостоятельно, так и под руководством преподавателя. Она становится фактором социализации, средством создания и решения психологических проблем, инструментом развития новых культурных норм коммуникации.

При восприятии окружающего мира в динамической форме, в процессе общих взаимосвязей, он воспринимается как подвижная форма, как структура которую можно менять, преобразовывать, как утверждает академик Г. П. Грабовой. Сознание четко улавливает, что существующий мир можно бесконечно улучшать.

Сознание становится активным, созидующим элементом. При этом необходимо работать над тем, чтобы не только осознавать все происходящее, но и контролировать ситуацию.

Таким образом приближенные и отдаленные события воспринимаются одновременно и создается возможность одновременно планировать и прогнозировать. При этом сознание присутствует и в объекте, играя роль активного, созидательного элемента. Сознание осуществляет управление физической материей и управляет одновременно духовными планами информации, где термин „физическая материя” уже не используется.

В каждом человеке скрыта гениальная, могучая личность, только необходимо поверить в способности, в свой талант. Быть природным и самим собой, жить правдивыми ощущениями, воспринимать мир открытой душой, а не бояться неодобрения со стороны. И уже сегодня, на первых стадиях развития, биоинформационные технологии необходимо поставить под социальный и моральный контроль.

Работа представлена на II научную конференцию с международным участием «Приоритетные направления развития науки, технологий и техники», 20-27 ноября 2004г., Шарм-эль-Шейх (Египет)

ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

Карасев Ю.В.

*Пензенский государственный
университет архитектуры и строительства,
Пенза*

Работая красками на пленэре, нужно почувствовать натуру в воздушной среде пленэра и научиться передавать цвет как совокупность, мозаику рефлексов, так как они более сильно выражены на природе, чем в мастерской.

Нужно научиться видеть рефлексы от неба, травы, земли и других предметов окружающей среды.

Все предметы, отражая, рассеивают свет, одни больше, другие меньше. Игра света и рефлексов видна на предметах, поверхность которых хорошо отражает свет. Особенно выразительно видна игра рефлексов на белых предметах, отражающих почти весь падающих световой поток.

Поэтому в постановках на пленэре желательно выбирать более светлые тона.

Все темные предметы отражают только часть падающего на них светового потока, поэтому рефлексы на них менее ясны.

На пленэре сложность работы заключается в том что, говоря словами Делакруа, «в сущности, нет теней вообще, есть только рефлексы».

При работе в мастерской мы можем передать форму предметов светотенью, не обращая особого внимания на рефлексы. Но если мы увлечемся одними рефлексами на пленэре, то потеряем форму предмета, его локальный цвет.

Только цветовые отношения обеспечивают восприятие формы предмета с восприятием ее целостного цвета. Закон отношений лежит в основе живописи русских художников пленеристов.

Начиная работать на пленэре, первые дни необходимо сделать несколько коротких этюдов по одному сеансу. Стараться работать быстро и энергично, чтобы почувствовать новую среду и «освежить палитру», работать более яркими красками, почувствовать солнечный свет и воздушную среду, как говорят художники, «расписаться».

На втором этапе работы на пленэре нужно поставить постановку, освещенную солнцем, и постановку, расположенную против света. Эти два этюда заставляют изображать натуру различными методами.

В первом случае постановка освещена солнцем, форма лепится ясно, на ней есть все: свет, тень, полутень и рефлексы.

Во втором случае эта же натура находится против света. За натурой находится освещенная поверхность, а натура выглядит плотным пятном против света. Поэтому надо более точно найти цветовые отношения. Чтобы лучше выразить натуру, форму приходится лепить больше рефлексами, так как натура освещена отраженным светом других предметов.

Следующее задание: постановка среди листвы деревьев, через кроны которых пробивается свет. Можно поставить молодую девушку в светлой, почти белой, блузке и красном сарафане. Постановка выразительная и сложная для выполнения, так как в ней много цветовых и тоновых градаций.

В кружеве кроны деревьев появляются бледно-фиолетовые, зеленые, голубые тени и полутени. Холодные голубые, фиолетовые, зеленые цвета разбиваются золотистым теплым цветом. На постановку влияют рефлексы от неба, от освещенной земли и травы. В каждой детали жизнь солнечного света.

Центр этого цветового многообразия - светлая блузка, освещенная солнцем и «золотая голова». Активным пятном является красный сарафан, который служит дополнительным цветом к зеленой листве деревьев, полной многообразных рефлексов.

Сложность работы заключается в том, что во время работы быстро меняется свет, шевелится листва, изменяется солнечное освещение, и там где был свет, появляется тень. Поэтому нужно оставлять удачные места живописи, получившиеся при одном освещении. При изменении света не нужно переписывать каждый раз места, где верно найдены цветовые

отношения. Для выполнения такой работы нужно много сеансов.

Примером может служить работа художника В. Серова «Девушка, освещенная солнцем», над которой он работал все лето.

Еще необходимо выполнить работу при вечернем освещении. При работе над постановкой при вечернем освещении нужно обратить внимание на то, что вечернее освещение заходящего солнца меняет цвет предметов, заставляет их светиться, зажигая оранжевые, желтые, красные цвета. Тело становится бронзовым и золотистым, тени синеют. Вечернее освещение сближает краски освещенных предметов. Работа над постановкой при вечернем освещении требует более плотных цветовых отношений. В этой работе совершенно иная палитра и другая тональность, чем в постановках, написанных утром или днем.

Параллельно на случай пасмурной погоды, когда невозможно писать постановку, освещенную солнцем, можно писать этюд при рассеянном свете.

Серая погода, когда освещение длительное время мало меняется, располагает к длительной, спокойной работе с подробной моделировкой формы предметов. Особое внимание уделяется подчинению проработанных деталей этюда общему колориту, цветовой гармонии.

Особенность работы на пленэре состоит прежде всего в передаче многообразия солнечного освещения и воздушной среды. Это требует быстрого письма мазками техникой «a la prima». Для этого необходимо иметь большое количество различных красок. Важную роль играет общая тональность этюда. Этюд, написанный утром, пишется в светлой тональности, краски в нем будто прозрачные.

Этюд, написанный днем, имеет при ярком свете тоже светлую тональность, при сером свете тональность этюда уплотняется. В вечернем этюде краски сгущаются, тональность этюда становится плотнее. В этом и состоят особенности пленэрной живописи.

Работа представлена на заочную электронную конференцию «Современные проблемы науки и образования», 15-20 ноября 2004г.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИКИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ В СОЗДАНИИ ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Карасев Ю.В.

Полновесность живописного произведения всегда есть результат светотеневой и цветовой цельности данной красочной гаммы. Сумма целого образуется от частной проработки светотени и цвета. Разрешить эту проблему в живописи «достойно», без подготовки или хотя бы без светотеневого скелета или плана не возможно или чрезвычайно трудно. Положение это осложняется современной техникой корпусного письма (a la prima), т.е. использованием лишь минимума живописной выразительности красок. Бессистемность в искании колорит усложняет работу. Настолько далеко мы ушли от прежних технических истин. Поэтому необходимо изучить и проанализировать достижения живописи прошлых веков начиная с Ван Эйков. Из

одних источников, они являются изобретателями масляной живописи, из других, усовершенствовавшими ее.

Изучая живопись старых мастеров, я пришел к выводу, что они работали в последовательной системе живописи, названной «трехслойным методом».

Трехслойный метод начинался с «имприматуры», то есть холст тонировался краской или краска вводилась прямо в грунт. Использовались различные цвета: коричневые, серые, охристые и др. Далее по имприматуре продолжалась работа одной или двумя красками, условно называемая прописью.

1. **Пропись.** В нее входит: правильность рисунка кистью, светотень делается по имприматуре; краской умброй, сиеной, черной и т.д. Можно делать пропись не только маслом, но и темперными красками, только потом необходимо покрывать лаком. После прописи следует подмалевок.

2. **Подмалевок или основной слой.** Подмалевок пишется в светлых и холодных тонах, так как в дальнейшей работе последуют лессировки. Они утепляют и утемняют работу. Краски для подмалевок используют различные, например охру, умбру черную, белила и т. д. На светах подмалевок пишется пастозно с белилами, тени и рефлексы пишутся почти без белил на просвет, чтобы просвечивалась имприматура. Нужно следить, чтобы корпусное письмо на свету постепенно переходило к тонкому письму в тени. В этом переходе образуются полутона.

Подмалевок также можно делать темперой. После этого можно переходить к следующему этапу - лессировкам.

3. **Завершающий слой – лессировки.** Проработанный подмалевок для живописного звучания лессируют жидко на просвет красками. Лессировки утемняют и утепляют основной слой, как мы писали ранее. Нужно знать лессировочные краски – краплак, изумрудная, зеленая, кобальты, волконскоит, сиена натуральная, желтые марсы, желтая ЖХ. Жидко разводя на разбавителе другие краски, добиваются просвет. В природе не существует ни абсолютной прозрачности, ни абсолютной непрозрачности. Лессировки марсом по желтому кадмию и кобальтом синим по церелеуму дают ярчайшее звучание.

Эта приблизительная схема трехслойного метода у разных мастеров имела свои особенности. В наше время этот метод можно использовать, перерабатывая и дополняя свое техническое мастерство, обогащая возможности красок работой цвета на просвет. Имприматура несет объединяющий цвет и сразу задает колорит произведению. Полутона и тени, написанные пастозно и не прозрачно, выглядят глухими и тяжелыми по сравнению с оптическим просветом сделанными лессировками.

Эти знания дают огромные технические возможности для решения художественного образа в живописи.

Работа представлена на заочную электронную конференцию «Современные проблемы науки и образования», 15-20 ноября 2004г.