

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СЫКТЫВКАРСКИЙ ЛЕСНОЙ ИНСТИТУТ (ФИЛИАЛ)  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛЕСОТЕХНИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ С. М. КИРОВА» (СЛИ)

Кафедра воспроизводства лесных ресурсов,  
землеустройства и ландшафтной архитектуры

А. А. Мальцева

## ОСНОВЫ РИСУНКА И ЖИВОПИСИ

Учебное пособие

Утверждено учебно-методическим советом Сыктывкарского лесного института  
в качестве учебного пособия для студентов направления бакалавриата  
«Ландшафтная архитектура» всех форм обучения

*Аналог электронного издания на компакт-диске*

Сыктывкар  
2015

УДК 75  
ББК 85.14  
М21

Сыктывкарский лесной институт (филиал)  
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный  
лесотехнический университет имени С. М. Кирова» (СЛИ)

167982, г. Сыктывкар, ул. Ленина, 39, institut@sfi.komi.com, www.sli.komi.com

Утверждено к изданию редакционно-издательским советом  
Сыктывкарского лесного института

**Ответственный редактор:**

**Г. Г. Романов**, кандидат сельскохозяйственных наук, доцент

**Рецензенты:**

кафедра изобразительного искусства (Сыктывкарский государственный университет);

**Н. Г. Торлопова**, кандидат педагогических наук, доцент  
(Коми республиканский институт развития образования);

**Н. М. Мингалёва**, преподаватель высшей категории  
(Коми республиканский колледж культуры им. В. Т. Чисталёва);

**М. В. Попов**, преподаватель изобразительного искусства, заместитель директора  
Республиканского центра дополнительного образования

В учебном пособии изложены теоретические основы рисунка и живописи.

В первой части даны общие понятия о рисунке, технических приемах, линейной перспективе, рисовании плоских фигур и различных геометрических тел и натюрморта, интерьера и пейзажа. Рассмотрены не только теоретические, но и методические вопросы изобразительной грамоты.

Во второй части изложены вопросы цветоведения, даны характеристика цвета и практические советы по овладению техникой акварельной живописи. Показана последовательность работы над длительными заданиями, рассмотрены вопросы перспективы, используемой в ландшафтной архитектуре.

Предназначено для студентов, обучающихся по направлению бакалавриата «Ландшафтная архитектура» всех форм обучения.

Тираж 18 экз. Объем 30 Мб.

Самостоятельное учебное электронное издание поставляется на одном CD-ROM диске и может быть использовано в локальном и сетевом режимах.

Темплан II полугодия 2014 г. Изд. № 70.  
Редакционно-издательский отдел. Заказ № 99.

ISBN 978-5-9239-0663-9  
Регистр. номер в ФГУП «Информрегистр»

© Мальцева А. А., 2015  
© СЛИ, 2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>5</b>
<b>ЧАСТЬ I. РИСУНОК.....</b>	<b>7</b>
<b>ГЛАВА 1. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О РИСУНКЕ .....</b>	<b>7</b>
1.1. Виды рисунка .....	7
1.2. Материалы и оборудование .....	11
1.3. Линия и штрих .....	18
<i>Контрольные вопросы.....</i>	<i>25</i>
<i>Самостоятельная работа.....</i>	<i>25</i>
<b>ГЛАВА 2. ПЕРСПЕКТИВА .....</b>	<b>25</b>
2.1. Понятие о перспективе.....	25
2.2. Перспектива плоскости.....	29
<i>Контрольные вопросы.....</i>	<i>31</i>
<i>Самостоятельная работа.....</i>	<i>32</i>
<b>ГЛАВА 3. РИСОВАНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ .....</b>	<b>32</b>
3.1. Рисунок куба .....	32
3.2. Рисование геометрических тел граненой формы .....	34
3.3. Рисование тел вращения .....	38
<i>Контрольные вопросы.....</i>	<i>44</i>
<i>Самостоятельная работа.....</i>	<i>44</i>
<b>ГЛАВА 4. РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТА И ИНТЕРЬЕРА.....</b>	<b>44</b>
4.1. Рисование группы геометрических тел.....	44
4.2. Рисование натюрморта из бытовых предметов .....	46
4.3. Рисунок интерьера.....	49
<i>Контрольные вопросы.....</i>	<i>53</i>
<i>Самостоятельная работа.....</i>	<i>53</i>
<b>ГЛАВА 5. КОМПОЗИЦИЯ ЛАНДШАФТНОГО ПЕЙЗАЖА.....</b>	<b>53</b>
5.1. Основные законы композиции .....	53
5.2. Перспектива в ландшафтном пейзаже.....	62
5.3. Рисунок пейзажа .....	64
<i>Контрольные вопросы.....</i>	<i>67</i>
<b>ГЛАВА 6. ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ: МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ   К УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ .....</b>	<b>68</b>
6.1. Зарисовки и наброски растений и цветов .....	69
6.2. Рисунки деревьев и кустарников .....	74
6.3. Зарисовки камней и элементов пейзажа .....	80
6.4. Зарисовки архитектуры.....	84
<b>ЧАСТЬ II. ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ.....</b>	<b>91</b>
<b>ГЛАВА 7. ЖИВОПИСЬ.....</b>	<b>91</b>
7.1. Виды живописи.....	91
7.2. Техники.....	96
7.3. Жанры живописи .....	99
<i>Контрольные вопросы.....</i>	<i>102</i>
<b>ГЛАВА 8. ЦВЕТОВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>103</b>
8.1. Основные характеристики цвета.....	103
8.2. Цветовой круг .....	108
8.3. Цветовая гармония .....	114
<i>Контрольные вопросы.....</i>	<i>120</i>
<b>ГЛАВА 9. ЦВЕТ .....</b>	<b>120</b>
9.1. Выразительные средства живописи.....	120

9.2. Контраст .....	126
9.3. Цвет как средство выражения художественного образа .....	131
<i>Контрольные вопросы</i> .....	135
<b>ГЛАВА 10. ТЕХНОЛОГИЯ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ</b> .....	<b>136</b>
10.1. Техники и приемы рисования акварелью.....	136
10.2. Способы тонирования бумаги .....	146
10.3. Технология отмывки акварелью по цветовой разработке проекта.....	148
<i>Самостоятельная работа</i> .....	154
<b>ГЛАВА 11. МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД ЖИВОПИСНОЙ КОМПОЗИЦИЕЙ</b> .....	<b>154</b>
11.1. Рисование натюрморта акварелью.....	154
11.2. Интерьер в технике акварели .....	158
11.3. Архитектурный пейзаж в живописи .....	162
<i>Контрольные вопросы</i> .....	169
<i>Самостоятельная работа</i> .....	169
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>171</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b> .....	<b>172</b>
<b>ГЛОССАРИЙ</b> .....	<b>174</b>

# ВВЕДЕНИЕ

Практически любой человек может научиться рисовать. Конечно, выдающимися художниками искусства становятся далеко не все, даже если есть природные задатки. Для этого необходимо развивать в себе многие качества, особенно работоспособность и творческое мышление при наличии художественного мастерства (технического совершенства). Изобразительная деятельность способствует развитию мышления, зрительного восприятия, познанию окружающей действительности, знакомству с особенностями художественного языка и т. д.

Рисование — это способ самовыражения. Его можно рассматривать и как чисто художественный акт, и как хобби или средство для снятия стресса.

Рисунок — это копирование природы. Карандаш — это инструмент, с его помощью впечатления от окружающего мира переносятся на бумагу. Кроме графитного карандаша, существуют различные виды техник, выполняемых различными средствами, которые можно использовать в рисовании. Но начинать все-таки надо с карандаша как с более привычного инструмента. Первые шаги по овладению навыками рисования могут оказаться очень трудными. Задача этого пособия — помочь сделать эти шаги.

Цель курса — свободное владение изобразительными свойствами формы и пространства.

Задачи курса:

- научить изображать визуальный мир графическими средствами, профессионально использовать графические средства и материалы;
- развить творческие способности, индивидуальные качества личности каждого студента;
- обеспечить междисциплинарные связи;
- создать условия для самостоятельной творческой активности студента.

В данном учебном пособии материал изложен последовательно и в доступной форме, позволяющей получить знания и умения и закрепить их практическими навыками.

В первой части пособия даются общие сведения о рисунке как об одном из видов графики, изложены основы изобразительной грамоты, даны понятия о перспективе, ее применении в рисовании плоских фигур и объемных тел, рассматривается учебный натюрморт и последовательность его исполнения. Также приведены методические рекомендации по рисованию растений, деревьев и элементов пейзажа.

Во второй части — знакомство с живописью как с одним из видов изобразительного искусства. Акцент делается на акварельной живописи,

так как ландшафтные проекты будут выполняться в этой технике. Здесь, без подробного описания процесса работы над каждым программным заданием, показаны именно те специфические моменты, которые касаются:

- ознакомления с основами цветоведения и их практического применения в учебных заданиях;
- первых шагов в овладении навыками работы акварелью;
- изучения последовательности работы над длительными заданиями (натюрморт, интерьер, пейзаж);
- специфики работы акварельной живописи в условиях мастерской.

Цель данного учебного пособия — помочь студентам, обучающимся по направлению подготовки бакалавриата «Ландшафтная архитектура» всех форм обучения, изучить теоретические и практические основы изобразительной грамоты по рисунку и живописи.

В пособии большинство рисунков взято из свободного доступа сети Интернет. Автор также воспользовался классическим материалом основ изобразительного искусства известных авторов (А. Ф. Шембель, В. Н. Волков, Н. Г. Ли, И. Иттен и др.), указанных в списке использованной литературы.

# ЧАСТЬ I. РИСУНОК

## ГЛАВА 1. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О РИСУНКЕ

### 1.1. Виды рисунка

*Рисунок* — это какое-либо изображение на плоскости, выполняемое от руки с помощью графических средств — контурной линии, штриха, пятна. Различными сочетаниями этих средств (комбинации штрихов, сочетание пятна и линии и т. д.) в рисунке достигаются пластическая моделировка, тональные и светотеневые эффекты рисунка. Рисунок, как правило, выполняется одним цветом либо с более или менее органическим использованием разных цветов. Сфера применения рисунка чрезвычайно обширна, например, рисунки научно-вспомогательного, прикладного, технического характера.

*Художественный рисунок* составляет одну из важнейших и широко развитых областей изобразительных искусств и лежит в основе всех видов художественного изображения на плоскости (живопись, графика, рельеф, гравюра, офорт) (рис. 1.1).



**Рис. 1.1.** Дворик зимой. М. В. Врубель. 1903—1905 <sup>1</sup>

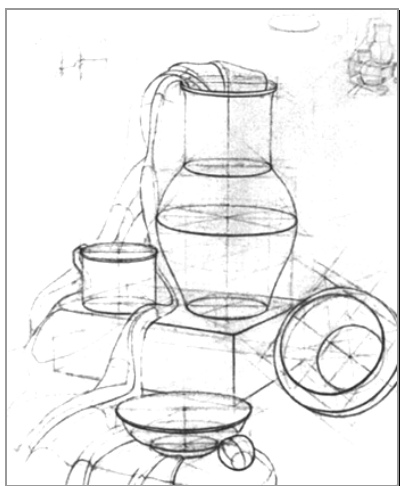
Рисунок — вид искусства и самый древний вид графики. Это средство мышления, познания человеком окружающего мира и образного отражения этого мира, самая высокоразвитая форма человеческого труда. Ри-

---

<sup>1</sup> URL: <http://ms-amber.livejournal.com/142313.html>.

сунок лежит в основе всех видов изобразительного искусства и является ведущей дисциплиной в системе художественного образования. Рисунок — ядро, главный элемент конструкции любого вида изобразительного искусства (рис. 1.2).

*Форма рисунка* — это изображение, начертание на плоскости. Но познаваемый мир не плоскость, а трехмерное пространство. Все предметы этого мира трехмерны, они объемны, как и сам мир. Поэтому *цель рисунка* — передать в двухмерном пространстве плоскости трехмерный объем. В основе обучения рисунку стоит задача развития способности мыслить объемами в пространстве и видеть сложность мира через простые понятия (рис. 1.3).



**Рис. 1.2.** Линеарно-конструктивное решение натюрморта <sup>2</sup>



**Рис. 1.3.** Линеарно-конструктивное построение предметов \*. Студенческая работа <sup>3</sup>

Простота приемов рисования линий и универсальность принципов построения формы сделали рисунок основой графики и других видов искусства. При сравнении рисунка, например, с чертежом становятся очевидными его замечательные особенности. Во-первых, рисунок выполняют от руки. Это ускоряет выполнение изображения и, следовательно, дает возможность быстро откликаться на различные события текущей жизни. Во-вторых, рисунок делают на глаз, запечатлевая предмет не только таким, как он есть, но и каким кажется. Этот зримый образ понятен и доступен всем. В-третьих, рисунок нагляден, он иллюзорно передает основные внешние признаки предмета, его материальность, объем, освещенность, пространственное расположение и пр. В-четвертых, рисунок не только изображает многообразные внешние признаки предмета и среды, но через их отношения выражает внутреннее содержание этого предмета и среды и вызывает у зрителя определенные мысли и чувства.

<sup>2</sup> URL: [http://milonik.ucoz.de/blog/konstruktivnyj\\_risunok\\_natjurmor](http://milonik.ucoz.de/blog/konstruktivnyj_risunok_natjurmor).

<sup>3</sup> Здесь и далее отмеченные звездочкой (\*) работы взяты из фонда гуманитарно-педагогического колледжа г. Сыктывкара.

Для более полного изучения особенностей рисунка условно выделяют несколько видов, отличающихся по изобразительным, материально-техническим средствам и по назначению.

По использованию изобразительных средств рисунки подразделяют на линейные и тоновые.

Линейный рисунок бывает, как правило, светлым, легким, обобщенным (рис. 1.4). Линиями создается художественный образ, а также выполняются таблицы, схемы, рисунки на классной доске.

Рисунки тоном дают более полную характеристику предмета и среды передачей объемности, освещенности, материальности и пространственных отношений. Такие рисунки называют светотеневыми и тоновыми или тональными (рис. 1.5).

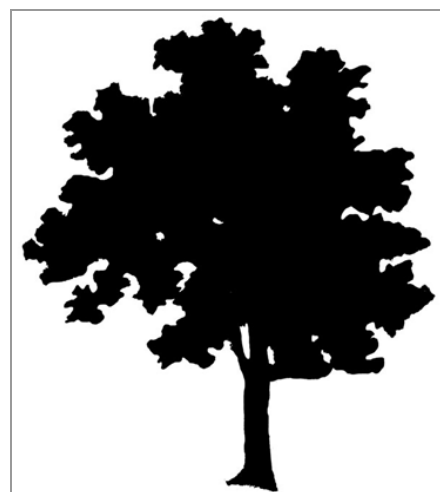
В массе и контуре некоторых предметов очень ярко выражается характер, движение и другие свойства. Поэтому для их изображения иногда используют простейший вид тонового рисунка — *силуэт* — контурный рисунок (рис. 1.6), заполненный одним ровным тоном.



**Рис. 1.4.** набросок фигуры. Цилле. Линейный рисунок <sup>4</sup>



**Рис. 1.5.** Тональный (светотеневой) рисунок. Студенческая работа



**Рис. 1.6.** Контурный рисунок (силуэт) <sup>5</sup>

По целевому назначению различают академические рисунки и творческие. *Академический рисунок* — это длительный рисунок, выполняемый с целью обучения рисованию, освоению приемов изображения и изучения различных форм и признаков (рис. 1.7). Ему свойственна фиксация всех главных черт, определяющих внешний облик предмета изображения. *Творческий рисунок* — это произведение изобразительного искусства, образно выражающее мысли, чувства и миропонимание художника (рис. 1.8).

<sup>4</sup> URL: <http://artsblog.com.ua/uroki-risovaniya-nabroski-i-zarisovki...>

<sup>5</sup> URL: [www.sps.pl/sps/tree-silhouette-clip-art](http://www.sps.pl/sps/tree-silhouette-clip-art).



**Рис. 1.7.** Академический рисунок.  
Студенческая работа <sup>6</sup>



**Рис. 1.8.** Автопортрет. Н. Блохин.  
Творческий рисунок <sup>7</sup>

В учебной и творческой работе широко применяют набросок, этюд, эскиз. *Наброском* называют краткосрочный рисунок (рис. 1.9). Основным средством выполнения наброска служит линия, дополняемая редкой штриховкой или ее растиркой.

Подробное изучение предмета изображения или его части осуществляется через *этиюд*. В нем прослеживаются и отмечаются в течение сравнительно длительного времени важнейшие внешние и внутренние свойства и признаки объекта. Изученный в этюдах и набросках живой материал действительности используется для создания творческого рисунка или картины, сочинение которых начинается с предварительного рисунка — *эскиза* (рис. 1.10).



**Рис. 1.9.** Деревенский мотив.  
В. Кузнецов. Набросок <sup>8</sup>



**Рис. 1.10.** Меньшиков в Березове.  
Эскиз к картине В. И. Сурикова <sup>9</sup>

<sup>6</sup> URL: <http://www.perottischool.ru/course.php?id=5>.

<sup>7</sup> URL: <http://www.vgorode.ru/kingroland/people/showPost/postId/7283...>

<sup>8</sup> URL: <http://www.pribaikal.ru/sayansk-painting-images/gallery/0/82...>

<sup>9</sup> URL: <http://www.artprojekt.ru/library/rusart/st031.htm>.

По технике выполнения рисунки бывают оригинальные и печатные. Оригинальные рисунки выполняются художником от руки в одном экземпляре. Печатный рисунок делают с клише оттиском на бумаге и называют *эстампом*. Существует несколько разновидностей эстампа. Основными считают гравюру, выполненную на различных основах (клише) (оттиск, выполненный с деревянной доски, называют *ксилография* (рис. 1.11, а), на линолеуме — *линогравюра*, на металле — *офорт* (рис. 1.11, б)), и литографию (оттиск с литографского камня, на котором сделан рисунок литографским карандашом и травлением кислотами).



**Рис. 1.11.** Виды гравюр <sup>10</sup>:  
 а — гравюра на дереве (ксилография);  
 б — гравюра на металле (офорт). Петр I. Торговый корабль Меркурий

## 1.2. Материалы и оборудование <sup>11</sup>

Графитные карандаши подразделяются на мягкие М (В) и твердые Т (Н) с цифровым показателем перед буквой (рис. 1.12). Степень мягкости карандашей обозначают буквой М, 2М, 3М и т. д. Для рисования с натуры используются марки 2М, 3М, 5М. Для начальной стадии рисунка лучше всего брать карандаш средней мягкости ТМ (ВН), им легко наносить линии построения, которые можно будет удалять. Карандаши должны быть хорошо заточенными.



**Рис. 1.12.** Графитные карандаши

<sup>10</sup> URL: wikipedia.org.

<sup>11</sup> URL: [http://liveinternet.ru/Decor\\_Rospis/post213696317](http://liveinternet.ru/Decor_Rospis/post213696317).

Начинающему рисовать лучше всего среднемягкими карандашами, более удобными в работе, и постепенно, по мере освоения техники рисунка, переходить к более мягким карандашам. Для неопытных художников такие карандаши не подходят, так как они дают излишне жирные, черные штрихи, легко размазывающиеся по бумаге, из-за чего рисунок приобретает неряшливый вид. Кроме того, эти карандаши легко ломаются, быстро истачиваются и без привычки чинить их несколько трудно.

Для отработки деталей рисунка обычно берут более твердые карандаши, начиная с марки 1М и кончая 1Т или 2Т.

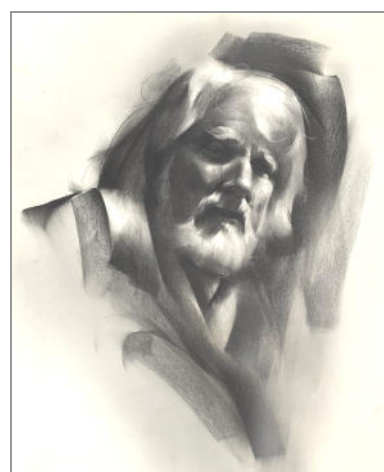
Существуют и другие графические материалы, которыми пользуется художник. Это сангина, соус, тушь (перо, кисть) и др. Рассмотрим некоторые из них.

Рисовальный уголь (рис. 1.13, а) представляет собой круглые палочки длиной 11 см и диаметром 3,5—4 мм, получаемые обжигом в металлических ретортах без доступа воздуха сухих прутков бересклета, ивы или березы. Рисовальный уголь должен обладать черным цветом теплого тона, хорошо ложиться на бумагу, образуя ровную, без пропусков и царапин черту, легко растушевываемую от черного до светло-серого цвета (рис. 1.13, б). Правильно обожженная палочка угля при легком ударе издает звенящий звук и не ломается.

Карандаши «Ретушь» (рис. 1.14). Существующие в продаже угольные карандаши «Ретушь», близкие к итальянским карандашам круглой формы, отличаются от них составом своей массы и тем, что они выделяются в деревянной круглой оправе. Предназначены такие карандаши для рисования, тушевки и нанесения теней. Карандаши «Ретушь» вырабатываются четырех сортов: № 1 — очень мягкий, № 2 — мягкий, № 3 — среднетвердый, № 4 — твердый. Стержень



а



б

**Рис. 1.13.** Рисовальный уголь (а). Учебный рисунок углем (б)<sup>12</sup>



**Рис. 1.14.** Карандаши «Ретушь»

<sup>12</sup> URL: <http://demiart.ru/forum/lofi/index.php/sms.dat/t20628.html>.

этих карандашей готовится из массы, содержащей тонкоразмолотый березовый уголь, часовярскую глину, незначительное количество голландской сажи. Он удобен для краткосрочных работ (набросков и зарисовок с натуры). «Ретушь» оставляет на бумаге жирную, интенсивно черного цвета черту, которая хорошо растушевывается. Этот карандаш очень удобен в работе, легко затачивается и не ломается. Он дает прочное сцепление с поверхностью бумаги, не смазывается, но значительно труднее стирается резинкой, светопроочен. Рисунки, выполненные «Ретушью», не требуют закрепления фиксативом (рис. 1.15).



**Рис. 1.15.** Русская Венеция. Д. В. Сажнов. Рисунок «Ретушью»<sup>13</sup>

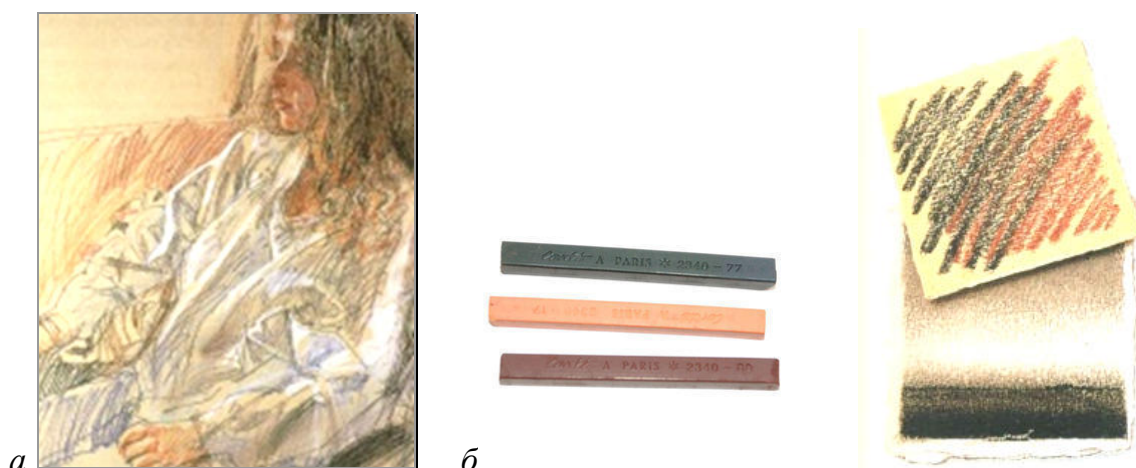
Карандаш «Конте», изобретенный французским ученым Николя Жаком Конте, твердый, более жирный, чем угольный стержень, хуже стирается. Он не такой ломкий, как уголь, и бывает черным, белым, цвета сепии и терракоты, похож на обычный карандаш, но грифель состоит из порошкообразного графита, смешанного с глиной. Существуют бруски, имеющие тот же состав. Карандаши «Конте» подразделяются по мягкости, как и графитные карандаши (самый мягкий — 1). Они продаются в виде карандашей и прямоугольных мелков длиной около 75 мм, какими их создал сам изобретатель.

Эффекты, достигаемые с помощью карандаша «Конте», своеобразны и отличаются от рисования обычным карандашом (рис. 1.16). Рисунки, выполненные черным карандашом «Конте», напоминают рисунки углем. Но так как карандаш тверже угля, то им можно передавать как тонкие линии, так и создавать большие тонированные участки.

Хотя сейчас в продаже есть и цветные карандаши «Конте», многие художники отдают предпочтение традиционной сдержанной гармонии

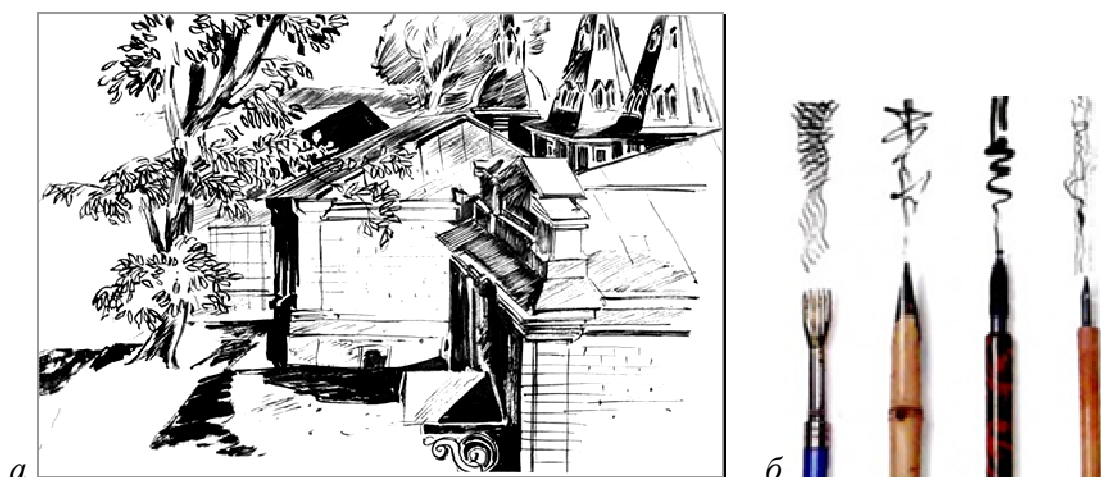
<sup>13</sup> URL: [http:// artrussian.com>dmitry\\_21](http://artrussian.com>dmitry_21).

черного, белого и серого цветов, а также цветам земли — сепии, сангине (красной терракоте) и бистру (холодному коричневому цвету).



**Рис. 1.16.** Портрет девушки. Дж. Рейне (а)<sup>14</sup>.  
Цветные и белый карандаши «Конте» по цветной бумаге (б)

Тушь черная — краска, приготовленная из сажи (рис. 1.17).



**Рис. 1.17.** Суздальские зарисовки. Ю. Г. Врублевский<sup>15</sup>. Тушь (а).  
Инструменты (б)

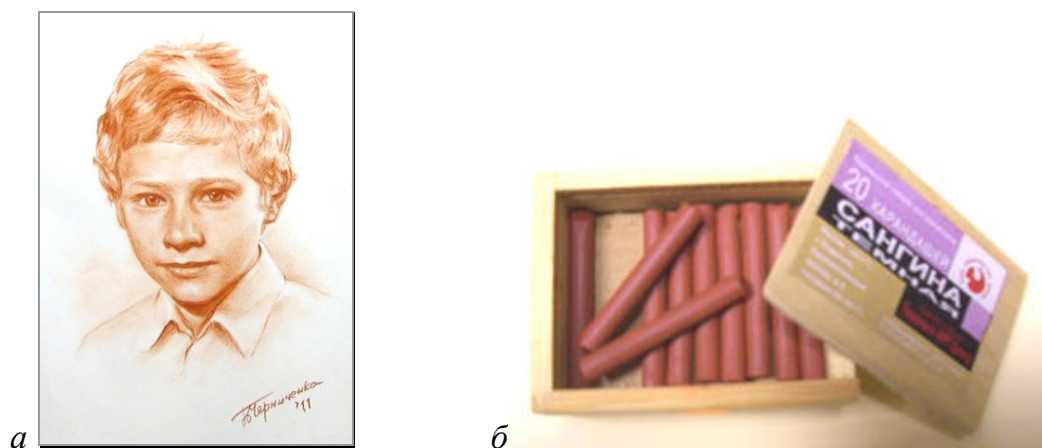
Тушь бывает жидкая, концентрированная и сухая в виде палочек или плиток. Черная тушь высокого качества имеет густой черный цвет, легко сходит с пера или рейсфедера.

Существует также так называемая *цветная тушь* (особая разновидность жидких красок), употребляемая крайне редко. В готовом к употреблению виде является суспензией мелкодисперсных частиц сажи в воде. Для предотвращения расслаивания суспензии и закрепления результата применяются связующие вещества, обычно шеллак или, реже, желатин.

<sup>14</sup> URL: [paintinglessons.ru](http://paintinglessons.ru).

<sup>15</sup> URL: <http://.artnow.ru.ru/gallery/2/8089/picture/0/278404.html>.

Сангина — материал для рисования, изготавливаемый преимущественно в виде палочек из каолина (белая глина) и оксидов железа. Цветовая гамма сангины колеблется от коричневого тона до красного цвета. С ее помощью хорошо передаются тона обнаженного человеческого тела. Выполненные сангиной портреты выглядят очень естественно (рис. 1.18). Во время работы сангину можно смачивать и таким образом варьировать толщину и плотность штриха. Сангину можно растирать по бумаге для получения более тонких и прозрачных слоев.



**Рис. 1.18.** Андрейка. Портрет, выполненный сангиной. Б. Черниченко <sup>16</sup> (а). Сангина (б)

Соус — это мягкий толстый мелок, сделанный из прессованных красителей с клеем, обернутых в фольгу (рис. 1.19). Он бывает белого, черного, серого и землистого оттенков. Работать соусом можно в сухой и мокрой технике.



**Рис. 1.19.** Дворик. Ю. Белов. Зарисовка соусом (а) <sup>17</sup>. Соус (б)

<sup>16</sup> URL: <http://artnow.ru/ru/keyword/2/2058.html>.

<sup>17</sup> URL: <http://belovyu.arts.in.ua/gallery/w/143232>.

Сухим соусом чаще делают наброски или используют в качестве вспомогательного материала при написании картин. Соус наносится штрихами, легко растушевывается. Также его можно наносить пальцами. Бумагу для сухой техники лучше использовать текстурную.

Работа сухим соусом аналогична работе с сепией и сангиной, только рисунки, выполненные соусом, выглядят гораздо насыщеннее.

При работе мокрым соусом используются мелок, вода, кисть и ластик. Сначала мелок нужно покрошить на кусочек бумаги. Затем мокрой кистью смешать щепотку порошка с водой до консистенции, похожей на акварельную краску. Надо сказать, работа мокрым соусом похожа на акварель. Отличие только в том, что при работе соусом вы работаете не с цветом, а тоном (как в рисунке). При работе с соусом очень плотно используется ластик. Причем ластик используется не просто как стирающий материал (для того, чтобы снять лишний тон или неудачно положенный мазок), но и как карандаш, т. е. им рисуют.

Резинка (ластик) должна быть мягкая и поделенная на две части по диагонали (эта операция дает две резинки с острыми углами) (рис. 1.20). Резинка является таким же важным инструментом, как и карандаш. Обычный ластик пачкает бумагу и используется на законченном рисунке для окончательной доводки и очистки листа.



Рис. 1.20. Ластики

Бумага для рисования формата А2, А3 подходит любого типа, кроме мелованной и вощенной. Каждому занимающемуся рисованием необходимо иметь альбом для набросков и зарисовок. Такой альбом должен быть постоянным спутником художника. Для длительного рисунка следует научиться натягивать бумагу на планшет.

Планшет (рис. 1.21) состоит из легкого подрамника размером чуть меньше имеющегося листа бумаги и аккуратно приколотой на него гладкой фанеры такого же размера. Приготовленная бумага по размеру немного больше планшета, загибается по его краям, образуя нечто вроде «корытца». В это «корытце», стараясь не замочить загнутые края, наливают немного воды и при помощи кисти или губки равномерно покрывают всю поверхность бумаги. После того как вода впиталась в бумагу, планшет вкладывают в «корытце», сухие загнутые края которого смазываются клеем и приклеиваются к боковым



Рис. 1.21. Планшет с натянутой бумагой

сторонам планшета. Натягивать бумагу следует от центра и следить за тем, чтобы под ней не осталось воздуха. Сушить бумагу, натянутую на планшет, следует в горизонтальном положении при комнатной температуре в хорошо проветриваемом помещении. После полного высыхания на планшете бумага должна быть идеально ровной, без вздутий и надрывов.

Существуют типы бумаги, специально предназначенные для определенных видов техник.

**Оборудование.** Станок для рисования — мольберт (рис. 1.22), на котором крепится лист бумаги таким образом, чтобы луч вашего зрения был перпендикулярен центру листа, стороны которого должны быть параллельны сторонам мольберта.

Подставки. Для работы с натуры в художественной мастерской необходимы также подставки (рис. 1.23). *Натурный столик* — это подставка под натюрморт размером (50 × 50) см и высотой 60—70 см от пола с задней стенкой, для живой природы — большая подставка размером (100 × 100) см и высотой 50 см.



Рис. 1.22. Виды мольбертов

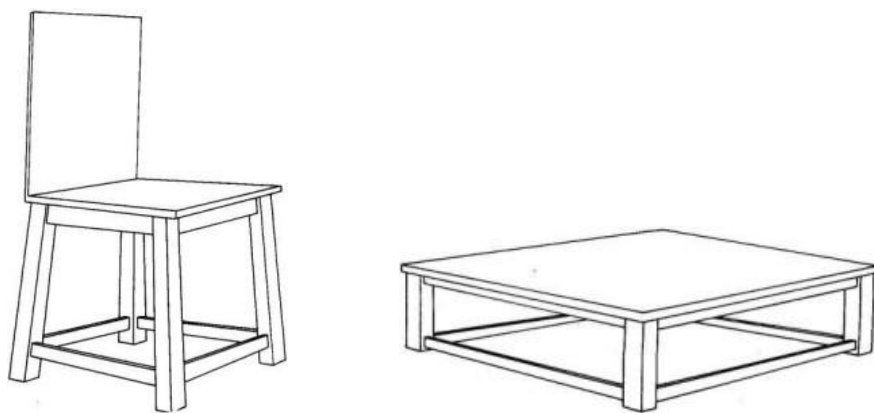
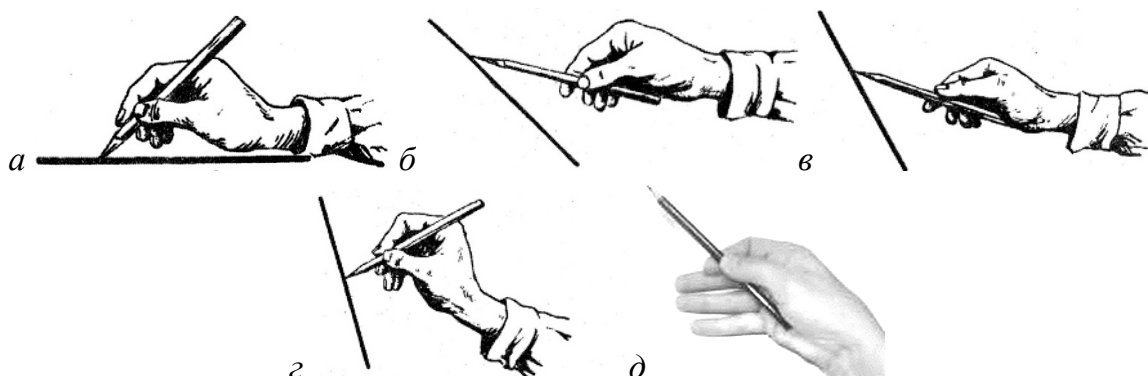


Рис. 1.23. Подставки для натюрморта и под живую натуру

**Техника рисования.** От положения карандаша в руке зависит многое в рисунке (рис. 1.24). Начиная работу над рисунком, нельзя держать карандаш в руке как ручку для письма, потому что в таком случае при работе с большими пропорциональными отношениями, требующей определенной свободы движений за мольбертом, невозможно провести прямую и ровную линию, так как кисть руки скована и ограничена в движениях. Карандаш нужно держать так, чтобы движения руки не были стеснены. В начале работы его нужно держать дальше от заточенной части. Это даст возможность делать быстрые и длинные штрихи, необходимые в началь-

ной стадии выполнения рисунка, а также позволит все время видеть поле изображения. По мере продвижения работы над рисунком, к моменту окончания и уточнения формы изображаемых предметов, карандаш в руке передвигают так, чтобы его заточенная часть была ближе к пальцам. Так вырабатывается твердость руки для проведения точных штрихов и проработки мелких деталей.



**Рис. 1. 24.** Положение руки и карандаша при рисовании:  
*а* — при работе над маленьким рисунком;  
*б* — при работе над большим рисунком на наклонной доске;  
*в* — при рисовании под острым углом к бумаге;  
*г* — неправильное положение руки; *д* — правильное положение руки

Рисуют стоя и на вытянутую руку. Можно выполнять рисунок и сидя, но тогда будут ограничены движения в пространстве около рисунка, потому что на рисунок полезно смотреть как можно чаще с расстояния, превышающего расстояние вытянутой руки. Когда идет рисование с натуры, мольберт не должен перекрывать постановку. Если рисовать правой рукой, то натюрморт должен быть виден слева от мольберта.

### 1.3. Линия и штрих

Искусство рисунка, как и любое другое, имеет свой образный язык. К основным художественно-выразительным средствам рисунка относятся линия, пятно, штрих, светотень, тон. С помощью этих средств художники передают свое восприятие мира, делятся со зрителем тем, как они осмыслили и оценили увиденное.

*Линия* — это главное выразительное средство рисунка (рис. 1.25). Линия художника отличается от чертежной. Ее эмоциональная палитра разнообразна: она может быть тонкой, изысканной или жесткой, колючей, угловатой, может быть решительной, смелой, порывистой или неуверенной, робкой.

Линия также может иметь пространственный характер: она то усиливается, то ослабевает или совсем исчезает, а потом снова появляется и звучит во всю силу карандаша.

Посмотрите на работы известного художника Ван Гога, как он с помощью различных линий (коротких и длинных, тонких и толстых, грубых и изящных) передает пространство и настроение в пейзаже (рис. 1.26).

Применение разных по характеру линий дает художнику возможность решать пластические и пространственные задачи (рис. 1.27).

Начиная учиться рисовать, прежде всего нужно усвоить технические приемы владения карандашом, которые будут способствовать успешному усвоению практики изобразительной грамоты. Начальные упражнения напоминают физические упражнения. Они развивают динамику и укрепляют мелкие мышцы кисти руки для определенной, требующей точности, длительной работы во время рисования. Не следует думать, что, проделав несколько раз эти упражнения, можно считать себя подготовленным. Ниже приводятся упражнения, нацеленные, как говорят художники, на «постановку» руки (рис. 1.28).

Верхний ряд справа налево:

- прямые вертикальные линии;
- прямые горизонтальные линии;
- прямые горизонтальные и вертикальные линии.

Средний ряд справа налево:

- прямые диагональные линии в направлении сверху вниз;



**Рис. 1.25.** Девушка с распущенными волосами. А. Матисс<sup>18</sup>



**Рис. 1.26.** Поле. Ван Гог<sup>19</sup>



**Рис. 1.27.** набросок танцующей балерины. В. Косоруков<sup>20</sup>

<sup>18</sup> URL: <http://coollib.com/b/195092/read>.

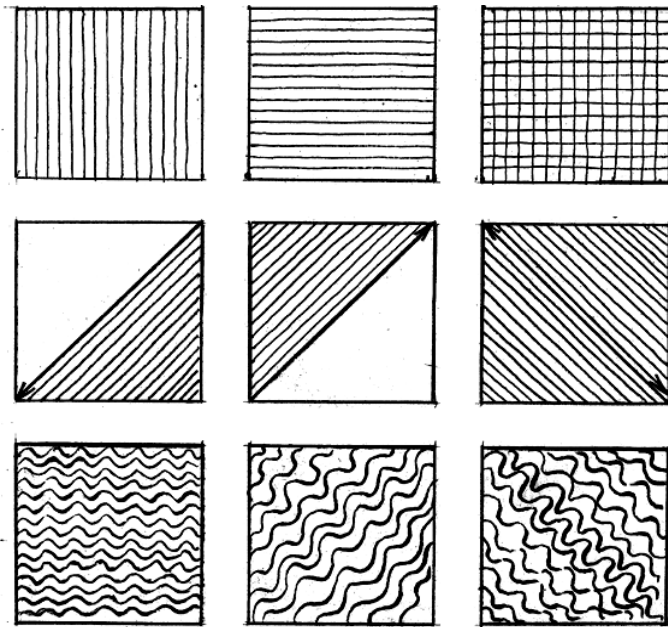
<sup>19</sup> URL: <http://holstshop.ru/catalog/painters/van-gog-vinsent/?page=1>.

<sup>20</sup> URL: [http://bennon.ucoz.ru/news/osnovy\\_risunka/2013-07-05-84](http://bennon.ucoz.ru/news/osnovy_risunka/2013-07-05-84).

- прямые диагональные линии в направлении снизу вверх;
- прямые диагональные линии в направлении снизу вверх и сверху вниз.

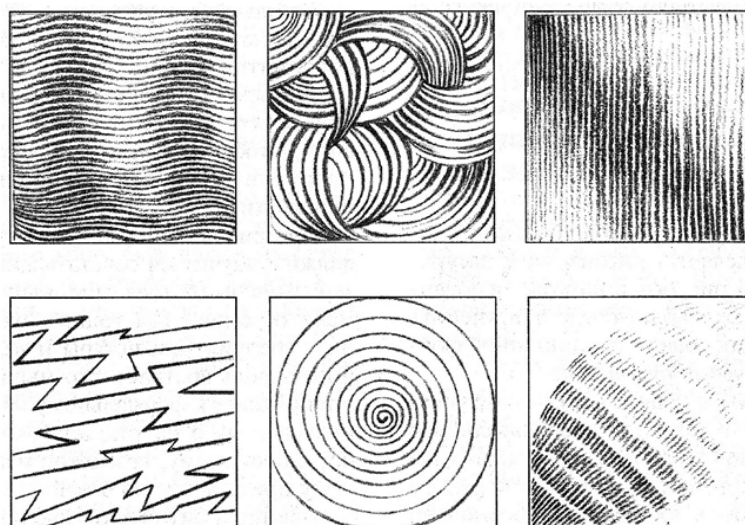
Нижний ряд справа налево:

- горизонтальная волнистая линия с утолщением;
- диагональные волнистые линии с утолщением в направлении снизу вверх;
- диагональные волнистые линии с утолщением в направлении.



**Рис. 1.1.28.** Упражнения на постановку руки

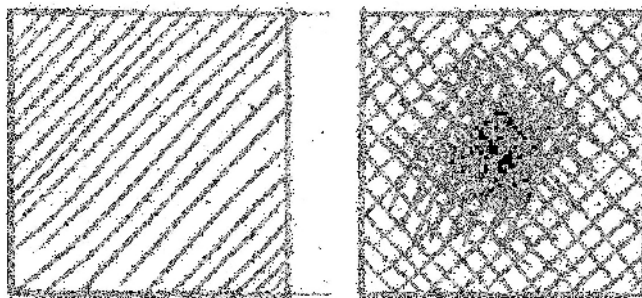
Рисование начинают с выполнения простейших упражнений, которые помогут развить навыки начертания различных линий и овладеть техникой рисунка (рис. 1.29). Цель упражнений — развитие глазомера, приобретение навыков свободных и плавных движений руки рисующего при нанесении линий на бумагу во всех направлениях.



**Рис. 1.29.** Упражнения на передачу различного характера линий

Линии — главное средство для изображения предмета — должны быть выразительными, разнообразными по толщине и кривизне, а также рационально использоваться в рисунке. Следует вырабатывать такой навык, чтобы линию проводить одним общим движением, что способствует выполнению быстрого, точного и выразительного рисунка. С этой целью упражнения подготовительного характера и первые рисунки необходимо выполнять от руки, на глаз.

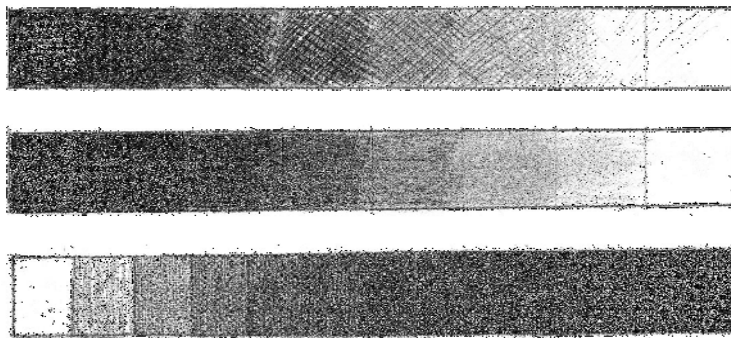
Штрих — это короткий след пера или карандаша, простейший элемент техники рисования. Различными по направлению и характеру штрихами передаются объемно-пластические и пространственные свойства объектов, их фактура. Системой штрихов можно создать выразительные эффекты динамики, света и тени. Ровное покрытие достигается штриховкой одинаковой светлоты с постоянным интервалом, например, по диагонали квадрата. Для усиления тона первый слой карандаша можно перекрыть вторым — в другом направлении (рис. 1.30).



**Рис. 1.30.** Пример нанесения штриха

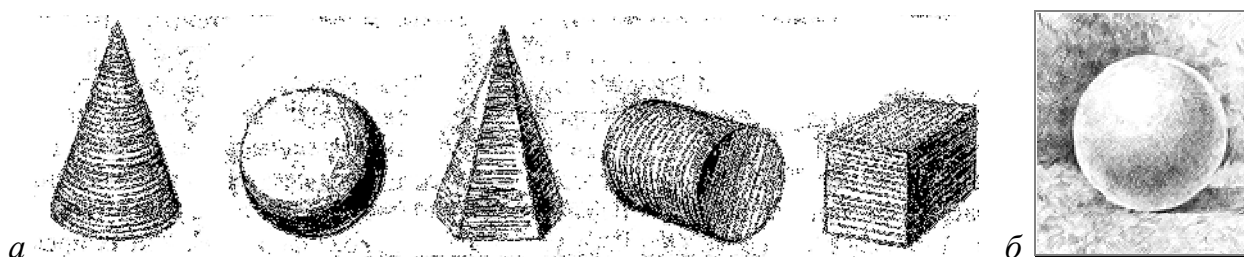
Накапливаясь в одном месте больше, в других меньше, они создают различный тон на рисунках. Различное насыщение частей рисунка штрихами дает возможность выявить объем и форму изображаемого предмета.

Добиться плавных переходов от темного к светлому и обратно можно двумя путями: смягчением границ тонов различной силы посредством растушевки или в один прием — постепенным изменением нажима грифеля и расстояния между штрихами (рис. 1.31).



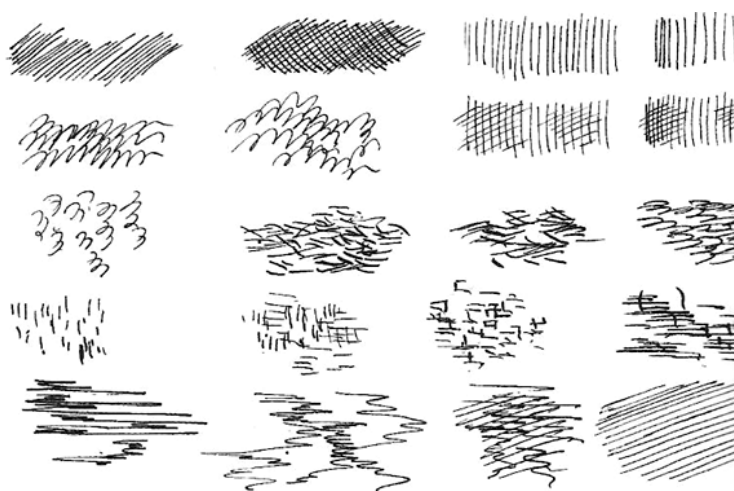
**Рис. 1.31.** Распределение тональности на листе

Характер нанесения штриха согласовывается с формой предмета, что способствует не только выявлению формы на рисунке, но и подчеркиванию конструкции предмета. Всякий штрих случайного направления, положенный не по форме, выглядит на рисунке инородным, мешает изображению формы. Рисунок 1.32, *а*, наглядно иллюстрирует, как штрихи, согласуясь с линиями, образующими форму тел вращения, принадлежат поверхности предметов и, следовательно, выразительно подчеркивают их форму. Штрихи по форме могут быть в виде спиралей, перпендикулярных оси вращения предмета (сосуда). В одном рисунке могут использоваться оба направления штрихов. Косое направление штрихов по форме целесообразно применять, например, при рисовании шара (рис. 1.32, *б*).



**Рис. 1.32.** Характер нанесения штриха:  
*а* — направления штрихов при выявлении объемов форм;  
*б* — штриховка шара [19]

Для изображения плоских поверхностей (граненых предметов) применяются прямолинейные штрихи, для изображения кривых поверхностей — криволинейные (рис. 1.33).



**Рис. 1.33.** Прямолинейные и криволинейные штрихи [19]

При выборе штрихов учитывается относительное расположение предметов в глубине изображаемого пространства:

1) близкое расположение штрихов друг к другу делает пятно более воздушным, отступающим в глубину;

2) расположение штрихов с небольшими просветами с большей силой нажима увеличивает контраст между штрихами и просветами и по сравнению с первым случаем выдвигает пятно на передний план;

3) расположение штрихов еще резче и с более четкими просветами между ними увеличивает еще больше контраст, усиливает энергичность штрихов, из-за чего пятно выдвигается еще ближе.

При выполнении рисунка какой-либо постановки учитывается не только расположение предметов по глубине относительно рисующего, но и их окраска, освещенность, воздушная перспектива, дающие определенный тон, а также материал и фактура поверхности. Более сильные, контрастные средства используются для выражения переднего плана. Предметы, находящиеся на переднем плане, имеют более контрастную, резкую штриховку с более широкими просветами.

Протяженные поверхности и тоновые пятна рекомендуется покрывать поперечными штрихами. В тоновом рисунке толщина и характер штрихов могут быть различными в зависимости от степени выявления той или иной поверхности предмета.

Следует отметить, что излишне жесткая и редкая (с большими просветами), пересекающаяся под большим углом штриховка придает рисунку неприятный «проволочно-сетчатый» характер, разрушает поверхность изображенных предметов.

На примере рисунка «Бананы», принадлежащего художнику Ю. Юдаеву-Рачею (рис. 1.34), рассмотрим особенности правильной и красивой штриховки <sup>21</sup>.



Рис. 1.34. Бананы. Ю. Юдаев-Рачев

### **Пять принципов красивой штриховки:**

1. *На рисунке четкие параллельные линии штриховки.* Чтобы научиться проводить прямые линии именно так, нужно правильно дер-

<sup>21</sup>URL: <http://risoval-ko.ru/uroki/risovanie-karandashom>.

жать карандаш. Красивый штрих делается уверенными и быстрыми движениями. Линии, проведенные дрожащей неуверенной рукой, вряд ли будут смотреться эффектно.

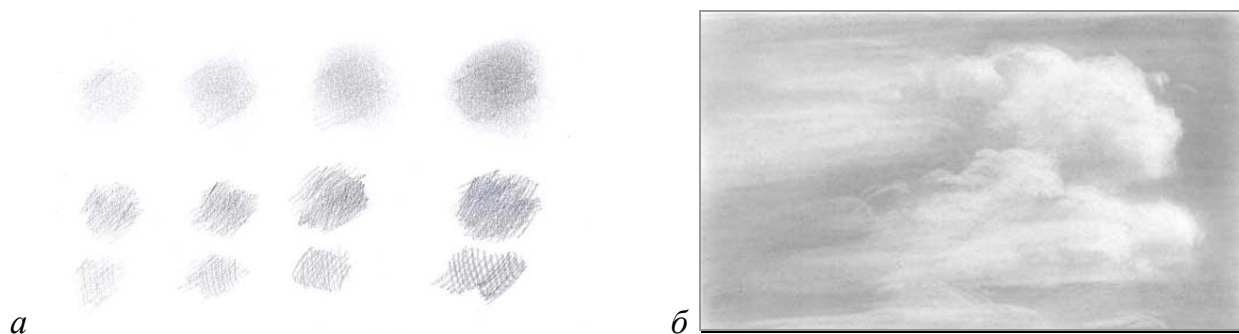
2. **Не используется растушевка.** Нельзя смешивать в одном рисунке перекрестное штрихование и тушевку. Если растирать, то весь рисунок, штрихи не оставлять. Размазанный графит придает впечатление неаккуратности, во время штрихования рука ездит по бумаге и пачкает рисунок. Когда выполняется штриховка, можно подкладывать под руку чистый листочек, чтобы избежать размазывания карандаша.

3. **Больше всего внимания уделяется проработке первого плана.** На переднем плане самые сильные контрасты светотени. Для передачи воздушной перспективы тональные переходы мягче и штриховка легче и прозрачней.

4. **Штрих накладывается по форме.** На рисунке бананов видно (рис. 1.35), что штрихи чуть закруглены — так передается округлая форма плода. Через направление штриха на рисунке видно, что бананы лежат на горизонтальной плоскости, а за ними находится вертикальная плоскость, видимо, стена.

5. **Более темный тон достигается перекрестным штрихованием и более частым наложением штрихов.** Но в первую очередь важно именно перекрещивать линии. При выполнении штриховки даже в самом темном месте просвечивает бумага — это дает общее впечатление чистоты.

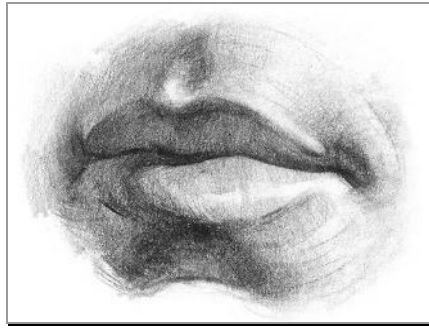
*Тушевка* — это растирание карандаша по поверхности бумаги различными растушевками (тампон из бумаги, ваты, замши и т. п.) в виде сплошного тона той или иной силы (рис. 1.35).



**Рис. 1.35.** Штриховка и тушевка (а). Небо, выполненное тушевкой (б)<sup>22</sup>

Можно пользоваться и тем, и другим приемом, и даже применять их вместе (рис. 1.36), но обязательно нужно избегать механического тушевания или штриховки, т. е., не думая о характере поверхности, закрывать то или иное место рисунка.

<sup>22</sup> URL: <http://grouple.ru/forum/posts/list/8095.page>.



**Рис. 1.36.** Учебный рисунок, выполненный штриховкой с применением тушевки

### ***Контрольные вопросы***

1. Какую роль играет рисунок в различных видах изобразительного искусства и деятельности человека?
2. Линия как самое главное средство выразительности в рисунке. Как при помощи линии можно показать объем, светотень?
3. Перечислите художественные материалы для рисунка и назовите их особенности.
4. Чем отличается штриховка от тушевки? В каком случае применяется та или иная техника?
5. Какие возможности дает применение в рисунке различных графических материалов (тушь, уголь, сангина)? Приведите примеры в рисунках известных художников.

### ***Самостоятельная работа***

1. Выполните упражнения на передачу различного характера линий с помощью графитного карандаша (пример на рис. 1.30).
2. Нарисуйте предмет (или сделайте копию с рисунка художника) и при помощи штриховки передайте объем (пример на рис. 1.35).

## **ГЛАВА 2. ПЕРСПЕКТИВА**

### **2.1. Понятие о перспективе**

Предметы в окружающей нас действительности находятся в пространстве, т. е. одни из них расположены к нам ближе, другие дальше. Если, например, смотреть на удаляющиеся от наблюдателя рельсы и телеграфные столбы (рис. 2.1), то можно увидеть, как они кажутся уменьшающимися по высоте (хотя в действительности имеют одинаковый размер), а рельсы сходятся в одну точку на горизонте.

Кажущееся уменьшение величины предметов, находящихся на разном удалении от зрителя, можно проследить и на примере домов, расположенных вдоль улицы. Таким образом, чем дальше от зрителя находятся предметы, тем меньшими они кажутся. Если на один и тот же предмет смотреть с разных мест или изменять его положение по отношению к зрителю, то каждый раз он будет зрительно восприниматься по-разному.

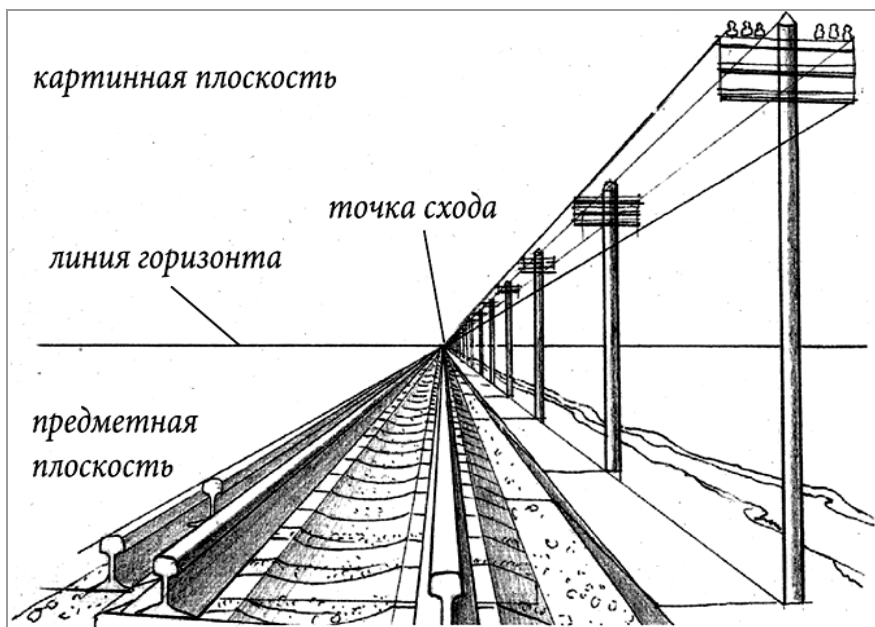


Рис. 2.1. Уходящие вдаль рельсы <sup>23</sup>

Разработкой теории линейной перспективы как метода изображения пространственных форм на плоскости занимались такие видные художники эпохи Возрождения, как Пьетро делла Франческа, Паоло Учелло, Леон Баттиста Альберти, Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер и многие другие.

Одна из гравюр (рис. 2.2) Дюрера дает представление о принципе получения перспективного изображения, который положен в основу и современной теории линейной перспективы. Здесь мы имеем следующие основные элементы: объект изображения, единую неподвижную точку зрения (художник смотрит на предмет одним глазом через трубу), прозрачную плоскость, расположенную между предметом и глазом наблюдателя, на которой выполняется рисунок.



Рис. 2.2. Перспективное рисование. А. Дюрер

<sup>23</sup> URL: [atlanticrus.ru/content/osnovy-risunka](http://atlanticrus.ru/content/osnovy-risunka).

*Точка зрения* — точка, в которой сходятся лучи, идущие от изображаемых предметов в глаз человека. Прежде чем приступить к изображению предмета на листе бумаги, необходимо выбрать точку зрения, т. е. найти место, откуда будет выполняться рисунок с натуры. Точка зрения и место нахождения в процессе рисования с натуры должны оставаться неизменными. Выбранная точка зрения устанавливает практическую связь между изображаемым предметом и рисующим.

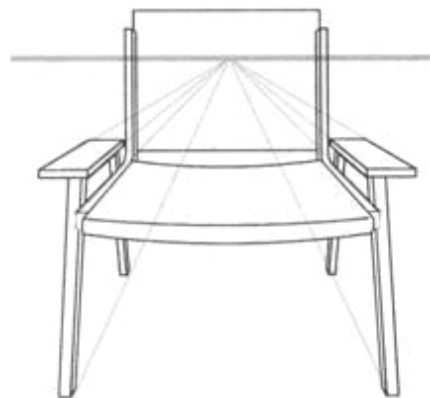
*Предметная плоскость* — горизонтальная плоскость, на которой располагаются натура, картина и рисующий. Предметной плоскостью называют еще горизонтальную поверхность стола или специальной подставки, на которых расположен изображаемый предмет.

*Картинная плоскость* — воображаемая прозрачная вертикальная плоскость, поставленная под прямым углом к направлению взгляда и расположенная между изображаемым предметом и рисующим. Картинной плоскостью называют еще плоский лист бумаги или холст, на котором изображают предмет, пишут картину.

*Линия горизонта* — линия пересечения картинной плоскости с плоскостью горизонта. Линия горизонта всегда находится на уровне глаз рисующего.

*Линейная перспектива* — точная наука, которая учит изображать на плоскости предметы видимого мира в соответствии с кажущимся изменением их величины, очертаний и четкости, обусловленных степенью удаленности от точки наблюдения. Линейная перспектива может быть фронтальной и угловой в зависимости от точки зрения рисующего и расположения наблюдаемого объекта.

*Фронтальная (параллельная) перспектива* (рис. 2.3) — все горизонтальные линии наблюдаемого предмета параллельны картинной плоскости, а все вертикальные линии — ее боковым сторонам. Линии, уходящие в глубину, встретятся на линии горизонта в точке схода. Данный вид перспективы применяется, если предмет находится во фронтальном положении, и воспринимается зрителем анфас, или фронтально.



**Рис. 2.3.** Изображение стула во фронтальной перспективе [15]

В отличие от фронтальной перспективы, *угловая (наклонная) перспектива* предполагает, что изображаемый предмет находится под углом к зрителю (рис. 2.4). Здесь при построении используются две точки схода на линии горизонта.

*Воздушная перспектива* характеризуется исчезновением четкости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаз наблюдателя.

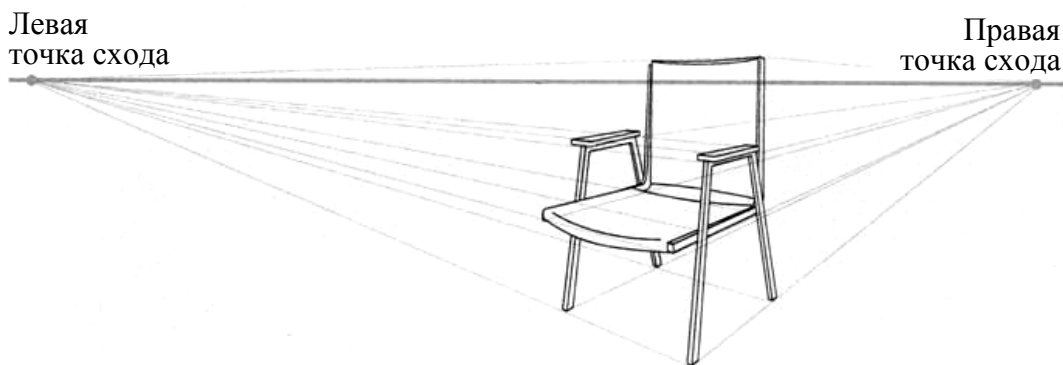


Рис. 2.4. Изображение стула в угловой перспективе [15]

### Перспектива квадрата и круга.

Квадрат в перспективе будет представлять собой либо трапецию, если две его стороны параллельны картинной плоскости, либо неправильный четырехугольник, если плоскость квадрата расположена под случайным углом (рис. 2.5, а). В первом случае две стороны квадрата будут параллельны линии горизонта, а стороны, идущие вглубь, сойдутся в центральной точке схода  $P$ . Во втором случае стороны квадрата будут направлены в точки схода  $F_1$  и  $F_2$ , расположенные справа и слева от центральной (рис. 2.5, б).

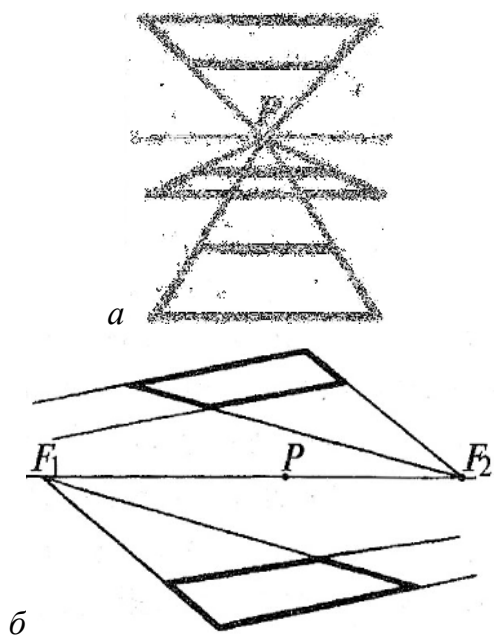


Рис. 2.5. Перспектива квадрата

Круг в перспективе имеет вид эллипса. Чем ближе к линии горизонта, тем уже становится эллипс, а при совпадении с линией горизонта он превращается в прямую линию. При построении перспективы окружности следует обратить внимание на то, что передняя половина окружности будет больше, а задняя меньше (рис. 2.6).

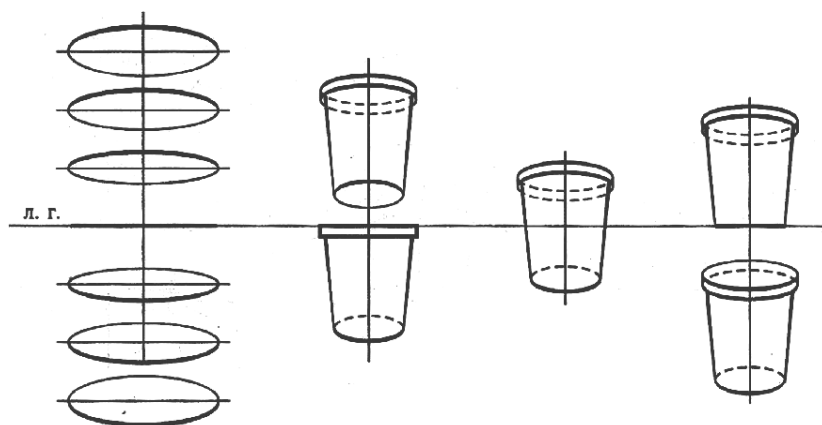


Рис. 2.6. Перспектива круга (л. г. — линия горизонта)

Незнание законов перспективы в работе над рисунком с натуры и без нее, как правило, приводит к явным и порой невероятно нелогичным нарушениям в рисунке. На рис. 2.7 геометрические тела изображены неправильно, в так называемой обратной перспективе, а также в чрезмерном перспективном искажении.

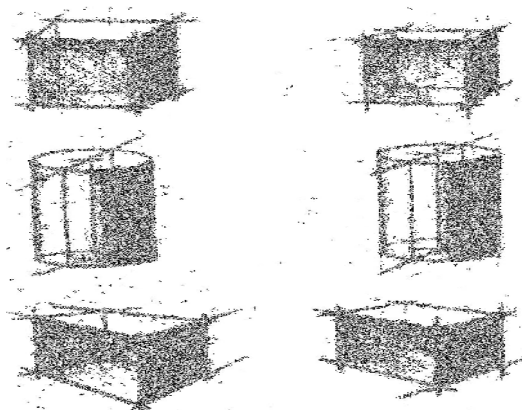


Рис. 2.7. Ошибки при рисовании геометрических тел

## 2.2. Перспектива плоскости

При рисовании с натуры используется прием визирования, который помогает более точно определять положение предмета по отношению к картинной плоскости и измерять пропорции предметов.

Пропорции натуры приемом визирования определяются таким образом.

Руку с карандашом вытягивают в направлении предмета, при этом карандаш занимает перпендикулярное положение к направлению луча зрения. Расстояние между глазом и карандашом не должно изменяться, поэтому руку надо держать все время вытянутой.

Затем зрительно совмещают конец карандаша с одной из крайних точек предмета. Например, если за основу измерения выбран вертикальный размер предмета, нужно совместить кончик карандаша с самой верхней его точкой. Далее следует передвинуть большой палец на карандаше до зрительного совмещения края пальца с нижним краем предмета. Карандаш выполняет функцию измерительного инструмента. После этого нужно сравнить полученный вертикальный размер с горизонтальным. Для этого, не меняя положения пальцев и держа карандаш в вытянутой руке, ему придают горизонтальное положение.

Теперь на длине предмета мы откладываем размер его высоты. Отложив один раз, запоминаем местоположение конечной точки и еще раз передвигаем карандаш, причем так, чтобы край большого пальца зрительно совпадал на предмете с местом, которое только что отмечалось.

Таким образом мы определяем, во сколько раз один из габаритов предмета больше другого.

Рассмотрим это на примерах рисования плоских предметов.

**Рисование прямоугольника.** Положим на стол картонный прямоугольник так, чтобы одна сторона его была параллельна линии горизонта. С помощью карандаша (способом визирования) определим пропорции лежа-

щей фигуры: что меньше — длина (горизонтальное направление) или ширина (измеряется по вертикали). На бумагу легкими линиями сначала наносят ближнюю сторону, на которой отмечают длину, а затем параллельно ей дальнюю — на расстоянии, определяемом на глаз. Пропорции длины и ширины нужно передать на рисунке точно. Чтобы определить направление боковых сторон, надо, держа карандаш вертикально в вытянутой руке, навести его поочередно на крайние точки ближней стороны прямоугольника, и запомнить величины углов между карандашом и боковыми сторонами. Эти углы и строят на рисунке. При продолжении линий боковых сторон они, конечно же, пересекутся в одной точке на линии горизонта.

Изменим теперь положение картонного прямоугольника — закрепим его в вертикальном положении. Глядя на него чуть сбоку, повторим упражнение. Построение аналогично предыдущему, но для определения углов карандаш нужно уже держать горизонтально.

Далее повернем лежащий прямоугольник одним из углов на себя. На листе бумаги отмечаем точку, определяющую вершину ближнего к нам угла. Угол наклона сторон прямоугольника проверяем с помощью карандаша, держа его в вытянутой руке горизонтально. Наводим карандаш на вершину картонного прямоугольника и когда поверхность карандаша совпадет с вершиной указанного угла, запоминаем величины углов наклона сторон прямоугольника (рис. 2.8, а).

На рисунке легко наносим вспомогательную горизонтальную линию, проходящую через отмеченную точку вершины, и проводим линии сторон прямоугольника, фиксируя величины углов наклона (рис. 2.8, б).

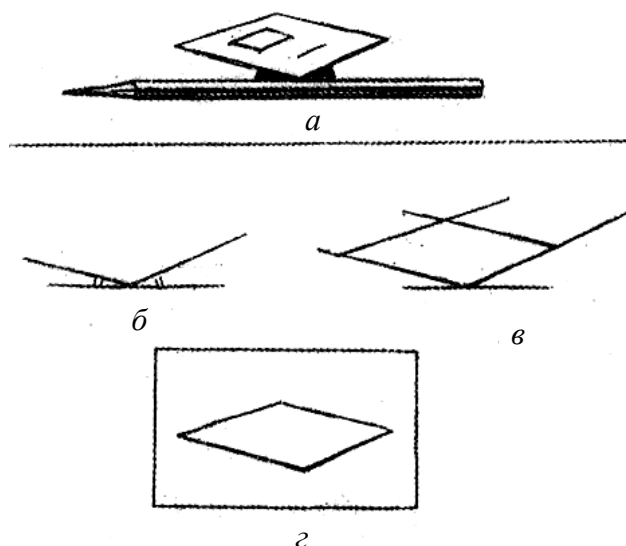


Рис. 2.8. Последовательность рисования с натуры прямоугольника

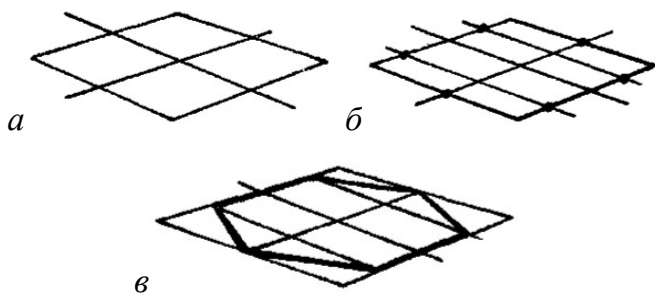
Когда направления сторон найдены, на соответствующих линиях отмечаем точками длину левой и правой сторон, после чего проводим дальние две стороны. Взаимно параллельные линии сторон прямоугольника

будут пересекаться в двух точках схода, справа и слева на линии горизонта. На рисунке эти точки схода лежат за пределами листа бумаги; поэтому, намечая стороны прямоугольника, направляем их в предполагаемое место точек схода, продолжая линии сторон насколько возможно (рис. 2.8, в).

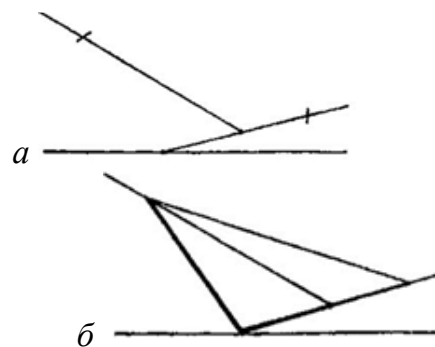
Чтобы выразительнее передать иллюзию пространства в линейном рисунке прямоугольника, нанесем яркий штрих у вершины ближайшего угла, а затем ослабим линии по мере их удаления в глубину (рис. 2.8, з).

Перспективное построение прямоугольника следует повторить несколько раз, меняя углы наклона и положение линии горизонта.

**Рисование шестиугольника и треугольника.** Принципы перспективного построения треугольника и шестиугольника те же, что и прямоугольника, но при выполнении рисунков этих фигур используются дополнительные вспомогательные линии на самих фигурах, позволяющие уяснить конструкцию последних (рис. 2.9, 2.10). В треугольнике — это высота, в шестиугольнике — параллельные линии, соединяющие противоположные вершины и образующие вместе с соответствующими сторонами прямоугольник, затем диагонали указанного прямоугольника, определяющие центр фигуры, линия, проходящая через центр, на которой лежат оставшиеся две вершины шестиугольника. При построении следует учитывать перспективное сокращение отрезков одинаковой длины при удалении их в глубину.



**Рис. 2.9.** Этапы рисования шестиугольника с натуры



**Рис. 2.10.** Этапы рисования треугольника с натуры

Изучив способы перспективного построения на рисунке плоских фигур, можно перейти к рисованию объемных тел, ограниченных со всех сторон плоскостями, которые являются гранями этих тел.

### **Контрольные вопросы**

1. Какие великие художники занимались разработкой теории линейной перспективы как метода изображения пространственных форм? Назовите элементы перспективы.
2. Что называют линейной перспективой? Объясните отличие фронтальной и угловой перспективы.
3. Объясните прием визирования и для чего его применяют его в рисовании. Как передать иллюзию пространства при помощи линии?

### Самостоятельная работа

1. Нарисуйте окружность в различных положениях по отношению к линии горизонта.
2. Выполните зарисовки предметов, имеющих небольшой объем, во фронтальной и угловой перспективе.

## ГЛАВА 3. РИСОВАНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

### 3.1. Рисунок куба

Чтобы избежать механической перерисовки только той части предмета, которую мы видим, любой объект рисования надо изучать со всех сторон, чтобы понять его конструкцию. На рисунке предмет необходимо строить объемно, изображая и видимые, и невидимые части, определяющие его форму (рис. 3.1).

Рассмотрим последовательность выполнения рисунка куба (рис. 3.2).

1. Рисунок начинают с композиционного размещения предмета на листе. Определяют общие габариты куба легкими линиями с боков, сверху и снизу.

2. Намечают основание куба, используя метод визирования (рис. 3.3).

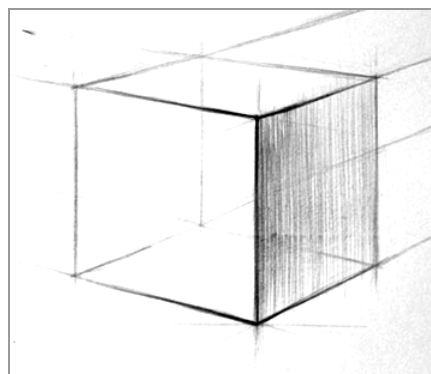


Рис. 3.1. Конструктивный рисунок куба [15]

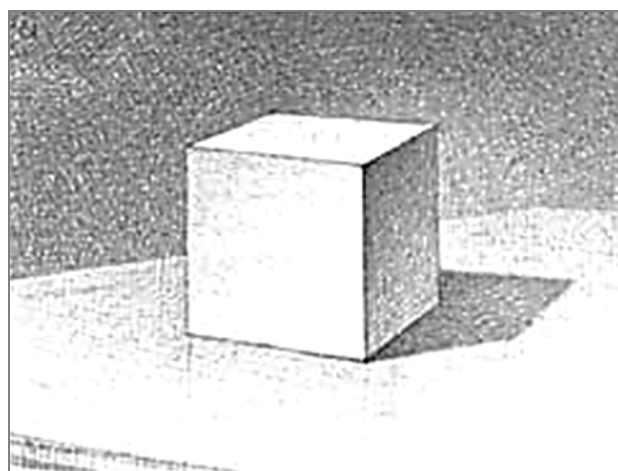
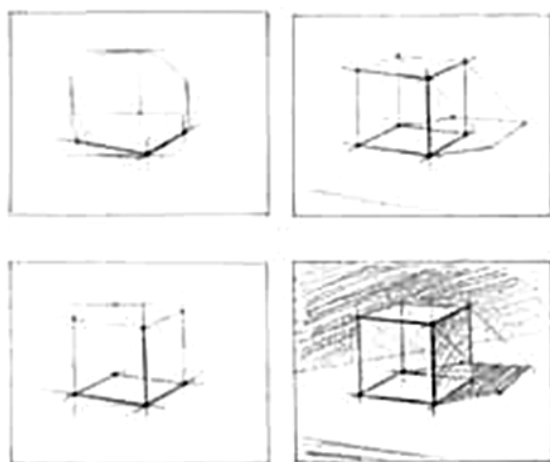
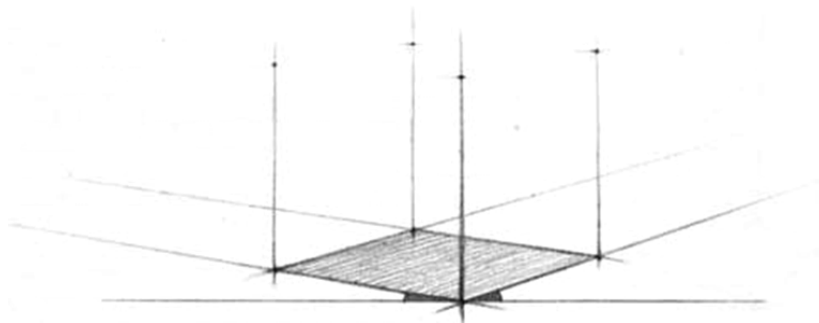


Рис. 3.2. Последовательность работы над рисунком куба <sup>24</sup>

<sup>24</sup> URL: <http://shedevrs.ru/osnovi-risunka/341-risovanie-kuba.html>.



**Рис. 3.3.** Перспектива плоскости основания куба [15]

3. С учетом ракурса, пропорции и перспективы находят и определяют основные конструктивные точки вершин углов куба.

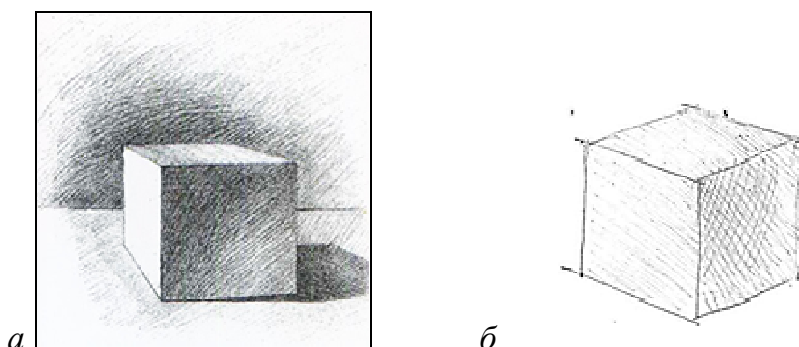
4. Учитывая перспективные сокращения, по конструктивным точкам вершин углов намечают общую форму конструкции куба.

5. Определяют границы собственной и падающей теней.

6. С помощью светотональных отношений выявляют объемную форму куба.

7. Проводят полную тональную проработку формы; работу со светотональными отношениями: свет, тень, полутень и рефлекс; проработку фона.

8. Проверяют и обобщают рисунок (рис. 3.4).



**Рис. 3.4.** Тональная проработка формы (а). Неграмотная штриховка (б) <sup>25</sup>

### Методические рекомендации

1. При завершающей стадии рисования надо учитывать характер освещения модели. При боковом освещении куба (рис. 3.4, а) будет самой светлой левая грань.

2. Скользящий свет освещает верхнюю поверхность куба, но он немного темней, чем освещенная грань.

3. Неосвещенная грань находится в тени. Штриховка кладется по форме. Самый плотный штрих — на границе света и тени.

4. У нижней части неосвещенной грани образуется рефлекс (отраженный свет от горизонтальной плоскости).

<sup>25</sup> URL: <http://gavrilovart.ru/lessons/metodika/53-cube>.

5. Падающая тень плотней собственной тени.
6. Косая штриховка кладется по форме, нужно избегать откровенной «клеточки» (рис. 3.4, б).

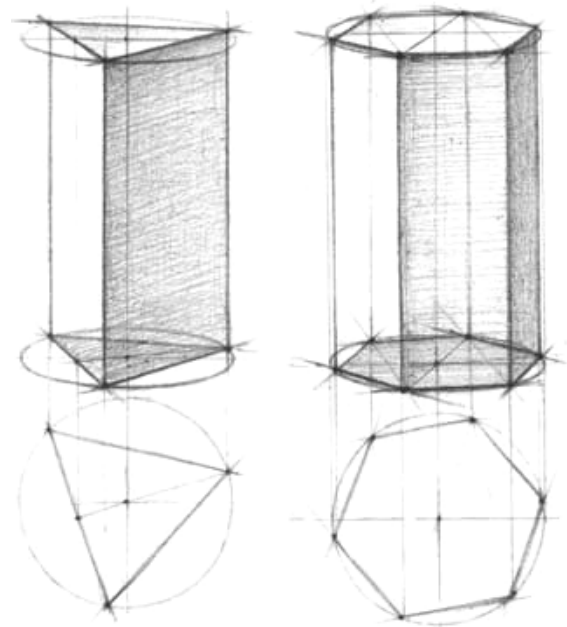
### 3.2. Рисование геометрических тел граненой формы

Продолжая рассматривать принципы построения конструкции объемных тел, необходимо ознакомиться с изображением геометрических форм граненых предметов (трех- и шестигранная призмы) (рис. 3.5).

**Трехгранная призма** (рис. 3.6) характеризуется шестью точками пространственных углов оснований и тремя линиями ребер. Ось призмы определяется линиями, проведенными от пространственных углов оснований перпендикулярно к ее противоположным сторонам. Из точек их пересечения проводят вертикальную линию, которая и будет осью призмы. При построении трехгранной призмы необходимо правильно выбрать точку зрения. Предмет должен быть изображен таким образом, чтобы он выглядел трехмерным, с двумя видимыми плоскостями и передним ребром, несколько смещенным в сторону. Трехгранная призма при таком повороте будет наиболее выразительна, объемна и целесообразна при условии, что предмет расположен в оптимальном перспективном ракурсе.

Большие трудности испытывают студенты при определении величин отрезков граней в перспективном ракурсе на основании призмы (рис. 3.6). Чтобы избежать ошибок, рекомендуется использовать дополнительную окружность (в плане, вид сверху), на которой, в соответствии с видимым положением предмета, точно определяются пространственные углы основания призмы. Таким образом, для правильного изображения призматических форм необходимо построить цилиндрическую схему с последующим построением в ней граненых форм.

Построение трехгранной призмы следует начинать с проведения горизонтальной линии (она должна быть проведена строго горизонтально). Это дает возможность правильно определить положение поверхности оснований призмы по отношению к оси тела. После чего следует провести



**Рис. 3.5.** Разновидности призм. Трех- и шестигранная призмы [15]

вертикальную осевую линию. Отмечая радиус основания, нарисовать окружность (эллипс) в перспективном ракурсе.

Для правильного определения пространственных точек углов основания на эллипсе необходимо над ним, в соответствии с радиусом эллипса, по одной оси нарисовать круг. Рисуя его, проверить, насколько правильно он нарисован, так как на искаженном круге невозможно будет точно определить пространственные точки и величины отрезков граней. От того, как верно они определены на круге, во многом будет зависеть правильность изображения поверхности основания призмы и всего предмета в целом.

Точно определив на круге видимое положение точек пространственных углов основания призмы, перенесите их на эллипс. Для определения ее верхнего основания следует повторить рисунок эллипса, после чего, соединяя вертикальными линиями ребер, пространственные точки оснований, получают построение изображения трехгранной призмы. На перспективном изображении призмы окружность (эллипс) нижнего основания должна быть несколько шире верхней.

Производя построение предмета на плоскости, следует строго соблюдать пропорции и перспективу. Для большей выразительности ее объемно-пространственной характеристики следует выделить ближние края формы более контрастными линиями, ослабляя и смягчая их по мере удаления.

Рисунок в процессе построения следует выполнять легким нажимом карандаша на бумагу, с тем, чтобы по мере уточнения изображения можно было корректировать и удалять ненужное.

**Шестигранная призма.** Форма характеризуется двенадцатью точками пространственных углов основания и шестью линиями ребер. Ее ось определяется линиями, проведенными от противоположных пространственных углов основания, где точка их пересечения будет центром, через который проходит ось призмы.

Необходимо обратить внимание на поворот призмы: не следует рисовать шестигранную призму при симметричном расположении ее плоскостей. Поэтому при выборе места рисования нужно сесть так, чтобы предмет выглядел наиболее выразительно, объемно (рис. 3.7).

Перспективное построение шестигранной призмы производят тем же способом, как и при изображении трехгранной призмы. Сложность состоит в правильном определении с видимого положения перспективно сокращенных граней, их пропорциональных отношений.

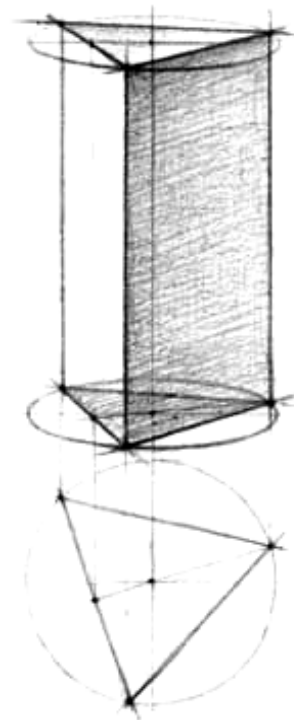


Рис. 3.6. Построение трехгранной призмы [15]

Для правильного определения ее пространственных углов, так же, как и при построении трехгранной призмы, необходимо начинать работу с построения эллипса окружности под ним (рис. 3.8). В соответствии с видимым положением предмета при данной точке зрения следует правильно определить на окружности точки пространственных углов правильного шестигранника. Построив окружность основания призмы, нужно определить шесть пространственных углов по окружности. При этом важно правильно отложить равные отрезки с учетом поворота призмы, т. е. с видимого положения. Соединяя точки легкими линиями, необходимо проследить за параллельностью противоположных сторон.

Получив точки пространственных углов основания, так же, как и в первом случае, следует перенести их на нижнее основание эллипса. Необходимо отметить, что при переносе пространственных углов на основании эллипса учитывают перспективное сокращение его дальней половины, хотя эти изменения и несущественны. Главное — не допустить обратной перспективы.

Соединив линиями все точки на основаниях, приступают к проверке выполненных работ. Построение шестигранной призмы в угловой перспективе, лежащей на плоскости, проходит стадию построения параллелепипеда и цилиндра (рис. 3.9).

**Трехгранная пирамида.** Форма характеризуется тремя точками пространственных углов основания, точкой вершины и шестью линиями ребер. Для правильного изображения пирамиды рисунок следует начинать с построения ее основания (рис. 3.10), что аналогично построению призматической формы. Соединив точки пространственных углов основания линиями, необходимо найти конструктивную ось пирамиды и точку ее вершины.

Положение конструктивной оси определяется линиями, проведенными от пространственных углов основания перпендикулярно к его сторонам. От точки пересечения проводят вертикальную линию. Затем необходимо определить положение точки вершины пирамиды на осевой линии, что осуществляется в соответствии с пропорциональной величиной высоты натурной модели, после чего следует соединить вершину с пространственными углами основания.

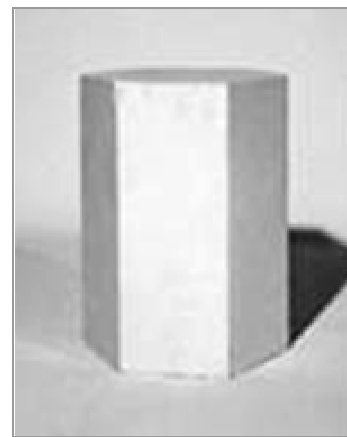


Рис. 3.7. Шестигранная призма

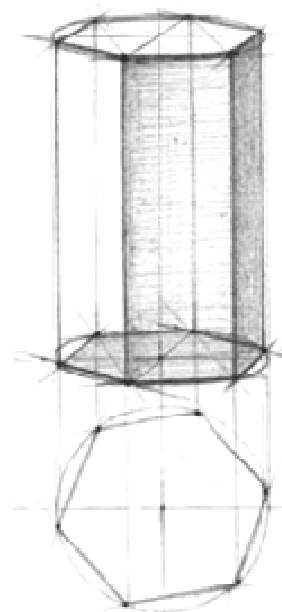
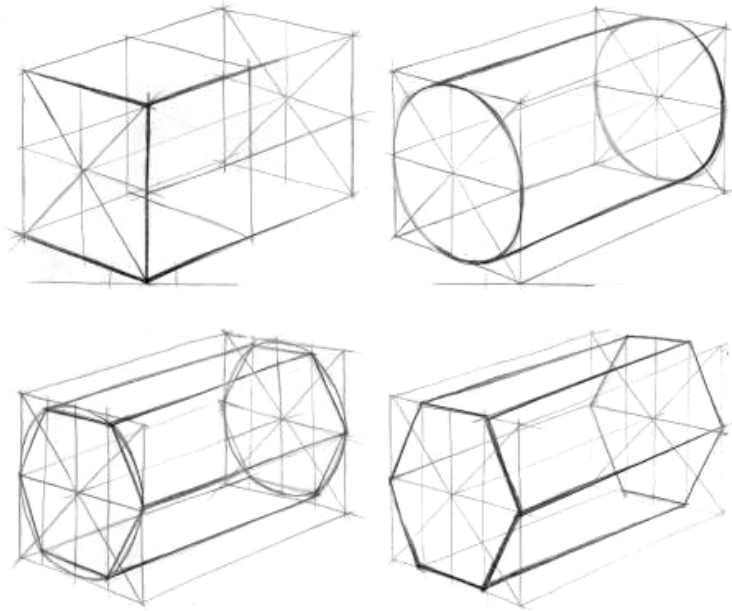
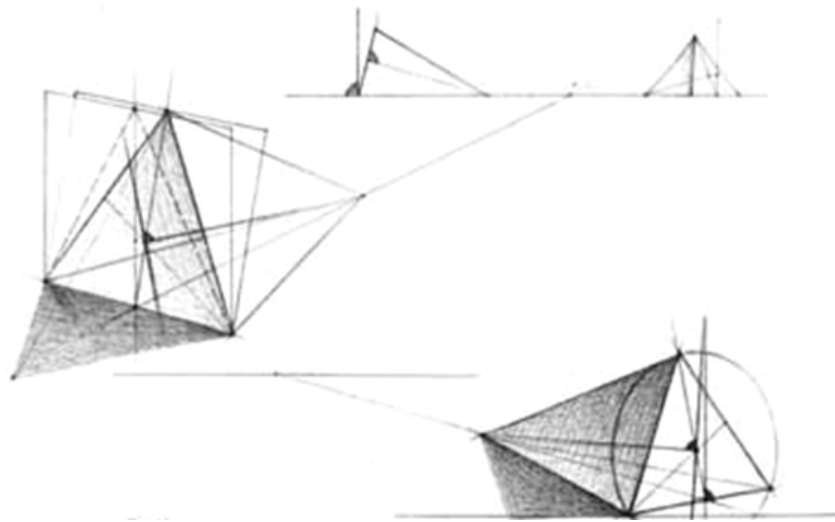


Рис. 3.8. Построение шестигранной призмы [15]

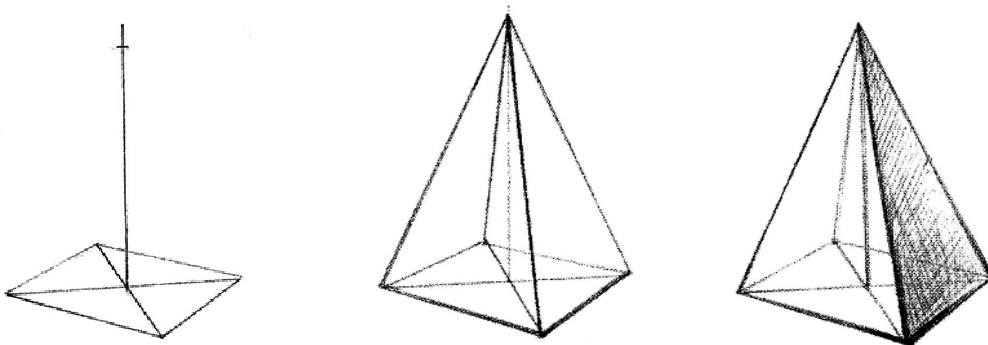


**Рис. 3.9.** Последовательность работы над рисунком шестигранной призмы [15]



**Рис. 3.10.** Трехгранная пирамида [15]

**Четырехгранная пирамида**, в отличие от трехгранной, характеризуется четырьмя точками пространственных углов основания, точкой вершины и восемью линиями ребер (рис. 3.11).



**Рис. 3.11.** Последовательность работы над рисунком четырехгранной пирамиды

Конструктивная ось пирамиды, аналогично трехгранной, определяется соединением линиями их противоположных пространственных углов. Из точки пересечения проводят вертикальную (осевую) линию, на которой должна быть обозначена точка вершины пирамиды.

### 3.3. Рисование тел вращения

Тела вращения характеризуются осью, радиусами оснований и конструктивными точками образующей поверхности тел. Чтобы лучше разобраться в принципах конструктивного построения формы цилиндра и конуса, следует обратить внимание, где они изображены в виде прозрачных проволочных моделей. На рисунках ясно выражены конструктивная основа и объемно-пространственная характеристика формы предметов (рис. 3.12). Задача состоит в том, чтобы научиться грамотно и правильно изображать их на плоскости. Для этого необходимо усвоить основные принципы и способы конструктивного построения таких изображений.

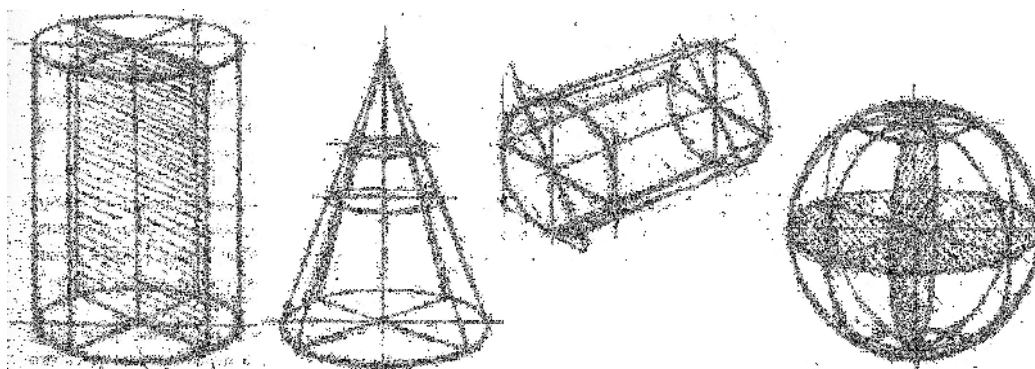
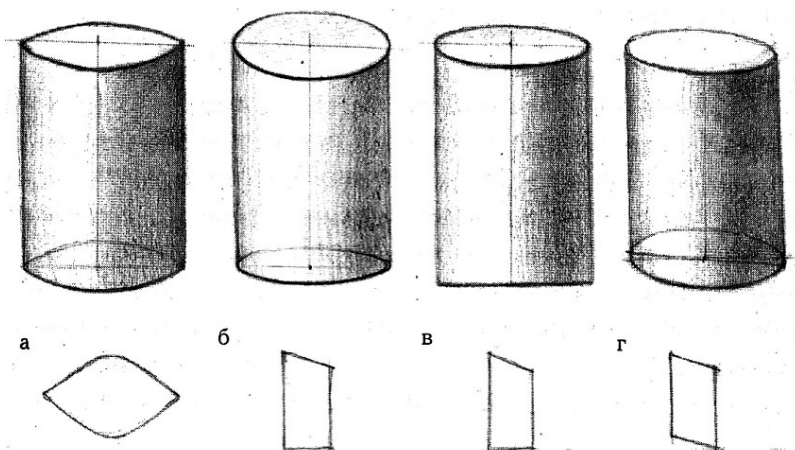


Рис. 3.12. Разновидности сферических тел вращения

**Перспектива окружности.** Прежде чем перейти к построению тел вращения, необходимо обратить внимание на одно обстоятельство. В изображении тел вращения одним из наиболее сложных элементов является рисование окружностей их оснований в перспективе. Для наглядности приведен пример на рис. 3.13, где показаны типичные ошибки, допускаемые при рисовании оснований цилиндров. Так, основание первого представляет собой фигуру из двух дуг, образующих при пересечении острые углы по краям, из-за чего отсутствует впечатление круга в ракурсе. Во втором случае нижнее основание шире, чем верхнее, что противоречит законам перспективы. Основание третьего цилиндра представлено в виде прямой линии. В четвертом цилиндре смещены оси оснований.

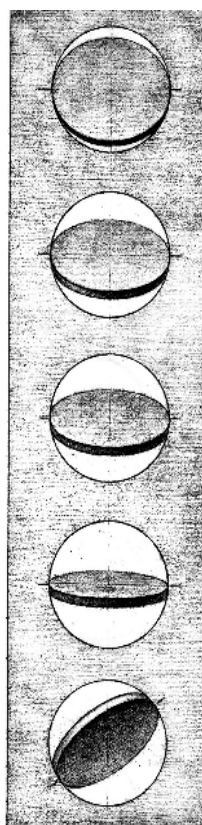
Во избежание подобных ошибок попробуем выполнить следующую работу (рис. 3.14). Вырежем из картона круг, вставим по его краям симметрично две кнопки с пластмассовой головкой. Затем, держа большим и указательным пальцами кнопки, начертим окружность, стараясь держать пальцы на одинаковом расстоянии от краев картона.

зательным пальцами головки кнопок, рассмотрим круг в разных наклонных положениях. Вращая его вдоль оси, мы увидим, как окружность изменяет форму, превращаясь из круга в более узкую фигуру. Но как бы мы не повернули круг, он никогда не образует углов, а принимает форму замкнутой кривой с плавным изгибом очертаний боковых контуров.

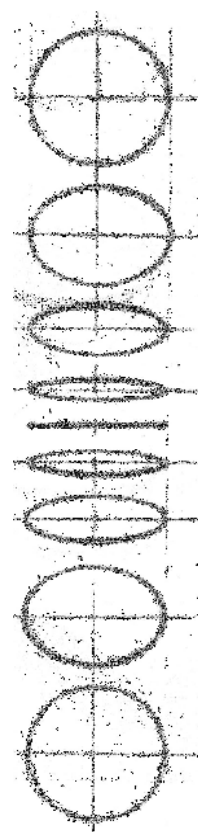


**Рис. 3.13.** Ошибки, часто встречаемые при рисовании окружностей предметов <sup>26</sup>

В качестве примера рассмотрим рисунок окружностей (рис. 3.15), расположенных на разном уровне по отношению к линии горизонта. В зависимости от положения окружностей их форма постепенно изменяется. Чем выше линия горизонта, тем больше расширяется окружность, и наоборот, по мере приближения к линии горизонта овал сужается, превращаясь постепенно в форму в виде прямой линии, когда линия горизонта (уровень глаза наблюдателя) окажется на одном уровне с кольцом.



**Рис. 3.14.** Перспектива окружности



**Рис. 3.15.** Перспектива окружности по отношению к линии горизонта [14]

<sup>26</sup> URL: <http://izlov.ru/docs/100/index-2248.html>.

При низком расположении линии горизонта изменение форм окружности происходит точно таким же образом, как и в первом случае.

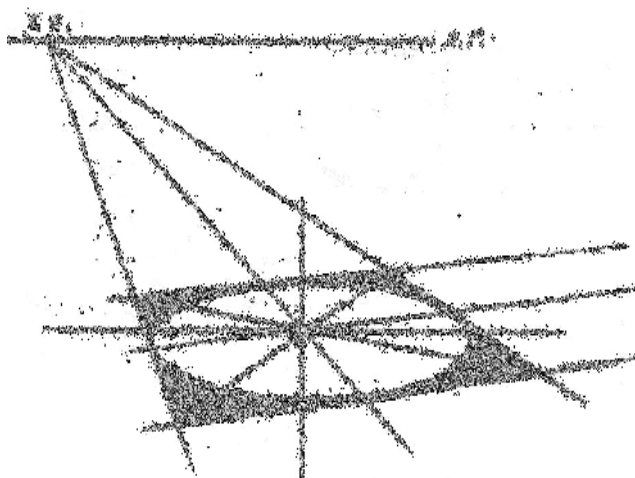
Внимания заслуживает положение окружности на уровне глаз наблюдателя, когда оно представляет собой прямую линию. В этом случае не только кольцо, но и любая плоская фигура будет видна как прямая линия, причем не только при горизонтальном, но и вертикальном, и наклонном положении.

Рассмотрев и изучив окружности и их изменения в перспективном ракурсе, можно перейти к способам и приемам изображения окружностей на плоскости.

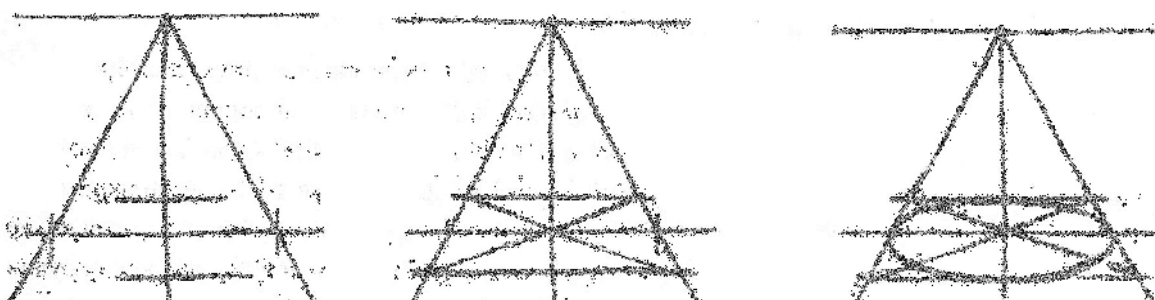
*Окружность* — это замкнутая геометрическая линия, все точки которой стоят от центра на равном расстоянии.

*Эллипс* — это замкнутая кривая линия, которая строится на двух взаимно перпендикулярных осях: большой — горизонтальной и малой — вертикальной, делящих друг друга пополам в точке пересечения.

Построение эллипса есть начальный этап работы над построением цилиндра и других тел вращения в вертикальном положении на горизонтальной плоскости (рис. 3.16, 3.17). Окружность вписывается в квадрат, используя для этого его диагонали, на которых отмечаются дополнительные точки.



**Рис. 3.16.** Построение эллипса в угловой перспективе [14]



**Рис. 3.17.** Последовательность работы над рисунком построения эллипса во фронтальной перспективе

*Цилиндр* — геометрическое тело, форма которого состоит из трех поверхностей: двух одинаковых по форме плоских кругов и одной, образующей форму цилиндрической поверхности (рис. 3.18).

Изображение цилиндра следует начинать с определения основных пропорциональных величин — диаметра оснований и высоты. Построение плоскостей кругов оснований производят тем же способом, что и при изображении окружностей — вписыванием в квадрат.

Ось вращения тела (ось цилиндра) всегда перпендикулярна к плоскостям кругов основания. При прорисовывании окружности в квадратах их вертикальные и горизонтальные оси попадают своими концами в середины сторон квадрата, т. е. в точки касания окружности со сторонами поверхности цилиндра.

Рассматривая форму каркаса цилиндра, видим, что нижнее основание шире верхнего, следовательно, ближняя высота поверхности цилиндра больше, чем дальняя (рис. 3.19). Их различия обусловлены перспективной закономерностью.

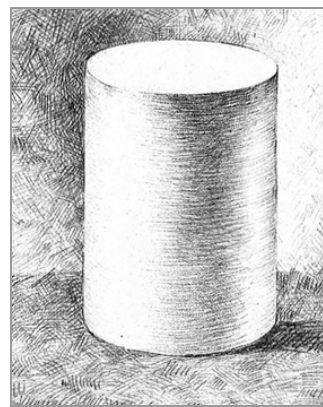


Рис. 3.18. Рисунок цилиндра [19]

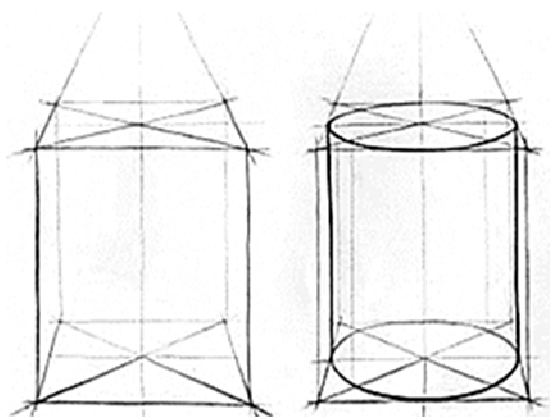


Рис. 3.19. Конструктивное построение цилиндра [15]

### Методические рекомендации

1. *Чрезмерно широкое нижнее основание цилиндра* не способствует правильному и убедительному построению рисунка цилиндра. Ширина нижнего эллипса относительно верхнего должна быть чуть больше.

2. При изображении окружностей оснований эллипса на гипсовом цилиндре *нижнее основание следует прорисовывать насквозь*, т. е. видимым. Это даст возможность проследить за различиями в размерах оснований.

3. По сравнению с краями формы образующей поверхности, соединяющей оба круга по законам воздушной перспективы, *ближние края эллипса должны быть более контрастными*.

4. *Проверка рисунка осуществляется на расстоянии 2—4 метров в зависимости от размеров рисунка*. Чем больше его размер, тем с большего расстояния его следует рассматривать.

Изображение цилиндра в горизонтальном положении имеет свои особенности в отличие от построения цилиндра в вертикальном положении. Это обусловлено его цилиндрической образующей поверхностью, связывающей между собой оба круглых основания цилиндра. Для примера рассмотрим каркас цилиндра.

Цилиндр в горизонтальном положении можно строить на основе прямоугольной призмы (рис. 3.20). Это облегчает объемно-пространственное и конструктивное построение цилиндра, позволяет правильно определить ось вращения по отношению к оси эллипса и, следовательно, правильно строить окружности оснований (эллипсы). Определив линию горизонта и положение предмета в пространстве относительно угла зрения (в этом случае цилиндр находится несколько сбоку, а точка зрения выше цилиндра), нужно наметить его местоположение.

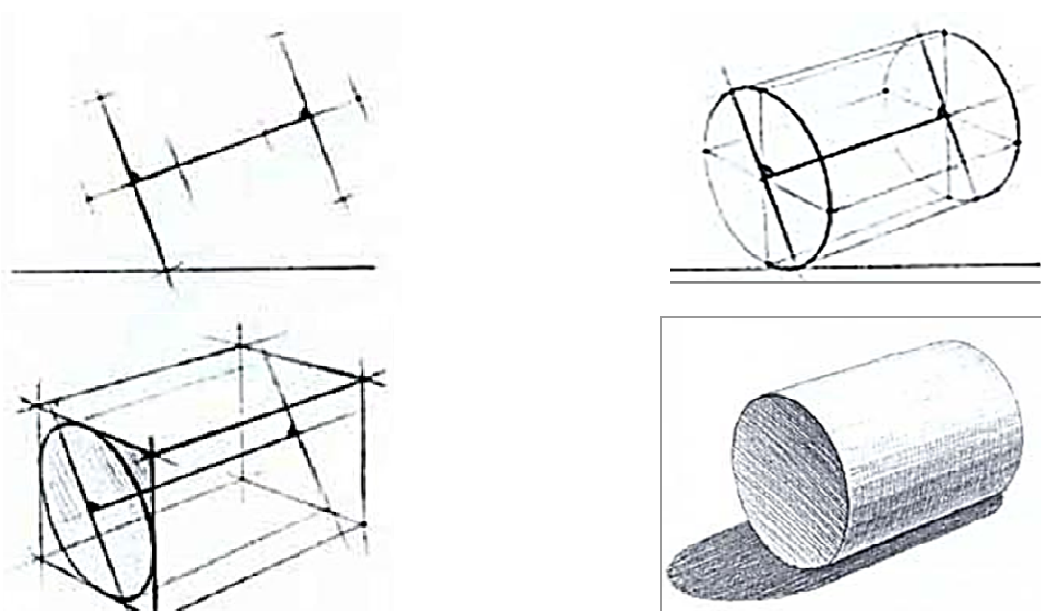


Рис. 3.20. Последовательность построения лежащего цилиндра [15]

При построении очень важно правильно определить углы горизонтальных направлений предмета на плоскости, поэтому изображение призмы начинают с построения ее основания, у которого все стороны попарно равны высоте цилиндра и диаметру оснований окружностей. В последующем эта призма будет служить каркасом для построения цилиндра в горизонтальном положении.

**Рисование конуса.** Конус определяется радиусом окружности основания и точкой вершины, поэтому при его построении, так же, как и при построении конструкции цилиндра, работу следует начинать с построения окружностей оснований в перспективном ракурсе.

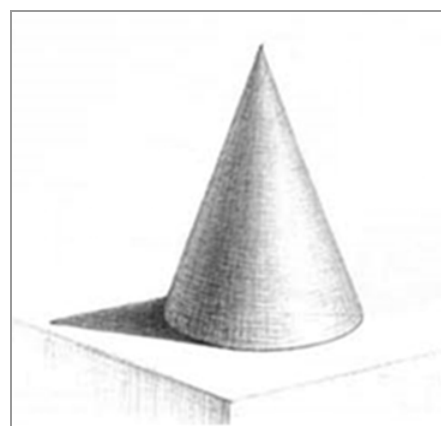
Построив окружность (эллипс) основания конуса, необходимо определить его вершину (рис. 3.21), для чего от центра основания эллипса проводят вверх вертикальную линию — ось вращения, перпендикулярную к

большой оси эллипса. Следует помнить, что ось вращения и есть ось конуса, которая, независимо от положения в пространстве относительно угла зрения рисующего, всегда перпендикулярна к кругу основания конуса. Определив ось конуса с учетом его пропорции, отмечают точкой его вершину. После этого на окружности основания симметрично намечают пространственные точки образующей и соединяют их с точкой вершины конуса.

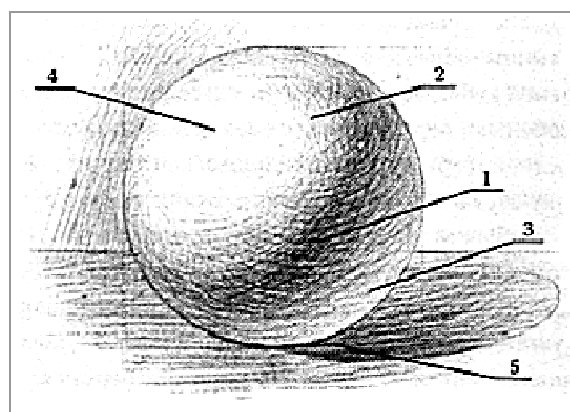
**Рисование шара.** Шар имеет замкнутую сферическую поверхность, особенность строения которой заключается в том, что все ее конструктивные точки находятся на равном удалении от центра. Таким образом, поверхность шара рассматривается как форма, образованная вращением окружностей (образующих) вокруг оси (диаметра). Линейно-конструктивное построение шара не представляет собой сложности, значительно сложнее выявить его форму светотенью (рис. 3.22).

Освещенная поверхность шара — *свет*, на ней можно заметить самое светлое пятно — *блик*, это прямое попадание источника света. Неосвещенная поверхность — *тень*, а плавный переход от света к тени называется *полутенью*. В тени мы можем наблюдать явление *рефлекса* — это отраженный свет от поверхности, на котором расположен шар. Правильно положенная штриховка по форме и соблюдение всех элементов светотени делает изображение объемным и выразительным.

На рис. 3.23 наглядно показаны приемы и методы построения шара с двумя образующими и более, поэтому останавливаться на них нет необходимости.

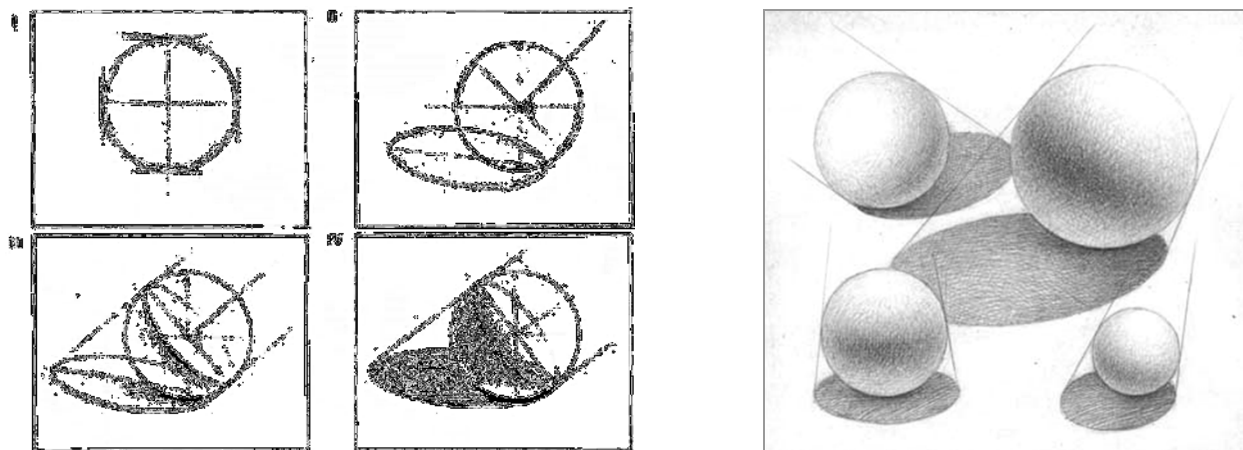


**Рис. 3.21.** Перспективное построение конуса [15]



**Рис. 3.22.** Элементы светотени<sup>27</sup>:  
1 — тень; 2 — полутень; 3 — рефлекс;  
4 — свет; 5 — падающая тень

<sup>27</sup> URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index-237902.html>.



**Рис. 3.23.** Последовательность рисования шара

### ***Контрольные вопросы***

1. Что надо понимать под конструктивной основой формы?
2. Что такое пропорции предмета?
3. Объясните последовательность построения геометрических тел, имеющих граненую форму.
4. Чем отличается построение призм от пирамид?
5. Художественно-выразительные возможности линии в построении геометрических тел в передачи пространства.
6. Особенности нанесения штриховки на поверхность куба при боковом освещении.
7. В чем заключается особенность рисования тел вращения?
8. Как построить перспективу окружности?
9. Какие характерные ошибки встречаются при рисовании геометрических тел, имеющих в основании окружность?
10. Объяснить особенности нанесения штриховки на поверхность куба при боковом освещении.
11. Особенности нанесения штриховки на цилиндре, конусе и шаре.

### ***Самостоятельная работа***

1. Выполнить линейно-конструктивные рисунки куба в различном положении по отношению к линии горизонта (выше, ниже).
2. Выполнить зарисовки спичечного коробка в различных положениях.

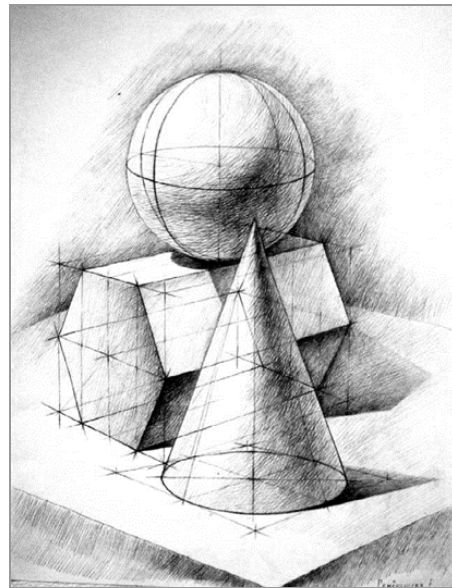
## **ГЛАВА 4. РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТА И ИНТЕРЬЕРА**

### **4.1. Рисование группы геометрических тел**

Рисование группы геометрических тел (рис. 4.1) является важным этапом, позволяющим приобрести необходимые теоретические знания и практические навыки для последующих работ над сложными учебными и творческими задачами. Учебный натюрморт, составленный из геометрических тел, — одно из первых заданий для студентов, усваивающих основы изобразительной грамоты. Это законы построения геометрических тел: пропорцио-

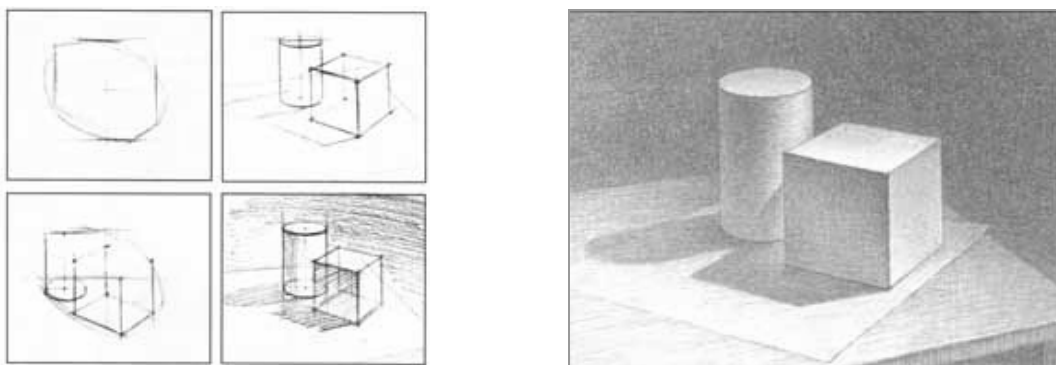
нальные соотношения предметов, конструкция, перспектива, светотеневая моделировка формы. Кроме того, вырабатываются умения подчинять рисунок тональному и композиционному единству с учетом передачи пространства.

Специфика рисования группы предметов имеет свою закономерность и методическую последовательность. Изображение группы геометрических тел, в отличие от рисования их по отдельности, заключается во взаимосвязи предметов, из которых состоит натюрморт.



**Рис. 4.1.** Натюрморт из группы геометрических тел [15]

### Этапы рисования группы геометрических тел (рис. 4.2).



**Рис. 4.2.** Последовательное рисование группы геометрических тел <sup>28</sup>

Первый этап. Компоновка, размещение группы предметов на плоскости листа. Наметив на листе бумаги местоположение группы предметов, следует приступить к определению размеров отдельных предметов. Используя метод визирования, сравниваем геометрические тела друг с другом и определяем их местоположения. Далее намечаем легкими линиями основные контуры предметов, определяем габаритные размеры всей группы геометрических тел (высоту и ширину). Построение выполняется легкими штрихами. Также надо обозначить предметную плоскость, на которой стоит постановка. Многие начинающие путают предметную плоскость с линией горизонта, которая всегда должна быть выше, чем стоящий натюрморт.

Второй этап. Перспективное построение конструкций объемных тел. Строя изображение предметов в перспективе, важно уделять особое вни-

<sup>28</sup> URL: [http://anastasi.kiev.ua/school\\_design.php?nom\\_poz=25&nom\\_sta...](http://anastasi.kiev.ua/school_design.php?nom_poz=25&nom_sta...)

мание пропорциональному соотношению частей предметов между собой и с целым, так как правильно взятые пропорции в рисунке во многом предопределяют исход всей работы над построением изображения и всего рисунка в целом. Чтобы проследить за ходом построения отдельного предмета, нужно прорисовывать легкими линиями все его основные очертания, а затем нанести на теневые участки легкую светотень, тем самым подготавливая рисунок к полной светотональной проработке форм.

Прежде чем перейти к светотональной проработке форм, необходимо проверить правильность построения предметов в угловой перспективе. По мере завершения двух первых этапов работы не следует считать рисунок окончательным и безошибочным, так как в процессе рисования, как правило, допускаются те или иные ошибки. Поэтому переходить к детальной проработке форм следует, исправив ошибки и еще раз проверив пропорции, построение и перспективу.

Третий этап. Светотеневая проработка форм и подведение итогов работы. Данный этап можно отнести к одним из самых трудоемких и длительных, когда студенту предстоит довести рисунок до определенной степени завершенности, применяя все свои знания и умения практического выражения характера формы светотенью.

## 4.2. Рисование натюрморта из бытовых предметов

В изобразительном искусстве *натюрмортом* (фр. *мертвая природа*) называют изображение различных предметов, размещенных, как правило, в реальной, бытовой среде и организованных в единую композиционную группу.

Весь процесс рисования натюрморта состоит из ряда этапов (рис. 4.3).

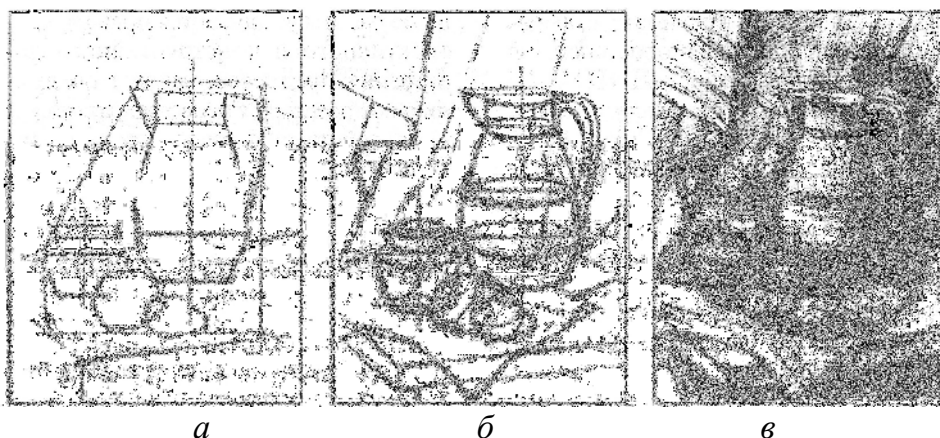
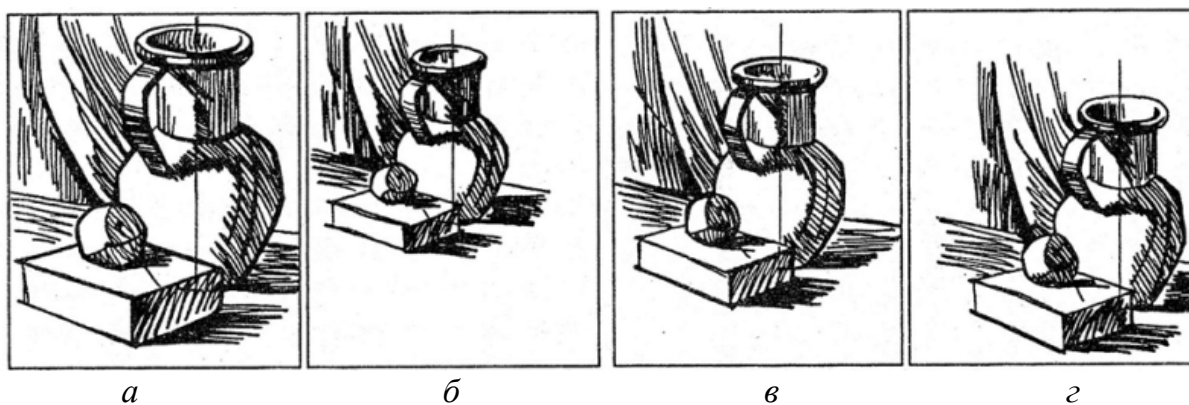


Рис. 4.3. Последовательность рисования натюрморта

Первый этап. Предварительный анализ всей постановки. Рисование натюрморта следует начинать с разбора всей постановки. Для этого полезно

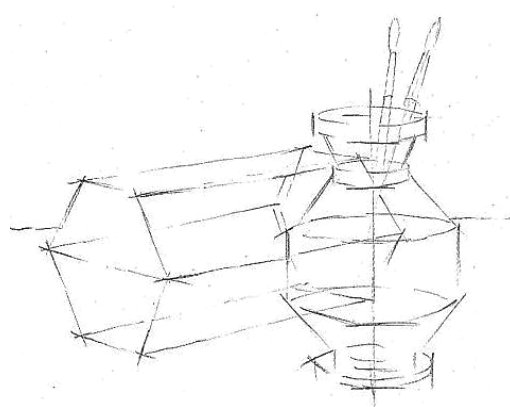
рассмотреть ее с разных точек зрения и выбрать наиболее интересную. Также немалое значение имеет освещение натюрморта. Наиболее выразительно предметы будут выглядеть при верхнем и боковом освещении.

Второй этап. Композиционное размещение рисунка на листе. Если вся постановка имеет большую протяженность в вертикальном направлении, то лист бумаги располагаем большей стороной по вертикали. Если натюрморт имеет одинаковую протяженность по вертикали и по горизонтали, целесообразно сделать несколько вариантов композиционного решения (рис. 4.4), размещая изображение в разных форматах, и наиболее выразительный вариант перенести на основной лист. На этом этапе необходимо выделить композиционный центр, т. е. главный предмет в смысловом отношении. Остальные предметы натюрморта должны быть подчинены композиционному центру (рис. 4.4, в). Начиная работу на основном листе, намечают общую форму, в которую вписывается силуэт всего натюрморта, уточняют соотношения общих масс предметов и их пропорций.



**Рис. 4.4.** Варианты компоновки натюрморта:  
а, б, г — невыразительная компоновка; в — правильная

Третий этап. Линейно-пространственное построение форм предметов с учетом их перспективного сокращения. При построении предметов постановки необходимо исходить из характера их форм и конструкций, учитывать изменения их форм в перспективе и пропорциональные соотношения предметов между собой и каждого предмета отдельно. На этом этапе следует прорисовывать как видимые, так и невидимые части предметов (рис. 4.5) [19].

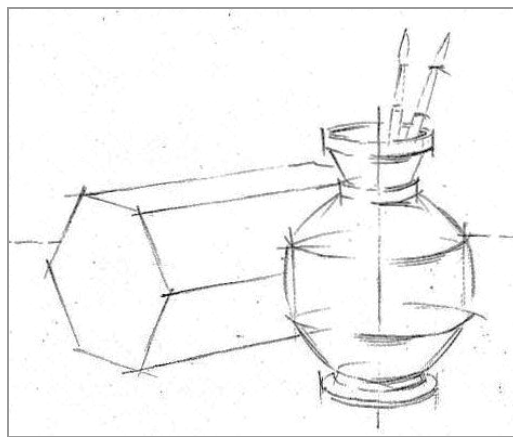


**Рис. 4.5.** Третий этап

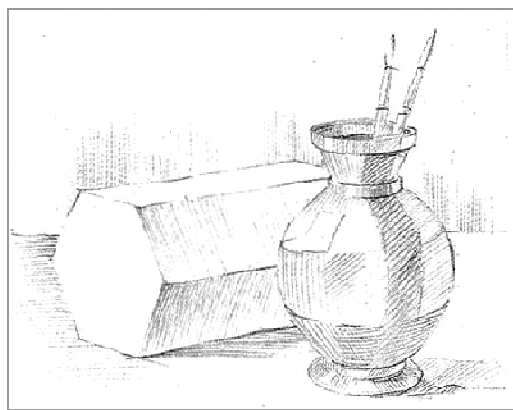
Четвертый и пятый этапы. Выявление объемности предметов с помощью светотени. Передача тоновых отношений между предметами натюрморта. Передача объемности предметов, выявление пространственных пла-

нов и степени освещенности достигается, как нам уже известно, при помощи тона и различных по нажиму линий. Когда все предметы постановки прорисованы, приступают к прокладке светотени, легко намечая основные большие плоскости света, полутона и тени. Легким штрихом намечают падающие тени. Определив основные тональные отношения (рис. 4.6), приступают к дальнейшей лепке формы предметов тоном (рис. 4.7).

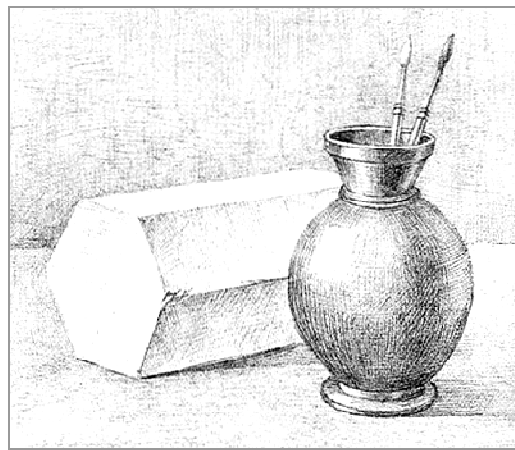
Шестой этап. Тональное и композиционное обобщение рисунка. На завершающем этапе, когда рисунок в основном закончен, обобщаем все его части (рис. 4.8). Сравнивая рисунок с натурой, необходимо отказаться от излишней детализации, добиться цельности и выразительности, обобщая второстепенные детали и задние планы. На заключительном этапе выполнения рисунка работа особенно ответственна, потому что проверяется все: пластические, пространственные, тоновые качества. С целью наибольшего обобщения часто приходится отказываться от многих деталей, которые сами по себе могут быть интересны, но не помогают выявлению главного, а, наоборот, отвлекают зрителя.



**Рис. 4.6.** Четвертый этап



**Рис. 4.7.** Пятый этап



**Рис. 4.8.** Тоновое решение натюрморта

### **Методические рекомендации**

Изображение натюрморта имеет свою определенную закономерность и методическую последовательность.

1. Нельзя, только начав рисунок, заниматься детальной проработкой незначительных мелочей, если не определена еще основная форма, не решена тональная идея постановки. Это приводит к дробности рисунка, которую потом неопытному рисовальщику исправить невероятно трудно, а подчас невозможно.

2. В процессе работы над натюрмортом необходимо выявить не только объем, но и разность фактур.

3. Для передачи пластики предметов штрих следует класть по форме.

4. Необходимо обращать внимание на передачу пространственных планов. Предметы на переднем плане требуют более тщательной прорисовки, нежели предметы, лежащие на дальнем плане.

5. Нужно учесть, что фон играет вспомогательную роль и способствует выявлению характера предметов натюрморта, поэтому не стоит его тщательно прорабатывать.

6. В процессе работы над рисунком натюрморта для достижения цельности необходимо постоянно сравнивать предметы друг с другом, соблюдать тональные отношения между предметами и фоном.

7. Последовательность рисования натюрморта основана на принципах академической школы: от общего к частному и опять к общему.

Подводя итог, выделим общие задачи, которые ставятся при рисовании натюрморта с натуры:

1. Определение пропорций.

2. Взаимное расположение предметов в пространстве.

3. Линейно-конструктивное построение с учетом законов перспективы.

4. Лепка светотенью объемной формы каждого предмета.

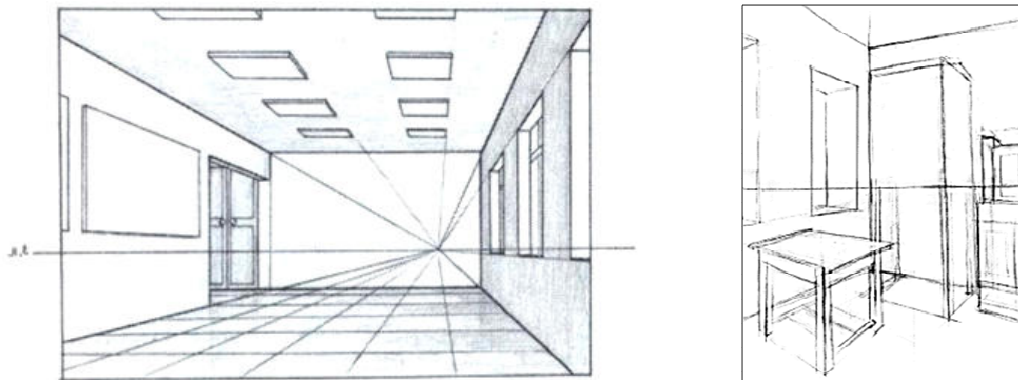
5. Передача тоновых отношений между предметами натюрморта.

6. Тональное и композиционное обобщение рисунка.

### **4.3. Рисунок интерьера**

Задание по рисованию интерьера необходимо для дальнейшего совершенствования знаний и навыков рисования, развития объемно-пространственного мышления, закрепления и углубления знаний по практическому применению законов перспективы и светотени, расширения композиционных понятий, развития чувства пропорций.

Рисование интерьера основано на законах перспективных изображения простых геометрических объемов, прежде всего куба и близких ему прямоугольных форм. Любой интерьер, каким бы он ни был сложным по конфигурации, всегда приближен к этим объемам, поскольку преобладающее большинство помещений прямоугольно в плане. Пол, потолок, стены есть плоскости куба или параллелепипеда, отграничивающие замкнутое пространство. Вопросы перспективы были уже рассмотрены во второй главе. Существуют два вида линейной перспективы: фронтальная (или центрическая) и угловая (рис. 4.9).

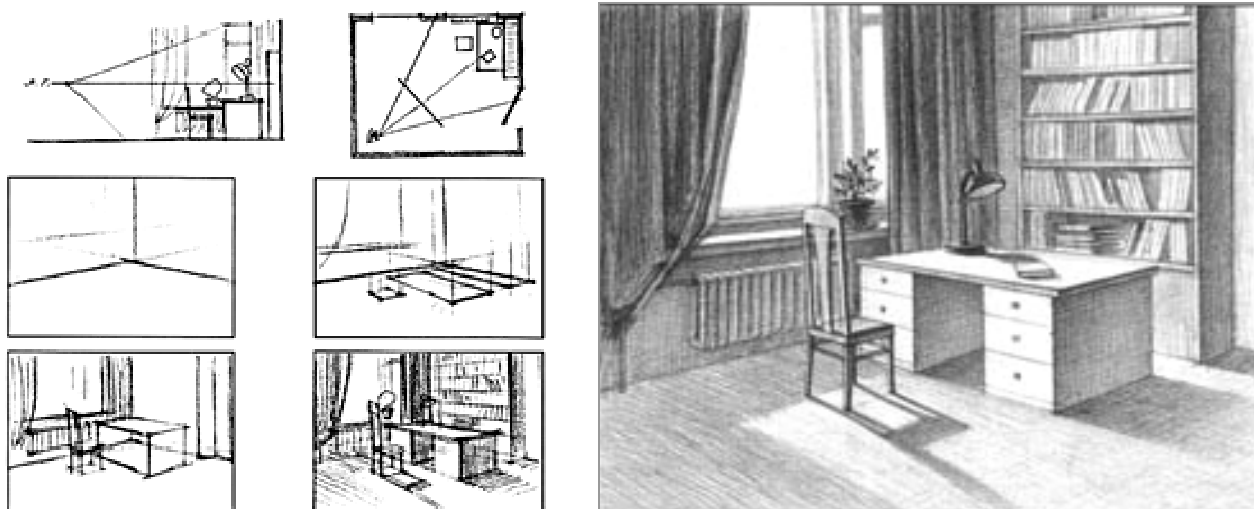


**Рис. 4.9.** Фронтальная и угловая перспектива интерьера <sup>29</sup>

*Фронтальная перспектива интерьера* — когда одна из стен расположена параллельно картинной плоскости, а две другие, перпендикулярные к ней, являются глубинными и пересекаются в одной точке схода на линии горизонта.

*Угловая перспектива интерьера* — когда две стены помещения находятся под углом к картинной плоскости.

Практическое умение изображать геометрические формы в перспективе во многом поможет изображать архитектурные ландшафты во время учебной практики. Прежде чем приступить к основному рисунку интерьера, необходимо предварительно выполнить несколько эскизных вариантов рисунка с различных точек зрения. При этом определяется точка зрения, картинная плоскость и точка схода (рис. 4.10), что позволяет лучше разобраться в сложном перспективном построении предметных форм и их расположении в пространстве интерьера.



**Рис. 4.10.** Последовательность рисования углового интерьера <sup>30</sup> с показом плана-схемы ситуации: точка зрения, линия горизонта

<sup>29</sup> URL: <http://pochit.ru/istoriya/102258/index.html>; <http://premat.ru/plener/persp3.htm>.

<sup>30</sup> URL: <http://www.artprojekt.ru/school/academic/pic/098.html>.

Предварительные варианты эскизов, выполненные с различных точек зрения, дадут возможность выбора лучших композиционных решений для основного рисунка.

Лучше всего начинать рисование интерьера с уголка мастерской.

На первых порах не стоит перегружать постановку, но и пустой угол интерьера не интересен для рисования. На примере студенческой работы (рис. 4.11) достаточно натурального стола и каких-то ненавязчивых атрибутов художника (подрамников, рулонов бумаги, красок и т. п.). Софит, включенный в постановку, контрастирует с массивными пропорциями стола и разряжает некоторую «сухость» натуральных объектов.



**Рис. 4.11.** Уголок мастерской. Студенческая работа \*

Проследим этапы работы над рисунком интерьера «Уголок мастерской» (рис. 4.12).

Первый этап. При помощи визирования определяем угол (линия пересечения стен и пола) и «ставим» стол (строим нижнее основание стола). Линии построения рисуем так, чтобы они пересекались, рисуем их длинней, чем нужно, чтоб убедиться, что соблюдается угловая перспектива. При продолжении они должны пересекаться на линии горизонта в одной точке схода. При угловой перспективе их две. Линия горизонта находится на уровне глаз рисующего. Линию горизонта не рисуют, а точки схода находятся за пределами рисунка, рисующий должен довериться интуиции и пользоваться методом визирования, определяя направление линий и пропорций предметов. Построив нижнее основание стола, определяем высоту стола и строим верхнюю плоскость, подчиняя ее перспективе. Верхняя плоскость стола должна быть чуть уже нижней, но ненамного.

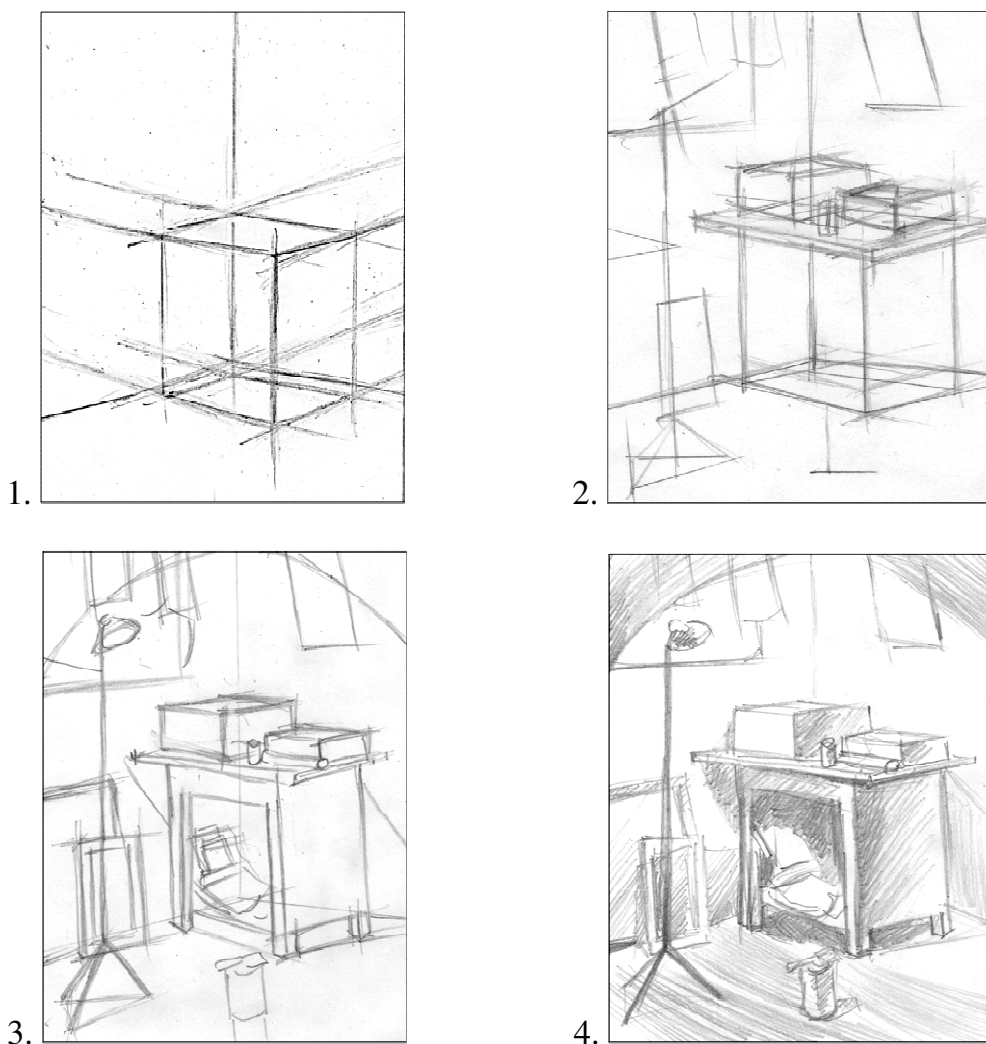
Второй этап. На этом этапе определяем место положения каждого предмета и начинаем конструктивное построение. На плоскости стола две

коробки с красками, намечаем их, сравнивая между собой по пропорциям, повторяя ту же последовательность, как и при построении стола. Намечаем толщину столешницы, вертикаль софита, линию наклона лампы и его основание. Также намечаем подрамники, угол классной доски и другие детали.

Третий этап. Продолжаем конструктивное построение, прорисовываем детали стола, софита и других предметов. Линиями обозначаем характер освещения на стене и за столом.

Четвертый этап. Начало работы над тоном, передача характера освещения. Уже в начальном этапе светотеневой моделировки важно правильно расставить все акценты. Самое темное пятно — тень в глубине стола. Самое светлое пятно — освещенная стена и плоскости коробок, обращенные к софиту.

Завершающий этап. Законченная работа представлена на рис. 4.11. Студент довольно удачно сумел передать характер освещения, подчинил весь рисунок воздушной перспективе. Предметы первого плана тактично подчеркнул, а дальние «погасил».



**Рис. 4.12.** Последовательность работы над интерьером «Уголок мастерской»

Зарисовка интерьера — обязательная часть заданий перед изучением понятий композиция ландшафтного пейзажа, так как здесь даются основы линейной и воздушной перспективы, которые закрепляются во время учебной практики и позволяют развить творческие способности, обеспечить междисциплинарные связи, развить индивидуальные качества личности каждого студента, создать условия для самостоятельной, творческой активности студента.

### **Контрольные вопросы**

1. Какое место в учебном процессе занимает рисование группы геометрических тел?
2. Назовите этапы рисования натюрморта из геометрических тел.
3. Что такое светотеневая моделировка формы?
4. Какие ошибки встречаются при рисовании натюрморта?
5. Какова последовательность построения натюрморта при рисовании?
6. Назовите правила надо знать при рисовании натюрморта.
7. Чем отличается угловая перспектива от фронтальной?

### **Самостоятельная работа**

Выполнить:

- 1) несколько вариантов линейно-конструктивного построения композиций групп из различных геометрических тел;
- 2) линейно-конструктивные зарисовки бытовых предметов (кружка, кувшин, чайник и т. п.);
- 3) тональный рисунок драпировки (разными графическими материалами);
- 4) зарисовку интерьера мастерской.

## **ГЛАВА 5. КОМПОЗИЦИЯ ЛАНДШАФТНОГО ПЕЙЗАЖА**

### **5.1. Основные законы композиции**

В ландшафтном искусстве композицию можно определить как расположение пространственных форм паркового объекта в определенном сочетании, образующем гармоническое единство организуемого пространства.

*Пространственные формы* — это поверхность земли (с газоном, цветниками, покрытием), элементы рельефа, водное зеркало, стены леса, ограждения и др. Объектами ландшафта также являются древесные массивы, отдельно стоящие деревья и кустарники, архитектурные сооружения, скульптуры и т. д.

Понятия «парковая картина», «пейзажная картина» и «пейзаж» в современной терминологии ландшафтного искусства можно считать синонимами. Пейзажная картина — пейзаж — часть пространства парка, визуально выделенная из общего паркового пространства, условно заключенная в «раму», ограничивающую поле видения, и имеющая определенное композиционное построение.

В отличие от картин в пейзажной живописи, парковая пейзажная картина имеет трехмерное пространство и может восприниматься с разных точек. Она занимает определенное пространство внутри паркового ландшафта, ограниченное определенными пределами и условиями видимости. Часто парковая картина включает в свою композицию элементы других ландшафтных районов и тем самым является средством организации единства композиции парка<sup>31</sup>.

Теория композиции в живописи, разработанная в середине XX века, позволила установить общие закономерности в построении композиции пейзажей изображенных и натуральных, а также обосновать единство принципов и средств композиции произведений живописи и пейзажей садов и парков.

Композиция в произведениях живописи строится в зависимости от обуславливающих ее факторов. По определению Н. Волкова [7], ими являются:

- 1) композиционный узел картины, т. е. тот центр, где размещены основные предметы изображения (узел картины не обязательно будет находиться в центре картины);
- 2) расчлененность поля зрения, обеспечивающая отделение важных элементов картины друг от друга;
- 3) целостность поля картины, обеспеченная связью второстепенных элементов картины с главным композиционным узлом.

Эти факторы играют одинаковую роль как в композиции произведений пейзажной живописи, так и в восприятии пейзажа в пространстве.

Чтобы грамотно рисовать, а позже выполнить проект ландшафтной архитектуры, необходимо знать законы композиционного построения пейзажа. Эти законы совпадают с правилами построения живописной картины.

Любая картина начинается с композиции. А это искусство сочинения, соединение различных частей в единое целое, выделение главного. Наиболее характерными и часто встречающимися композиционными закономерностями являются целостность, равновесие, соподчинение и ритм.

*Целостность* проявляется в построении произведения, его конструкции. Закон целостности (или единства) композиции считается соблюденным, если при охвате изображения взглядом оно воспринимается как единое целое и не распадается на отдельные части. Должно ощущаться наличие «притяжения» между элементами, они должны «подходить» друг другу. Также должен ясно различаться смысловой центр композиции. На условном графическом изображении (рис. 5.1) приведен пример закона целостности.

*Равновесие* — это такое состояние композиции, при котором все элементы сбалансированы между собой. Оно зависит от распределения основных масс композиции относительно ее центра (есть разные толкования понятия «центр композиции»), но в большинстве случаев оно трактуется как

---

<sup>31</sup> URL: <http://landscape.totalarch.com/node/116>.

место скопления основных, важнейших связей между всеми элементами. Как правило, это смысловой центр на плоскости картины. Соблюдение композиционного равновесия в искусстве является обязательным требованием.

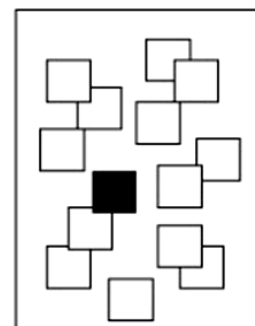
Каждая композиция должна быть устойчивой, т. е. местонахождение элементов не должно вызывать сомнений и желания передвинуть их куда-либо. На рис. 5.2 слева два круга находятся в состоянии равновесия. Если мы разделим их, то по отдельности они будут выглядеть уже неуравновешенно. На рис. 5.2 справа такая же пара кругов, но сдвинутая относительно осей квадрата, выглядит несбалансированной.

Самым наглядным примером уравновешенной композиции является симметрия, при этом равновесие не всегда симметрично. Достичь равновесия в асимметрии сложнее (рис. 5.3).

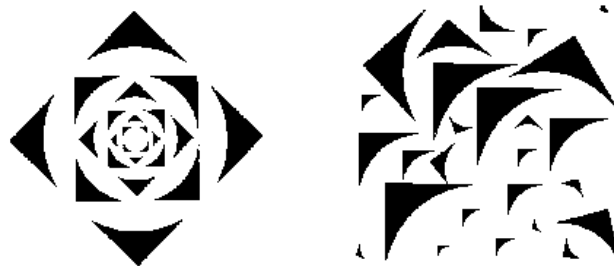


**Рис. 5.3.** Ассиметричные композиции: слева уравновешенная, справа неуравновешенная

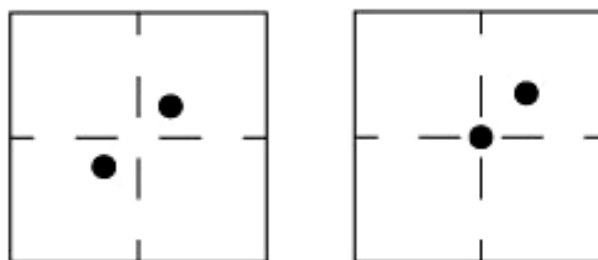
**Соподчинение.** В композиции должна быть доминанта, которая является смысловым центром. Главный элемент сразу бросается в глаза, роль второстепенных — оттенить, подчеркнуть, выделить доминанту и направлять взгляд зрителя при рассмотрении. Смысловой центр никак не связан с геометрическим центром композиции, и в картине он может быть не один (рис. 5.4).



**Рис. 5.4.** Схема (выделен композиционный центр)



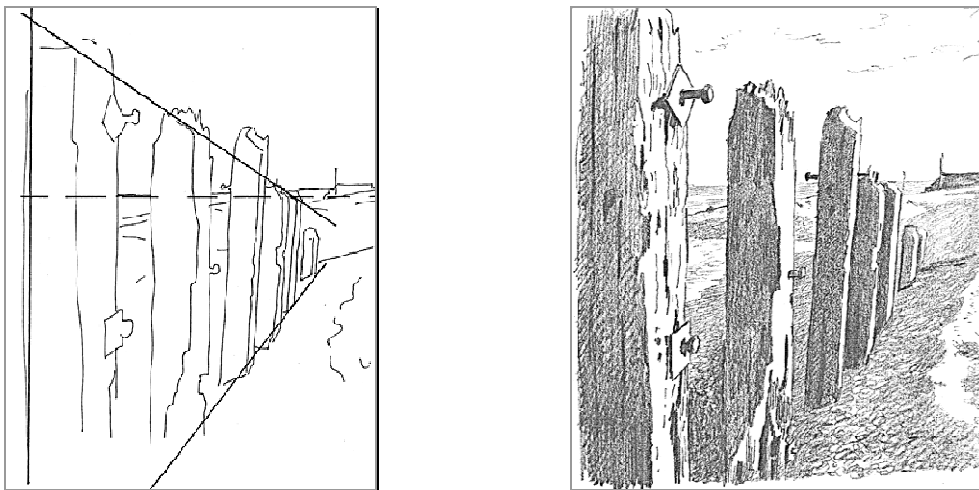
**Рис. 5.1.** Слева — целостность, справа — отсутствие целостности<sup>32</sup>



**Рис. 5.2.** Уравновешенная и неуравновешенная композиции

<sup>32</sup> URL: <http://cammeliadesign.com/graficheskij-dizajn/osnovnye-zakony-kompozicii>.

*Ритм* — это чередование каких-либо элементов в определенной последовательности. Ритм в композиции может быть задан линиями, пятнами света и тени, пятнами цвета. Ритм может строиться на контрастах объемов. Если равновесие — это относительное спокойствие, то ритм — передача движения (рис. 5.5).



**Рис. 5.5.** Ряд столбов-волнорезов образуют определенный ритм и подчеркивают перспективу [1]

**Пропорциональность.** Соблюдение правильных пропорций при построении композиции чрезвычайно важно, так как дисбаланс в пропорциях исказит всю картину сада в целом. Для того чтобы не ошибиться с выбором пропорций, используйте закон золотого сечения: При делении отрезка на две части большая часть относится к меньшей, как весь отрезок относится к большей части — 3:5:8. При нарушении закона исчезает чувство равновесия и комфорта.

*Контраст* — это сильно выраженное различие пространственных форм (светлый — темный, большой — маленький, высокий — низкий, гладкий — шершавый и т. д.). Контраста можно добиться на различности форм: пирамидальная — плакучая, шаровидная — колоновидная; по фактуре: шероховатая — глянцевая поверхность листьев; по цвету растений или декоративных элементов.

*Симметрия* — равновесие левой и правой части картин.

Правила и приемы композиции могут варьироваться в зависимости от конкретного идейного содержания произведения, от жанра, вида искусства и, конечно, от уровня профессионализма автора.

В композиции весьма существенным элементом является определение *формата изображения*. Формат, который выбирает рисующий, не случайность, а результат композиционных поисков.

Горизонтальный прямоугольный формат создает ощущение протяженности, пространства, покоя и тишины (рис. 5.6).



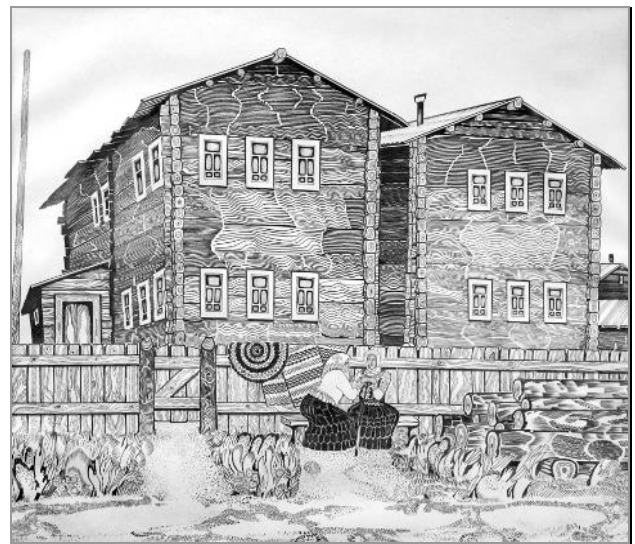
**Рис. 5.6.** Пейзаж с мельницей. А. К. Саврасов. 1959. Карандаш <sup>33</sup>

Вертикальный прямоугольный формат создает ощущение движения вверх или торжественности, величия, возвышенности, стройности (рис. 5.7).

Квадратный формат — ощущение стабильности, спокойствия, умиротворения (рис. 5.8).



**Рис. 5.7.** Петербургский дворик.  
М. Добужинский. 1902 <sup>34</sup>



**Рис. 5.8.** Две сестры.  
В. Г. Залитко <sup>35</sup>

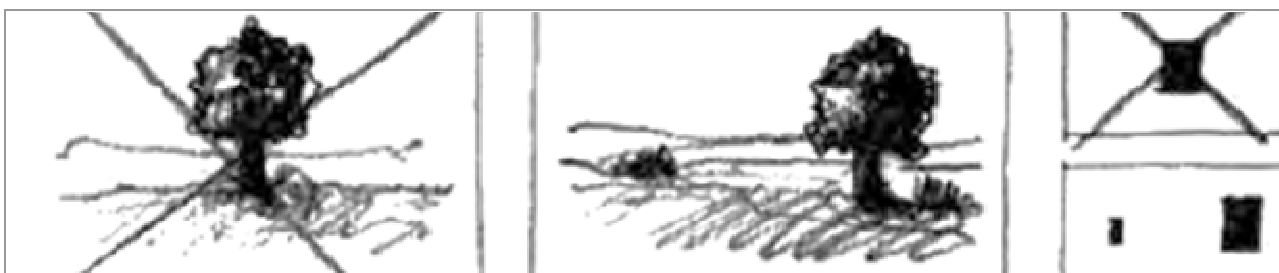
<sup>33</sup> URL: <http://gallerix.ru>.

<sup>34</sup> URL: <http://rimgallery.ru/ru/1818>.

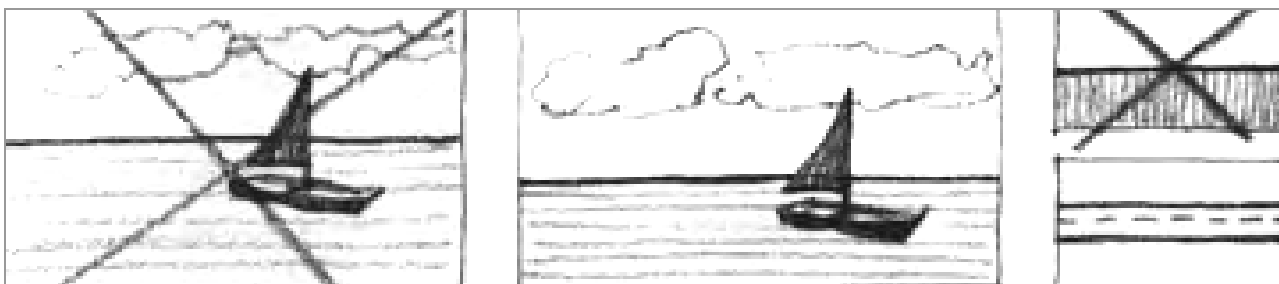
<sup>35</sup> URL: <http://kraevidenie.ru/hudozhniki/28>.

Существуют и другие правила композиции, которых должны придерживаться художник и дизайнер вне зависимости от того, создает он живописное полотно или архитектурные ландшафты. Здесь идет разговор об общих категориях композиции как основного предмета, который необходимо изучать будущему инженеру ландшафтного дизайна.

Ниже приводятся примеры из учебника Б. Г. Никодеми [16], акцентирующие внимание на ошибки, которые часто делают студенты при рисовании пейзажа (рис. 5.9).



1. Нельзя размещать главный объект изображения в центре картины.



2. Линия горизонта не должна делить картину пополам. Она может быть выше или ниже.

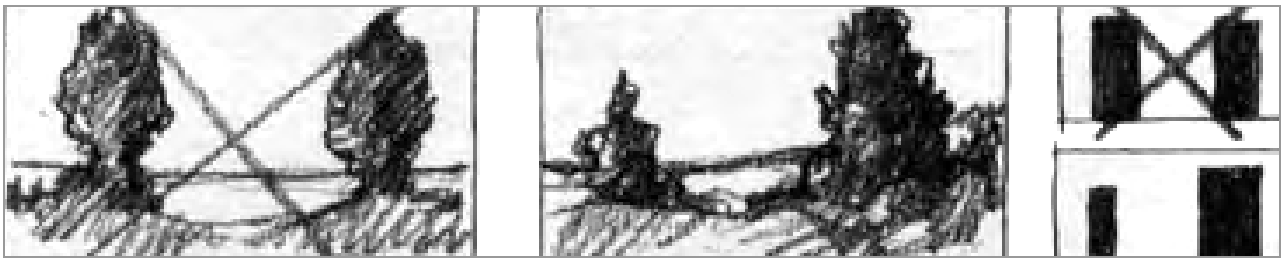


3. Неверно делить рисунок на две равные части, контрастирующие друг с другом (темное/светлое, насыщенное/малонасыщенное).



4. Слишком крупный объект, рисунок «не дышит», надо оставить больше пространства.

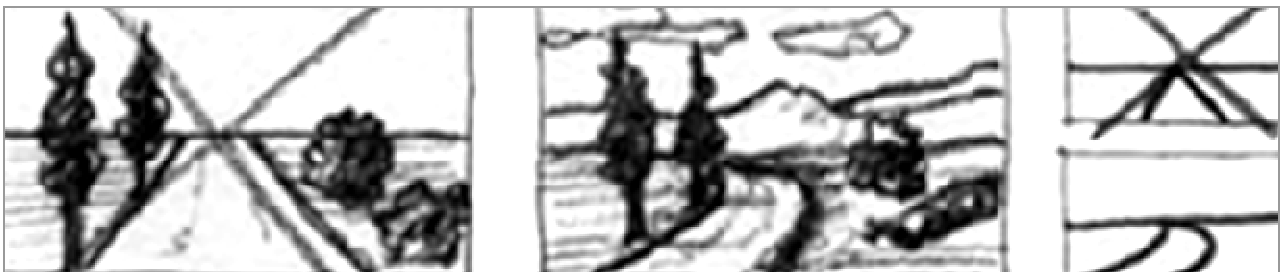
**Рис. 5.9.** Таблица характерных композиционных ошибок



5. Надо избегать деления рисунка на две равные части по принципу строгой симметрии.



6. Монотонность горизонтальных линий маловыразительна, необходимо добавлять вертикали в композиции.



7. В пейзаже надо избегать схождения линий к горизонту в центре рисунка.



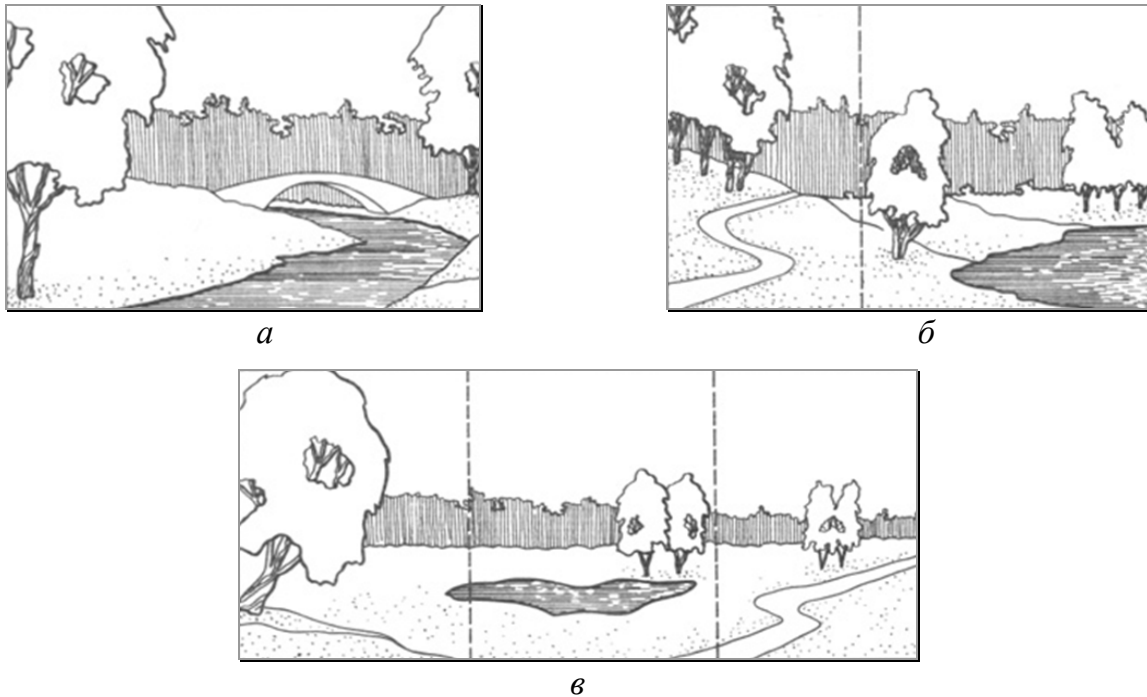
8. Взгляд зрителя направляется вглубь рисунка, а не к боковым его краям.

**Рис. 5.9.** Окончание

В ландшафтном искусстве композиционным узлом картины может быть древесная группа или одиноко стоящее дерево, плоскость газона, яркое пятно цветника, водная гладь пруда, водопад, ручей, архитектурные сооружения и др.

Восприятие человеком пространства определяется горизонтальным и вертикальным углами восприятия. А. Кищук, автор нескольких изданий в области архитектурного ландшафта, классифицирует пейзажи, зрительно воспринимаемые в пространстве, на три типа: простые, сложные и панорамные (рис. 5.10) <sup>36</sup>.

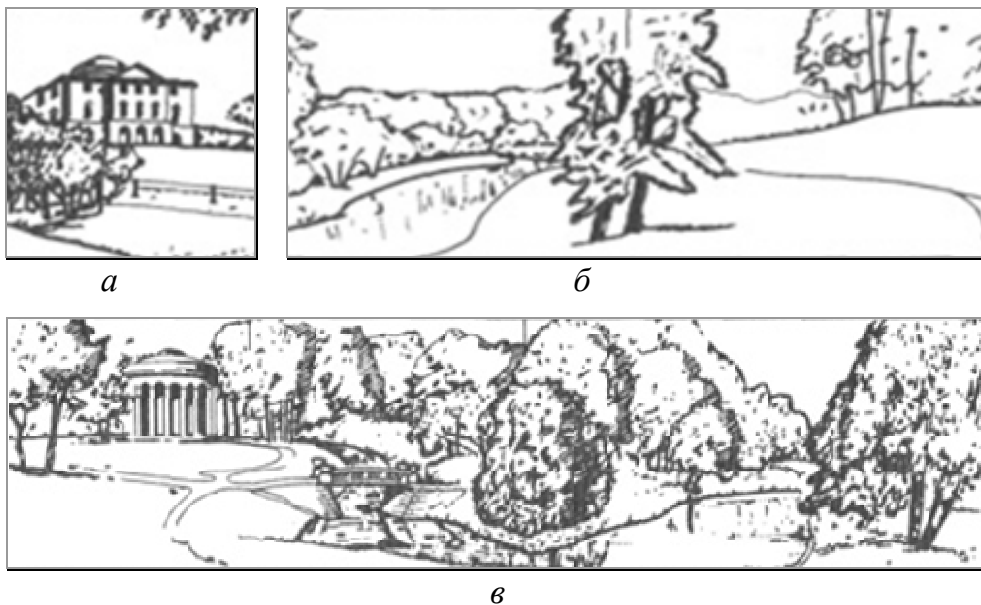
<sup>36</sup> URL: <http://landscape.totalarch.com/node/116>.



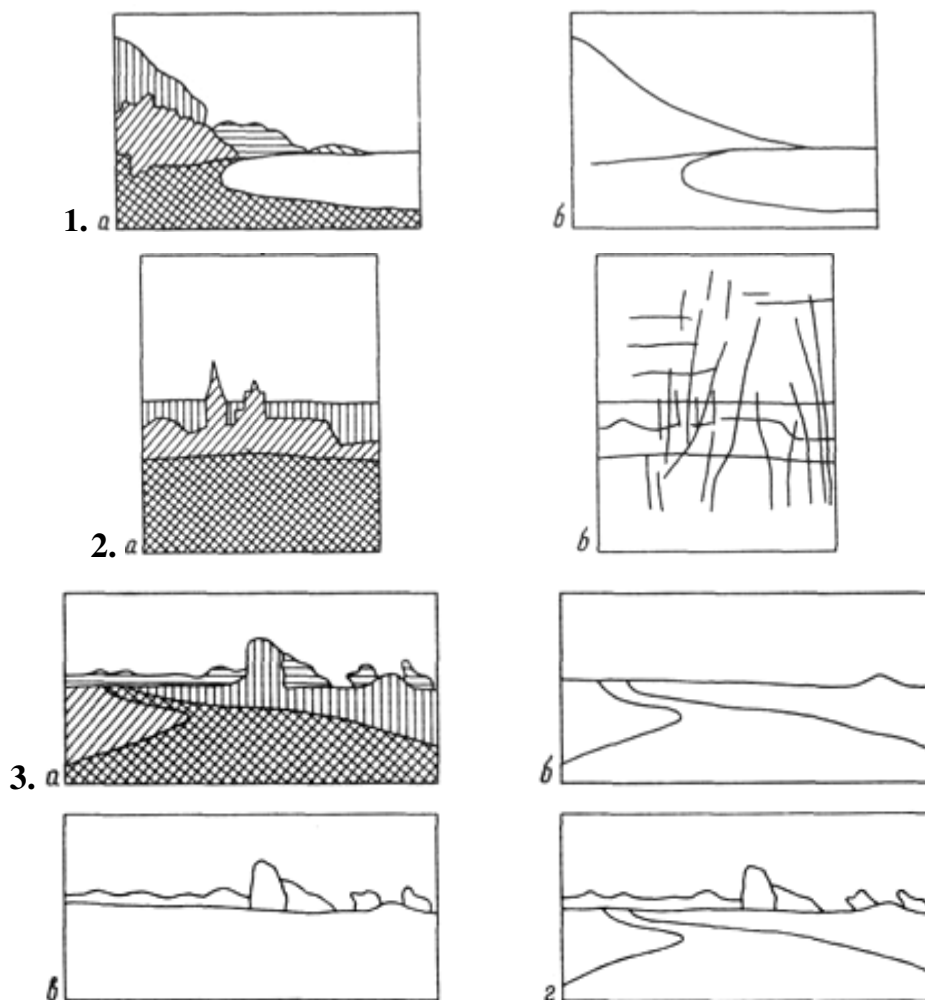
**Рис. 5.10.** Классификация пейзажей по А. Кищуку:  
*a* — простой односюжетный пейзаж (мостик в обрамлении деревьев);  
*б* — сложный двухсюжетный пейзаж: 1 — дорога, 2 — озеро;  
*в* — панорамный пейзаж: 1 — старое дерево, 2 — деревья и водоем, 3 — дорога

Односюжетную (рис. 5.11, *a*) пейзажную картину (как правило, это картина с одним композиционным узлом) относят к типу простых пейзажей, если двух- и трехсюжетная — к типу сложных (рис. 5.11, *б*). Пейзажная картина сложного типа komponуется из двух или трех простых картин с разными сюжетами, но объединенных одним замыслом и образующих единое целое. Еще один тип пейзажа — панорамный (рис. 5.21, *в*). Для охвата такой картины во всю ее ширину необходимо повернуть голову, т. е. увеличить угол ее восприятия. Панорамный пейзаж образуют несколько простых или сложных пейзажей, взаимоувязанных композиционно, объединенных общим замыслом, с более или менее одинаковым сюжетом. Он представляет собой как бы развернутую картину, встречающуюся только в открытых пространствах. Изображение панорамы можно получить серией рисунков или фотокадров, сделанных с одной точки.

Среди факторов, определяющих композицию пейзажной картины, пространственные параметры и их размеры, важным является вопрос композиционной структуры. Для этого необходимо рассмотреть схему композиций картин в пейзажной живописи. Изучение большого количества изображений пейзажей позволило А. Кищуку сделать интересные выводы: все разнообразие пейзажей (в живописи и рисунке) строится по определенным композиционным схемам, своего рода моделям (рис. 5.12). Всего было выявлено 17 таких схем-моделей.



**Рис. 5.11.** Типы пейзажей по восприятию:  
*a* — односюжетный простой; *б* — двухсюжетный сложный; *в* — панорамный



**Рис. 5.12.** Схема композиции картин:  
 Большая гавань в Сорренто. С. Щедрин (1).  
 Грачи прилетели. А. Саврасов (2).  
 Оттепель. Ф. Васильев (3)

Рассмотрев основные законы и правила построения пейзажа, можно сделать вывод: основными средствами построения пейзажа на картинной плоскости являются ритм, симметрия и асимметрия, контраст и нюанс, масштабность, пропорциональность, пространство. При этом пространство в композиции играет главную роль: оно является основным фактором образования структуры композиции.

## 5.2. Перспектива в ландшафтном пейзаже

Перспективой называется зрительное изменение предметов по мере их удаления от наблюдателя. Различают перспективу линейную и воздушную. Явления линейной перспективы рассматривались во второй главе при изучении рисования плоских и объемных предметов. Некоторые положения приходится напоминать.

*Линейная перспектива* — это изменение величины и формы предмета по мере удаления от него:

- чем дальше предмет находится от нас, тем он, кажется меньше;
- все параллельные линии в перспективе сходятся на линии горизонта в одной точке;

- вертикальные линии в перспективе всегда остаются вертикальными.

Те же положения используются при рисовании ландшафтного пейзажа.

**Примечание.** Для усиления перспективы рекомендуется помещать более крупные растения на переднем плане и по мере отдаления от точки обзора выбирать меньшие по размеру и объему растения, а также увеличивать расстояние между ними.

В рисунке важным фактором является выбор уровня линии горизонта (рис. 5.13). При низком горизонте подчеркивается величественность изображаемого объекта. Высокий горизонт создает ощущение панорамности.

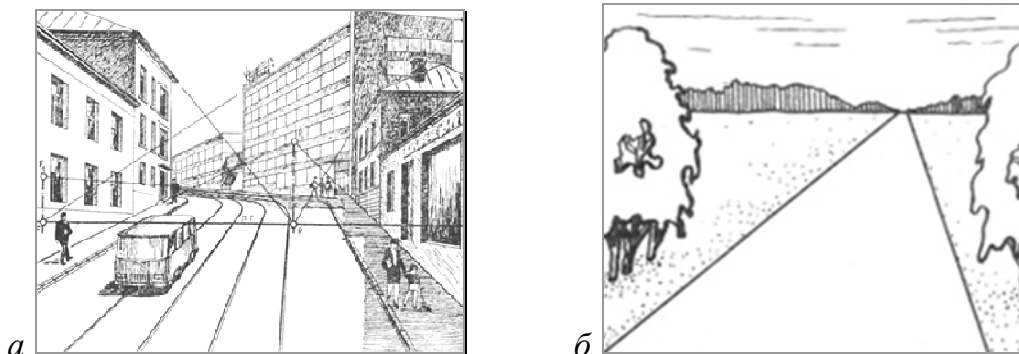


Рис. 5.13. Линейная перспектива (а). Линия горизонта и точка схода (б) <sup>37</sup>

<sup>37</sup> URL: [http://clubs.ya.ru/4611686018427391078/replies.xml?item\\_no=1219](http://clubs.ya.ru/4611686018427391078/replies.xml?item_no=1219).

При наблюдении в природе параллельные линии дороги (рис. 5.14) не пересекаются, как бы далеко они не уходили от нас: между ними остается пространство, кажущееся тем меньшим, чем дальше уходят от нас линии, и пересекающимися мы увидим их только тогда, когда они удалятся от нас на бесконечно большое расстояние.



Рис. 5.14. Городской пейзаж. А. Шаламов. Зарисовка <sup>38</sup>

*Воздушная перспектива* — изменением яркости и четкости предметов, а также их цвета по мере удаления от точки наблюдения. Пространственные изменения цвета называют также цветовой (колоритной) перспективой.

Воздушная перспектива — кажущиеся изменения некоторых признаков предметов под воздействием воздушной среды и пространства, изменения цвета, очертаний и степени освещенности предметов, возникающие по мере удаления природы от глаз наблюдателя. Так, все ближние предметы воспринимаются четко со многими деталями и фактурой, а удаленные — обобщенно, без подробностей. Контур ближних предметов выглядят резко, а удаленных — мягко. Все близкие предметы обладают контрастной светотенью и кажутся объемными, все дальние — слабо выраженной светотенью и кажутся плоскими.

Воздушная перспектива (рис. 5.15) характеризуется исчезновением четкости и ясности очертаний предметов по



Рис. 5.15. В академическом саду. О. Ильдюков <sup>39</sup>

<sup>38</sup> URL: <http://di-ash.livejournal.com/65733.html>.

<sup>39</sup> URL: <http://eldeukov.arts.in.ua/gallery/w/38551>.

мере их удаления от глаз наблюдателя. При этом дальний план характеризуется уменьшением насыщенности цвета (цвет теряет свою яркость, контрасты светотени смягчаются), таким образом глубина кажется более светлой, чем передний план. Так, все ближние предметы воспринимаются четко со многими деталями и фактурой, а удаленные — обобщенно, без подробностей. Контуры ближних предметов выглядят резко, а удаленных — мягко. Все близкие предметы обладают контрастной светотенью и кажутся объемными, все дальние — кажутся плоскими.

Графически линейная и воздушная перспектива может передаваться при помощи толщины линий. На первом слева изображении (рис. 5.16) перспектива пространства показана с помощью ослабления нажима, утончения начертания линии. Создается впечатление уходящей к линии горизонта дороги. На втором рисунке горизонтальные черточки различного нажима передают воздушное пространство. Третий рисунок создает пространство поля с помощью вертикальных штрихов и линий, теряющих свою толщину по мере удаления.



**Рис. 5.16.** Схемы передачи пространства [14]

Воздушная перспектива связана с изменением тонов, потому она может называться также и *тональной перспективой*.

Первые исследования закономерностей воздушной перспективы встречается еще у Леонардо да Винчи. «Вещи на расстоянии, — писал он, — кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине покажутся на одинаковом расстоянии... Не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел не ощутимы».

### 5.3. Рисунок пейзажа

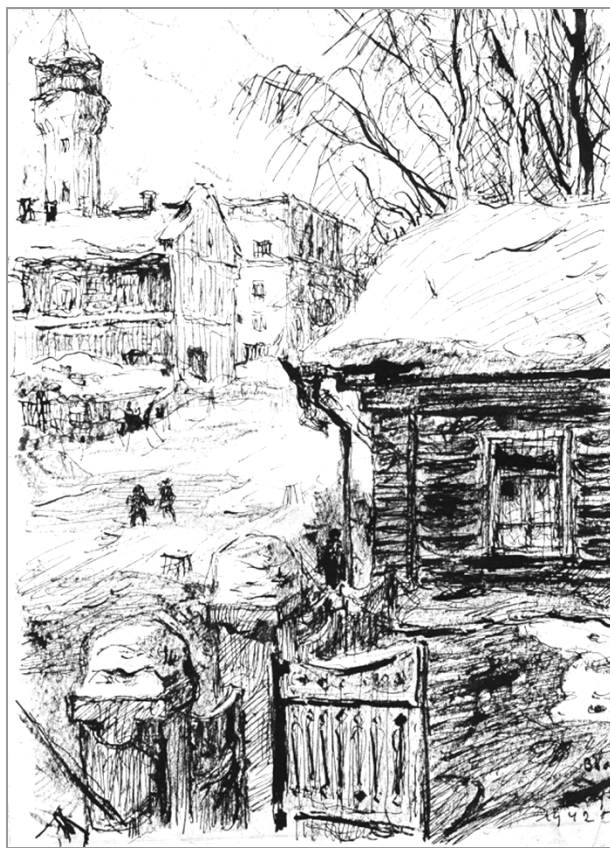
Зарисовки пейзажа, т. е. изучение бесконечно разнообразных форм природы в их сочетании, — дело сложное. Большое значение имеет выбор мотива темы, точки зрения. Порой сам пейзаж, натура, подсказывает композиционное решение. Чтобы композиция пейзажа была выразительной, надо соблюдать все те законы и правила, которые были рассмотрены в предыдущих главах.

Конечно, важным моментом является изучение работ известных мастеров пейзажной графики и подготовительных эскизов к живописным полотнам Шишкина, Левитана, Коровина. Не надо забывать и местных художников: Р. Н. Ермолина, В. Г. Залитко, В. В. Полякова, В. Г. Постникова (рис. 5.17) и др. Они все оставили богатое наследие живописных и графических работ в пейзажном жанре.

Существуют различные виды пейзажа по объекту изображения: сельский и городской, морской (марина), также различают индустриальный пейзаж (со стройками, заводами).

Пейзажи отличаются по настроению (лирический, романтический, эпический). Они изображают утреннее или вечернее состояние. Это может быть зимний или весенний пейзаж. И. И. Левитан, мастер лирического пейзажа, например, любил писать переходное состояние природы (весенние и осенние пейзажи). Такие довольно сложные задачи не ставятся перед студентами. Пока решаются вопросы композиции, поиски интересных мотивов и выполнение зарисовок пейзажа с соблюдением перспективы.

При выполнении наброска пейзажа необходимо учитывать характер освещения. При ярком солнце тени четкие, но здесь появляется сложность в передаче воздушной перспективы. При солнечном освещении многие предметы кажутся светлее неба, а в пасмурный день поверхность земли со всеми находящимися на ней объектами, как правило, темнее неба. При изображении пейзажа надо помнить, что предметы дальнего плана теряют четкие очертания. Учитывая законы воздушной перспективы, можно в наброске передать впечатление глубины, пространства и воздуха (рис. 5.18). Рекомендуется, прежде чем приступить к зарисовкам пейзажа с передачей перспективы, сделать ряд набросков отдельных элементов пейзажа (рис. 5.19) — кустов, деревьев, построек и т. д.



**Рис. 5.17.** Улица Орджоникидзе в Сыктывкаре. В. Г. Постников. 1942. Бумага, тушь, перо<sup>40</sup>

<sup>40</sup> URL: <http://www.kraevidenie.ru/hudozhniki/70>.



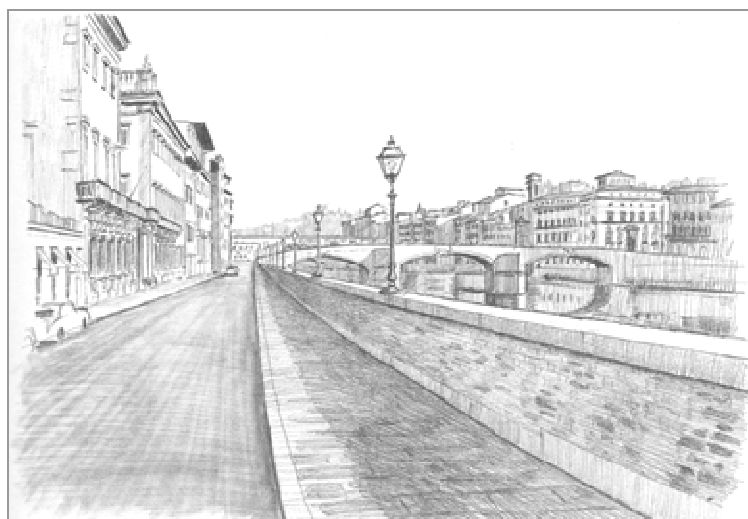
**Рис. 5.18.** Летом у воды.  
С. Фесенко. Зарисовка <sup>41</sup>



**Рис. 5.19.** Пейзаж с колодцем.  
О. А. Кипренский <sup>42</sup>

Рассмотрим этапы работы над рисунком городского пейзажа художника Б. Барбера [1] на примере набережной реки Арно во Флоренции (рис. 5.20, 5.21).

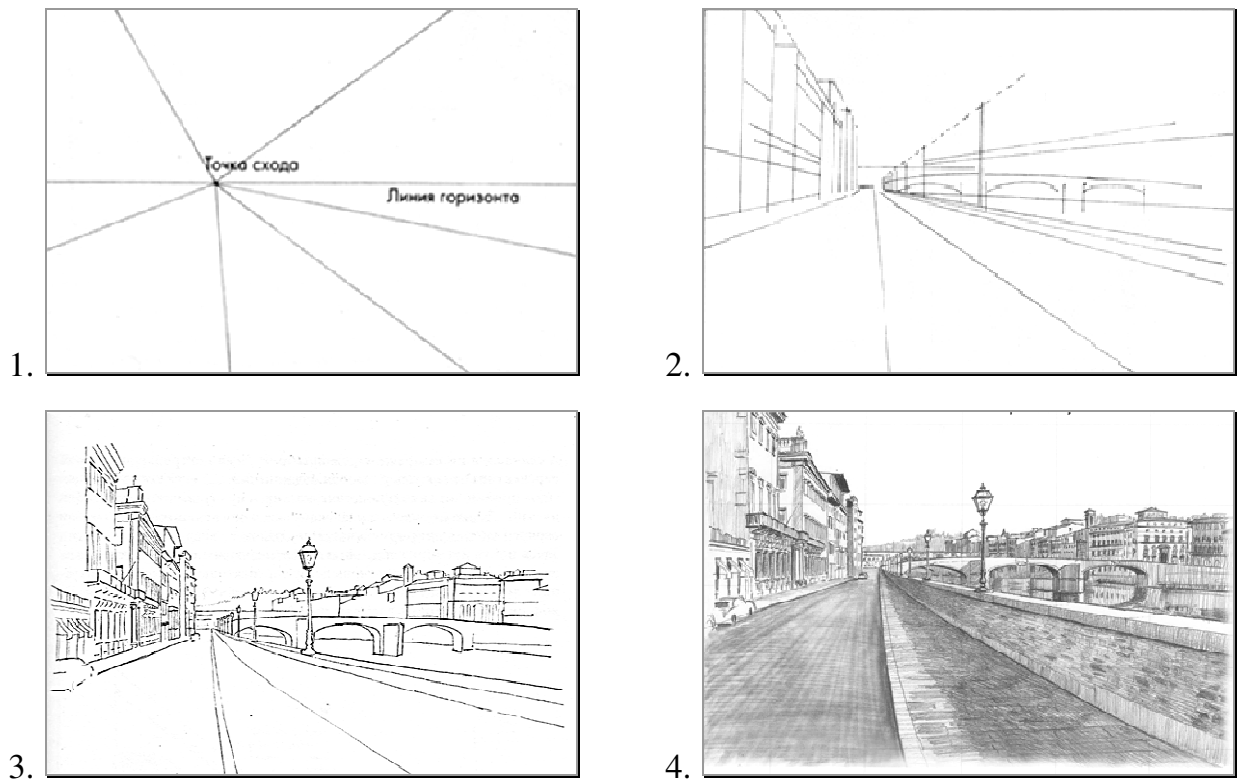
1. Начинается рисунок с определения линии горизонта, которая располагается на уровне зрения рисующего. Намечается точка схода, и проводятся основные линии набережной (тротуар, дорога, ограда, верхняя линия домов).
2. Далее определяются общие черты зданий. Намечается силуэт моста.
3. Выполняется контурный рисунок. Прорисовываются детали.
4. Завершающий этап. Светотеневое решение рисунка.



**Рис. 5.20.** Набережная реки Арно. Б. Барбер

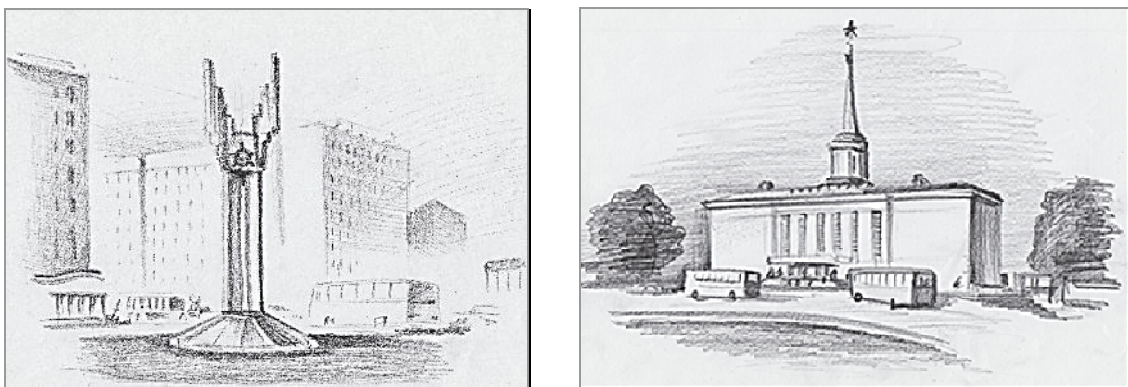
<sup>41</sup> URL: <http://arts.in.ua/art/graphic/hits/realism/landscape/page11>.

<sup>42</sup> URL: <http://artlibrary.ru/picture/20401>.



**Рис. 5.21.** Этапы работы над пейзажем

Часто приходится рисовать в не очень удобном месте (рис. 5.22). Выполнив быстрый набросок, можно дорисовать по памяти.



**Рис. 5.22.** Зарисовки городского ландшафта. И. Калистратов.  
Студенческая работа \*

### **Контрольные вопросы**

1. Назовите основные законы композиции художественного произведения.
2. Перечислите основные средства выразительности построения картины.
3. Какие характерные композиционные ошибки делают начинающие художники?
4. Какую роль играет линия горизонта в картине? Что такое точка схода?
5. Что такое композиционный центр картины?
6. Значение формата картины в композиционном решении.
7. Чем отличается линейная перспектива от воздушной перспективы?

**Примечание.** Задания по рисованию ландшафтного пейзажа даются во время учебной практики.

## ГЛАВА 6. ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ: МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ

Большое значение для студентов по направлению «Ландшафтная архитектура» занимает летняя практика. Учебная практика по рисунку и живописи проводится в окрестностях Сыктывкара. Выполнять первые задания по рисованию растительных мотивов можно в парках, зарисовки — на территории Национальной галереи в саду скульптур, рисование деревьев и этюды с водой — в районе Кируль, где есть спуск к реке. Возможны выезды в близлежащие села, в которых есть памятники архитектуры и живописные виды (Ыб, Ульяново) для выполнения последних заданий по архитектурным мотивам.

Перед каждым выполнением задания преподавателем четко объясняются задачи, содержание и этапы выполнения рисунка или этюда. Желательно показывать готовые образцы задания. Во время работы на природе преподаватель не только контролирует студентов, но и активно помогает. Это может быть пример педагогического показа в том же самом материале, что предусмотрено программой (акварель, карандаш, фломастер).

Цель учебного пленэра — адаптация рисовальщика к среде, развитие его навыков рисунка и живописи, полученных на аудиторных занятиях. Пленэр воспитывает тонкость вкуса и тренирует память, вырабатывает навыки автоматической фиксации объектов изображений.

Выходу на пленэр должна предшествовать подготовка, способствующая эффективной работе. Прежде всего нужно запастись планшетом для хранения бумаги или альбомом с жесткой подкладкой и удобным креплением, а также компактным набором графических средств и красок.

«Начать и закончить работу на месте» — вот одно из правил работы на природе. Очень важен момент выбора места, точки зрения на натуру. Влияют на пленэр погодные условия и быстрая смена освещенности. Работа на пленэре в этом режиме нацелена на быстрое выполнение набросков и эскизов для последующей доработки.

Работа на пленэре должна строиться по принципу «от простого к сложному», от зарисовок растений до ландшафтных рисунков и живописных этюдов. На пленэре студенты учатся строить перспективу, находить высоту горизонта и выделять основные компоненты пейзажа, удалять несущественные и нарушающие баланс композиции элементы. Занятия на пленэре делают будущего инженера ландшафтной архитектуры более восприимчивым к образам среды, развивают умение видеть красоту природы и готовят его профессиональное мышление.

Целесообразно использование различных художественных средств, обеспечивающих большую выразительность линий, чем простой карандаш: фломастера, пера, кисти, угля, сангины. Обучение рисунку преследует цель не только накопление навыков изображения, но и развитие про-

странственного мышления и профессиональной идеологии художника, архитектора, инженера, дизайнера.

В период прохождения практики студенты обязаны строго выполнять правила техники безопасности в полевых условиях. Инструктаж по технике безопасности проводится в первый, организационный, день практики ее руководителем.

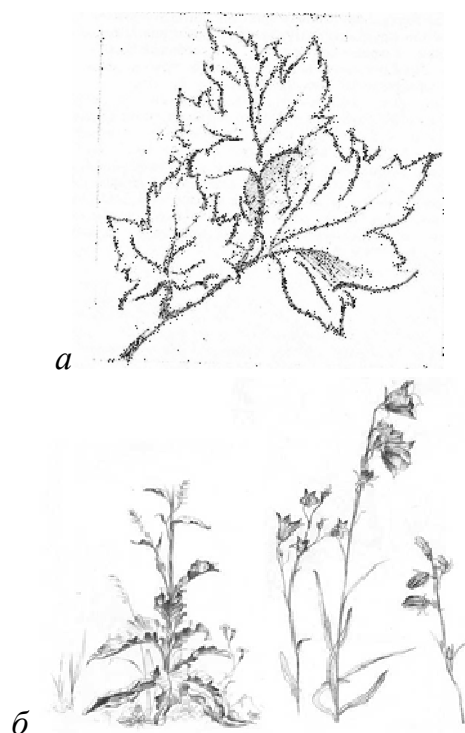
## 6.1. Зарисовки и наброски растений и цветов <sup>43</sup>

В конкретных заданиях пленэра применяются различные виды рисунка: длительный рисунок, зарисовка, набросок. Длительный рисунок необходим для наиболее полного анализа мотива (задания по изображению целого строения, элементов архитектуры, фактурных особенностей отдельных частей предметов и т. п.).

Работа ведется поэтапно, начиная от компоновки изображения на листе бумаги, определения пропорций и перспективного построения форм до проработки тональных и светотеневых отношений и передачи фактуры. Длительный рисунок выполняется в течение 3—6 часов в зависимости от сложности мотива. Но так как время учебной практики ограничено, чаще всего выполняются краткосрочные задания: зарисовки и наброски.

*Набросок* (англ. *sketch*, фр. *croquet*) — монохромное неполное обобщенное изображение предметного мира, исполняемое обычно в короткий, иногда в кратчайший промежуток времени, чрезвычайно ограниченный промежуток времени, чаще всего не зависящий от самого рисующего (рис. 6.1, *а*). При этом с целью ускорить работу используется минимальное количество графических средств. Обобщенное изображение должно быть достаточно выразительным, узнаваемым, без мелких деталей. Поэтому набросок часто определяется как «целое, увиденное без частностей» [2].

*Зарисовка* — более полное, в отличие от наброска, но отнюдь не исчерпывающее монохромное изображение предметного мира, исполняемое с натуры в относительно более короткий промежуток времени, чем длительный учебный рисунок (рис. 6.1, *б*).



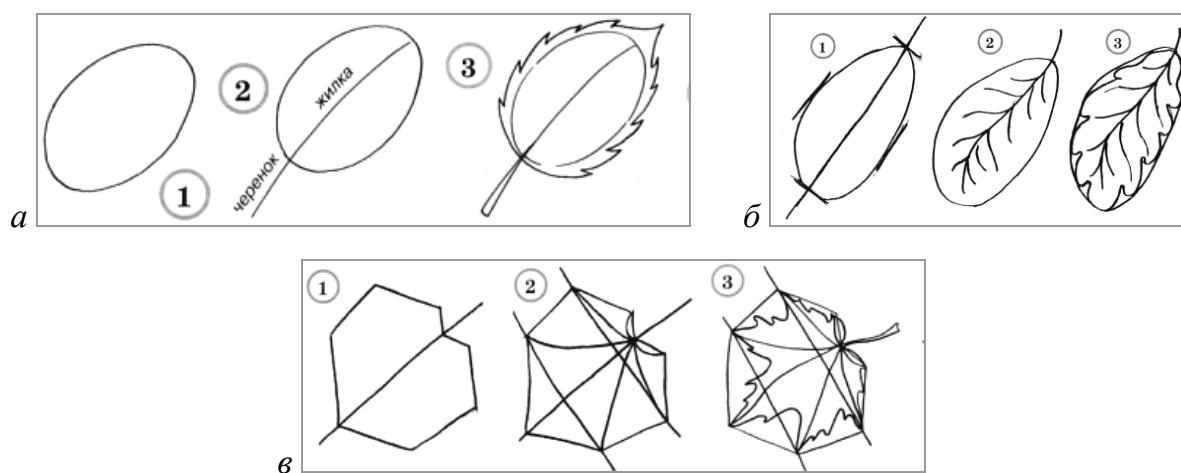
**Рис. 6.1.** Набросок и зарисовки [19]

<sup>43</sup> URL: <http://www.artprojekt.ru/school/sketches/05.html>.

Время работы над рисунком определяет сам рисующий. Все зависит от поставленной цели и назначения зарисовки.

Различие между наброском и зарисовкой не столько во времени, затрачиваемом на исполнение того или другого, но главным образом в самих способах работы. Зарисовка исполняется с начала до конца только с натуры; набросок же может быть исполнен не только с натуры, но и по памяти, по представлению, по воображению, а также с применением комбинаций нескольких или всех способов.

Зарисовка — основной способ работы на пленэре. В зарисовках нужно передавать главное, характерное. За время краткосрочного рисунка решается ограниченная задача. Начинать зарисовки на открытом воздухе целесообразно именно с растений. Необходимо выбрать натуру, интересную для изображения, обладающую выразительным силуэтом, выраженным ритмом и характером листьев, общим движением массы. Рисование растений целесообразнее с листьев. Рисунки выполняются карандашом с передачей тональных отношений. Такое рисование способствует выработке определенных навыков. Приступать надо с простых по форме листьев яблони, вишни, сирени, березы и т. п. Каждый лист имеет определенную форму (рис. 6.2). Все листья вписываются в какую-либо геометрическую фигуру — треугольник, многоугольник, ромб, эллипс, круг.



**Рис. 6.2.** Схема изображения листьев: *a* — березы; *б* — дуба; *в* — клена

Более сложным является задание по выполнению зарисовки ветки дерева. Рассмотрим это на примере ветки березы (рис. 6.3).

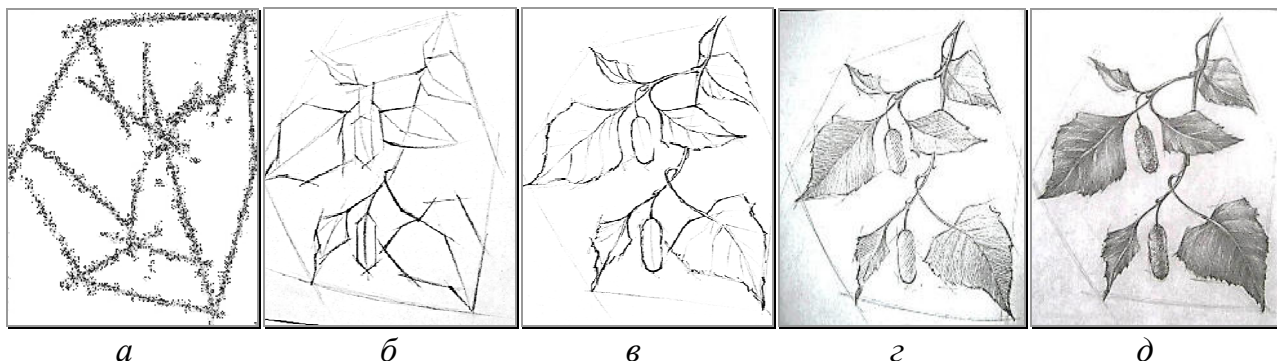
Зарисовка всегда выполняется с натуры и имеет такую же последовательность, как и длительный рисунок, но в отличие от него может быть незавершенной.

Первый этап. Композиционное размещение изображения (рис. 6.3, *a*).

Второй этап. Намечаются конструкция ветки, пропорции частей, выявляется пространственное положение элементов, выступающие и отступающие планы (рис. 6.3, *б*).

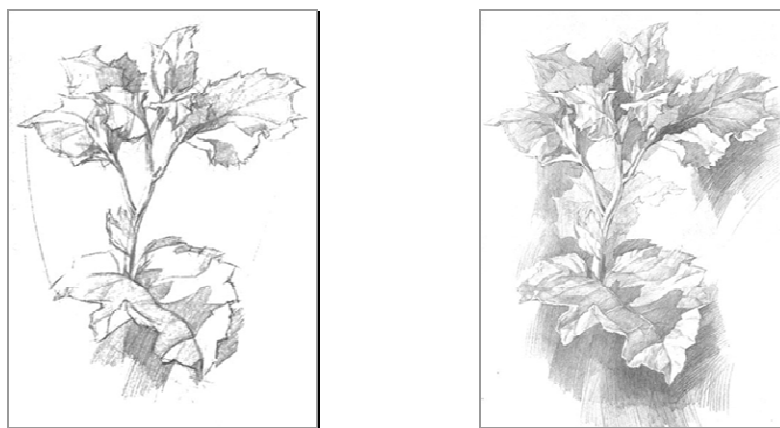
Третий этап. Уточняется характер листьев и убираются лишние линии построения (рис. 6.3, в).

Четвертый и пятый этап (рис. 6.3, г, д). В конце работы прорабатывается штрихами форма, идет обобщение деталей, рисунок приобретает цельность.



**Рис. 6.3.** Последовательность выполнения зарисовки ветки березы <sup>44</sup>

Велико значение таких зарисовок: это не просто тренировка руки и глаза, а познание окружающей действительности и одновременно одна из эффективных форм художественного образования. Представления о гармонии непосредственно исходят от природы, и растительный мир играет здесь далеко не последнюю роль (рис. 6.4).



**Рис. 6.4.** Зарисовка лопуха <sup>45</sup>

Начинающие художники часто рисуют и пишут растения. Изображать растения вовсе не просто. Тут требуется максимум внимания, настойчивости, методичности, а главное — знаний того, что делаешь. Всякий поверхностный, недобросовестный подход, игнорирование ненужных на первый взгляд деталей приводит к неудаче. Форма растений различна по конструктивной сущности, пластике, художественному очарованию (рис. 6.5).

<sup>44</sup> URL: [http://lillu.in.ua/publ/khobbi/risovanie/kak\\_narisovat\\_vetku...](http://lillu.in.ua/publ/khobbi/risovanie/kak_narisovat_vetku...); <http://journal-shkolniku.ru>.

<sup>45</sup> URL: <http://picture06.narod.ru/fler/6fler.htm>.



**Рис. 6.5.** Лопух. О. А. Лагода-Шишкина <sup>46</sup>

Цель зарисовок — познание строения растений. Анализ форм в это время можно считать первично-ознакомительным. Идет привыкание к необычным пропорциям, изучение взаимосвязи изображения и материала, понимание особенностей компоновки, композиции. Изобразительные средства могут быть разнообразными. Важно, чтобы на несложных мотивах художник «почувствовал» растение. Обратите внимание, с какой достоверностью изобразил обычное растение художник А. Лаптев на рисунке «Листья огурца» (рис. 6.6).



**Рис. 6.6.** Листья огурца. А. Лаптев. 1950-е гг. Тушь [14]

Легко отличить ромашку от одуванчика, но как выглядят листья этих цветов, мало кто сможет нарисовать их по памяти (рис. 6.7). Поэтому необходимо изучать «анатомию» строения каждого растения. Сложности при

<sup>46</sup> URL: [http://artchive.ru/artists/olga\\_antonovna\\_lagoda\\_shishkina/t...](http://artchive.ru/artists/olga_antonovna_lagoda_shishkina/t...)

рисовании растений заключаются в том, что приходится сталкиваться со всевозможными ракурсами, сложнейшей ритмикой и переплетением форм.

Цветы издревле являются содержанием многих натюрмортов, деревья и кустарники составная часть пейзажной живописи крупнейших мастеров искусств, растительный орнамент характерен для всего прикладного искусства, растительные мотивы используются в дизайнерском искусстве. Поэтому так важно научиться рисовать цветы и деревья.



**Рис. 6.7.** Зарисовки одуванчика (карандаш) и ромашки (перо, тушь)<sup>47</sup>

Самая простая форма цветов такая, когда вокруг круглого центра симметрично располагаются несколько лепестков (рис. 6.8, 6.9).



**Рис. 6.8.** Зарисовка нарцисса. А. Барщ [2]



**Рис. 6.9.** Зарисовка. Г. Герцев

Лепестки, пестики, чашелистики отличаются удивительным разнообразием формы. Рисуя цветы с натуры, надо обращать внимание на строение растений, расположений на стебле, общей формы цветка (шар, конус, цилиндр). Рисование цветов — задача более трудная, чем рисование листьев. Форма цветов в отличие от формы листьев более сложная и разнообразная: колесовидная, колокольчатая, трубчатая, дискообразная, ворон-

<sup>47</sup> URL: [http://www.animalist.ru/?action=show\\_gallery&artist=aldem](http://www.animalist.ru/?action=show_gallery&artist=aldem).

кообразная, шаровидная и т. д. При зарисовке цветов надо знать основные принципы строения и изображения данных растений. Наиболее характерные признаки конструктивного строения у таких цветов, как лилия (рис. 6.10), ирис, роза, ромашка, колокольчик, василек.

Рисуя цветок лилии, прежде всего надо внимательно изучить это растение, определить его форму. У него сложное строение листьев, тычинок, своеобразный характер лепестков, тонких и нежных. Всю прелесть цветка можно передать и простым карандашом, лишь бы рисунок не получился сухим, жестким и равнодушным. Только настойчивость в достижении поставленной цели, кропотливая работа по рисованию растений позволят выполнить зарисовку в должной мере и грамотно.



Рис. 6.10. Зарисовка лилии [19]

## 6.2. Рисунки деревьев и кустарников

При рисовании деревьев можно выполнять длительные рисунки, зарисовки и наброски (рис. 6.11). Надо четко знать, чем они отличаются друг от друга.

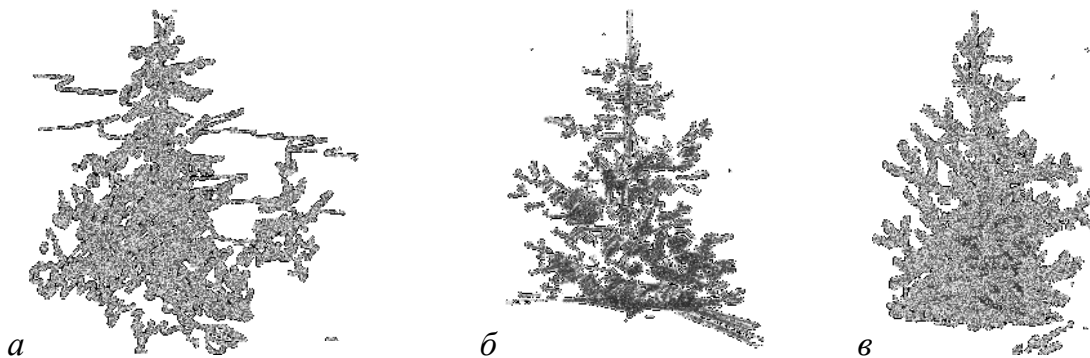


Рис. 6.11. Ель: *а* — набросок, сангина; *б* — зарисовка, карандаш; *в* — длительный рисунок, перо, тушь [2]

Короткий набросок с натуры является лишь неполным изображением действительности, предназначен для быстрой фиксации зрительного восприятия и впечатления. Существуют шесть типов набросков [2]:

1. Наброски, исполняемые с натуры от начала до конца.
2. Наброски, исполняемые комбинированным способом (сначала по наблюдениям с натуры, а затем без натуры — по памяти).

3. Наброски, исполняемые только по памяти, т. е. через некоторый промежуток времени после наблюдения, на основе закрепившихся в сознании зрительных восприятий.

4. Наброски по представлению («от себя»), связанные со способностью человека вызывать в сознании представления об отдельных ранее наблюдаемых предметах.

5. Наброски, исполняемые комплексным способом, т. е. с применением всех вышеуказанных способов работы.

6. Наброски по воображению — первоначальное воплощение в обобщенном виде какого-либо творческого замысла или художественного образа, темы, сюжета и т. п. (набросок-эскиз).

Выше было отмечено, чем отличается зарисовка от наброска, прежде всего она выполняется только с натуры, но в отличие от длительного рисунка ограничена во времени.

Длительный рисунок отличается последовательным решением всех правил и законов изображения<sup>48</sup>.

В каждой местности растут определенные виды деревьев, отражающие присущие ей географические условия. Поэтому необходимо с особым вниманием изучать растительность местности и растущие деревья и их зарисовки должны быть сделаны особенно тщательно.

Характерными для наших северных лесов являются хвойные деревья: ель, сосна и лиственница. Произрастают в наших северных районах береза, ольха, рябина, тополь. Остановимся на рисовании этих деревьев.

При рисовании ели надо проанализировать ее строение, или, как говорят художники, ее характер. Высокий прямостоящий ствол, мутовчатое расположение ветвей, причем мутовки<sup>49</sup> ветвей идут почти от основания и до самой верхушки, ветви густо опушены хвоей. Все это расположено в определенном закономерном порядке. Ветви верхних мутовок короткие, тонкие, торчат в стороны и даже немного вверх. Нижние мутовки состоят из тяжелых ветвящихся, довольно длинных лучей, которые в силу своей тяжести свисают вниз. Сравните ель с сосной (рис. 6.12).

В повседневной жизни мы легко отличаем по внешнему виду и характерному силуэту дерево от кустарника или один вид дерева от другого (рис. 6.13). Если рисуете сосну, то на рисунке и должна быть сосна, а не просто дерево. Надо отметить, не все деревья имеют такую характерную внешность, какую имеет сосна. Тем не менее у многих деревьев внешность достаточно типична. Независимо от породы, рисование дерева имеет одинаковую последовательность (рис. 6.14).

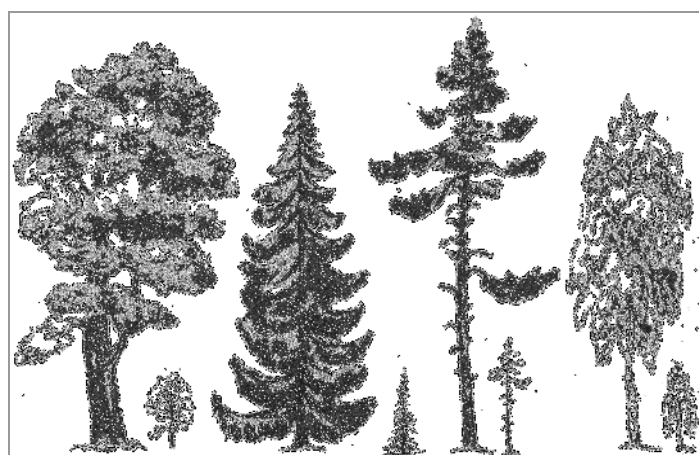
---

<sup>48</sup> Законы и правила рисования рассматривались в предыдущих главах.

<sup>49</sup> **Мутовка** — часть осевого органа растения (узел), обычно стебля или ветви, на которой кольцеобразно, на одной высоте (уровне), располагается три и более органа, обычно листьев, иногда цветков или ветвей. Например, каждый год на вершине сосны образуется новая мутовка. По мутовкам можно приблизительно определить возраст сосны: сколько мутовок — столько лет сосне.



**Рис. 6.12.** Ель и сосна [2]



**Рис. 6.13.** Сравнительная схема строения деревьев (дуб, ель, сосна, береза). А. Барщ [2]



**Рис. 6.14.** Последовательность в изображении дерева. А. Барщ [2]

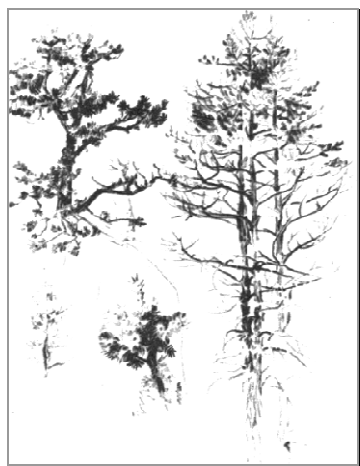
**Этапы рисования дерева.** Зарисовка дерева должна всегда начинаться снизу от корней в сторону роста дерева.

1. Легкими линиями намечаем ствол, направление основных веток.
2. Намечаем общий силуэт дерева (крону).

3. Разбиваем крону на отдельные части, при помощи штриховки намечаем свет и тень.

4. Объединяем отдельные части кроны в единое целое. Обобщаем рисунок посредством нанесения в затемненных местах общей легкой тени. Придаем зарисовке некоторую объемность.

В рисунке последовательного изображения дерева (рис. 6.14) можно узнать сосну, но это довольно схематичное ее изображение. Художники, рисующие деревья (И. И. Шишкин, В. Серов, Д. Кардовский и др.), довольно тщательно и скрупулезно изучали особенности многообразия форм природы. Это видно из их многочисленных зарисовок (рис. 6.15, 6.16).



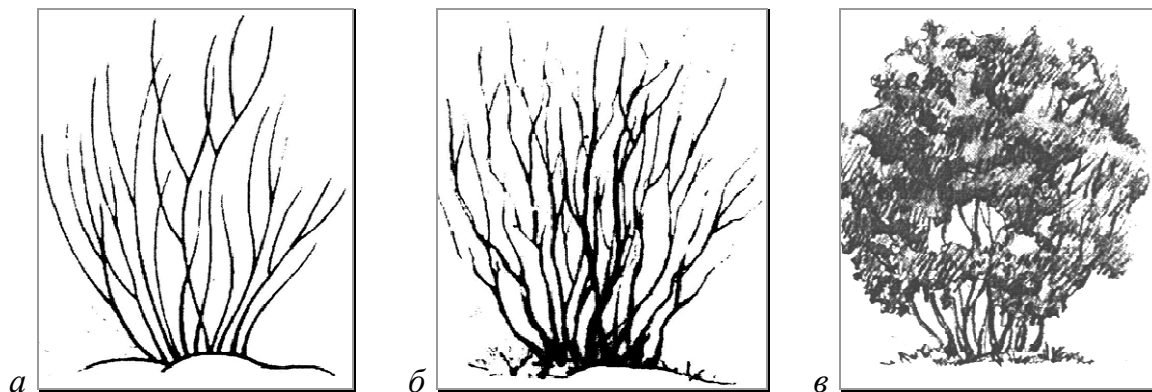
**Рис. 6.15.** Сосны. Зарисовка.  
Д. Кардовский [2]



**Рис. 6.16.** Дуб. Набросок.  
В. Серов [2]

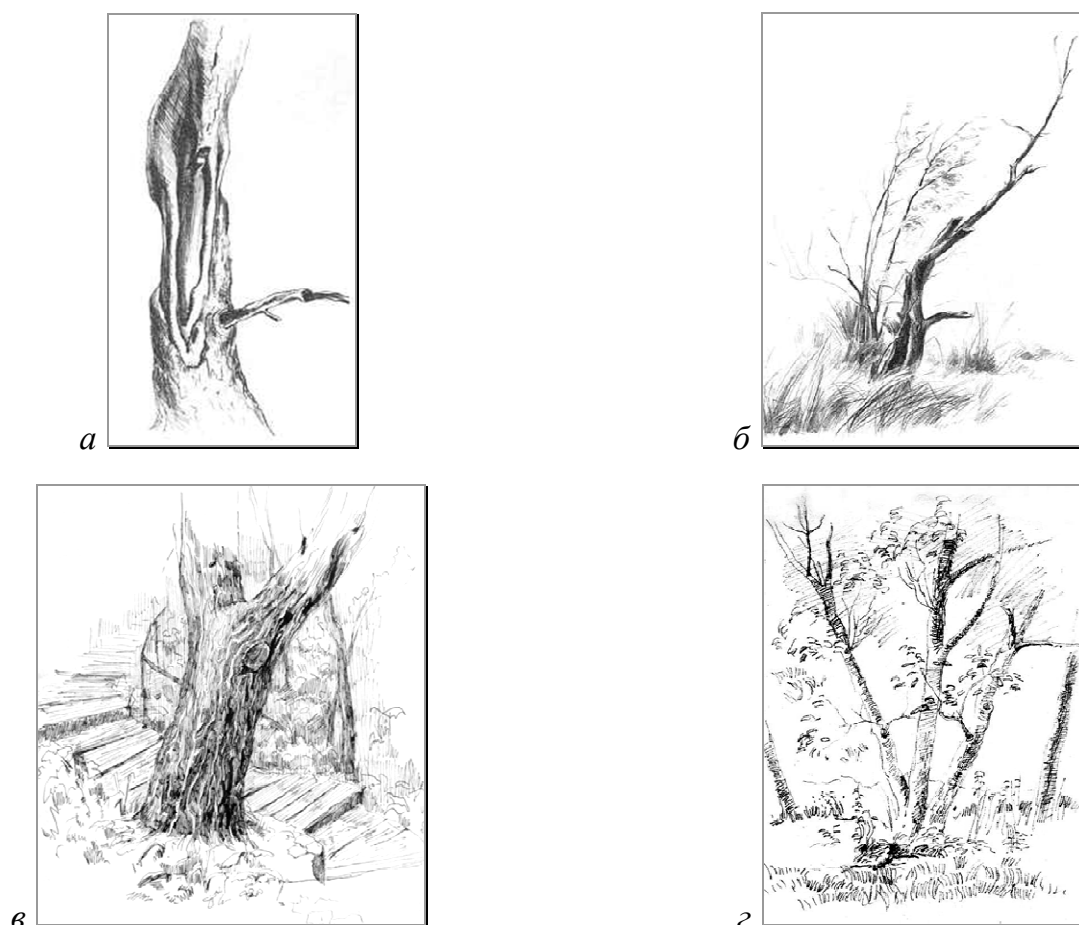
Рисуя дерево, нужно помнить, что у каждой породы деревьев (ели, березы) имеются общие признаки, позволяющие зрительно опознать ее: строение ствола, распределение и форма ветвей, рисунок листьев, характерный силуэт всего дерева. Но у каждого дерева имеются и индивидуальные отличия, зависящие от условий его произрастания: кривизна и наклон ствола, разветвление его, высота нижних ветвей над землей, количество их, густота листвы в кроне, свой особый силуэт. Эти признаки нужно научиться различать при наблюдении, ни в коем случае не довольствуясь однообразным изображением деревьев каждой породы с помощью одной схемы. Особенно хороши для изображения старые деревья с мощными узловатыми стволами — дубы (рис. 6.16). По контрасту с ними трогательно выглядят молоденькие елочки, сосенки.

Выполняя зарисовки кустов, придерживаемся той же последовательности, что и при рисовании деревьев (рис. 6.17). Намечаем общее движение ветвей снизу вверх (*а*), далее уточняем форму основных ветвей и их ответвлений (*б*). Наметив общий силуэт куста, при помощи штриховки показываем светотенью объем массы листьев (*в*).



**Рис. 6.17.** Последовательность рисования куста<sup>50</sup>

Полезны и познавательны зарисовки отдельных фрагментов деревьев, они вырабатывают наблюдательность и технические приемы рисования не только карандашом, но и другими материалами. При рисовании особое внимание обращайте на точки сочленения, где ветка прикрепляется к стволу, мелкие сучки к веткам и т. д. Это поможет понять природу дерева (рис. 6.18). Изображение правильных пропорций дерева и точность изображения крепления веток делает рисунок выразительным.



**Рис. 6.18.** Учебные зарисовки фрагментов деревьев и куста

<sup>50</sup> URL: <http://es-kiz/wp-co>.

## Характерные ошибки при рисовании деревьев

1. *Не соблюдается плановость.* Дерево — это объемная форма. Ветви дерева переднего плана должны рисоваться четче, те, которые находятся на втором плане, мягче, воздушнее. Если это не соблюдать, рисунок будет казаться плоским и неестественным.

2. *Ветки рисуют слишком прямыми.* Чтобы этого избежать, надо рисовать все изгибы и узелки веток.

3. *Ветки слишком толстые.* Угол между ветками должен быть больше к основанию дерева и постепенно становиться уже к вершине. Нижние ветки самые толстые.

4. *Дробность в изображении кроны дерева.* Невозможно нарисовать каждый листик на дереве. Художник рисует пучок листьев, объединяя их освещением или тенью.

При рисовании группы деревьев внимание обращают на общий силуэт деревьев. Дальние деревья, в которых нельзя разобрать деталей, можно покрывать простым штрихом, самые дальние — вертикальными штрихами. При изображении ландшафтов надо уметь рисовать дерево не только вблизи, но и лес вдали, на равнине и на склоне гор. Даже при рисовании дальнего плана лес не утрачивает своей внешней особенности. Еловые леса (рис. 6.19, а) отличаются своим острозубчатым верхом. У сосен, растущих на севере, высокие и сравнительно тонкие стволы с небольшой кроной на вершине, которая имеет округлую форму (рис. 6.19, б)

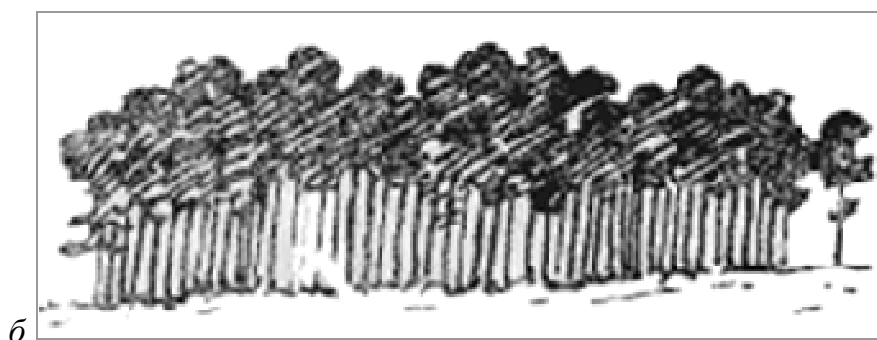


Рис. 6.19. Еловый (а) и сосновый (б) леса вдали <sup>51</sup>

<sup>51</sup> URL: <http://homehelper.in.ua>.

Особой выразительностью обладают рисунки деревьев, выполненные при помощи пера и туши (рис. 6.20). Сейчас художники используют гелевые ручки, которые могут вполне заменить традиционную тушь.

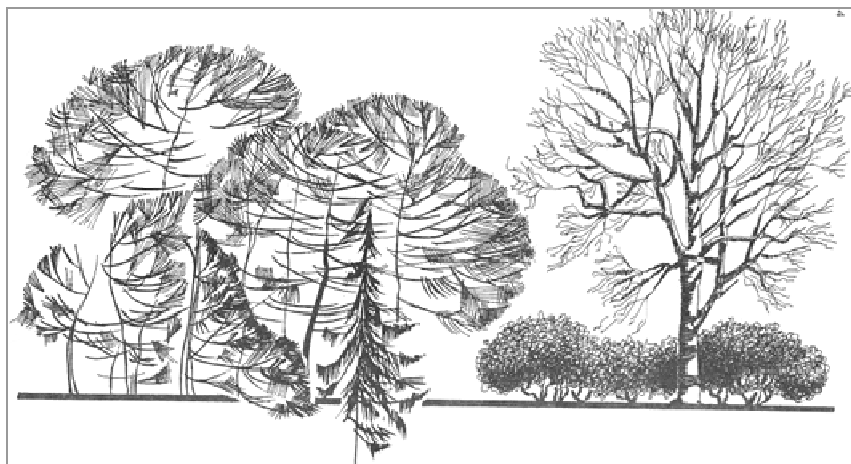


Рис. 6.20. Графика деревьев. Перо, тушь <sup>52</sup>

### 6.3. Зарисовки камней и элементов пейзажа <sup>53</sup>

Составляющим элементом ландшафтного пейзажа являются камни. Существуют различные виды горных пород: песчаник, сланец, известняк, вулканические породы, валуны. На первый взгляд, кажется, что их легко рисовать. При рисовании камней есть свои сложности. Они должны иметь объем и форму. Свет и тени играют важный аспект в рисовании различных пород. В рисунке камней применяются те же принципы и приемы рисования, которые используются для изображения сложных предметов (рис. 6.21—6.23).

**1 этап.** Обозначьте контуры камней, сравнивая их по размерам и формам. Чтобы рисунок выглядел интереснее, используйте весь формат листа, т. е. рисуйте камни крупно.

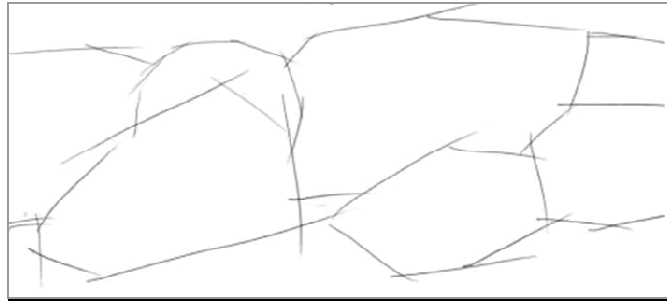
**2 этап.** Округлите форму камней и наметьте светлые и темные участки и обозначьте падающие тени. Свет падает сверху слева, поэтому блики на камнях должны быть расположены сверху слева, а самые темные участки камней — снизу справа.

**3 этап.** Нанесите штриховку и тени. Штрихи наносятся таким образом, чтобы подчеркнуть форму камней и сохранить впечатление гладкой поверхности валунов.

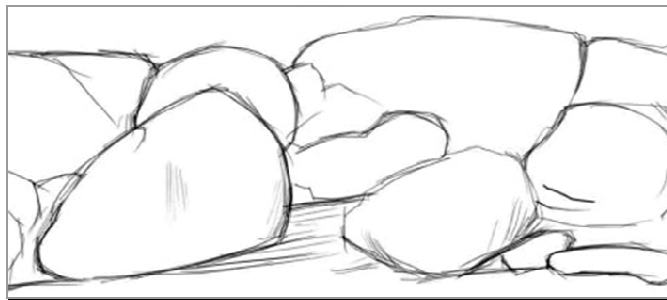
Не обязательно доводить рисунок до черноты, лучше сохранить свежесть и легкость зарисовки.

<sup>52</sup> URL: <http://www.artreflection.ru/nstr/ngt.html>.

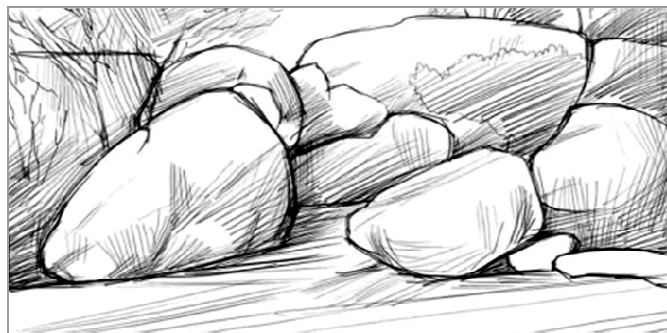
<sup>53</sup> URL: <http://artlibrary.ru/picture/20401> dayfun.ru.



**Рис. 6.21.** Первый этап

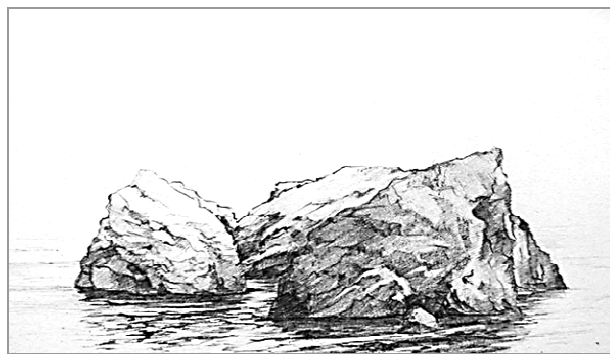


**Рис. 6.22.** Второй этап



**Рис. 6.23.** Третий этап

Камни бывают разные: гладкие валуны на берегу моря, обточенные морской водой; грубые камни, имеющие вулканическую породу, к ним же относятся известняки (рис. 6.24).



**Рис. 6.24.** Зарисовки известняковых камней<sup>54</sup>

<sup>54</sup> URL: <http://uddzin.livejournal.com/11850.html>.

При рисовании грубых камней акцент делают и на внутреннюю фактуру (приходится рисовать все трещинки и щербинки), иначе сложно передать характер камня.

Камни, являясь неотъемлемой частью морского пейзажа, придают особенную романтичность и загадочность, поэтому часто используются архитекторами в оформлении ландшафта. Классическим примером являются знаменитые философские сады Японии.

Соловки (рис. 6.25) постоянно привлекают паломников и художников необычностью пейзажа, неотъемлемой частью которого являются валуны.



**Рис. 6.25.** Камни. Соловки. А. Эстерхейзен. Черный карандаш <sup>55</sup>

Составной частью пейзажа являются водоемы — естественные (рис. 6.26) и искусственные (рис. 6.27).



**Рис. 6.26.** Берег реки. Зарисовка студента. Карандаш \*

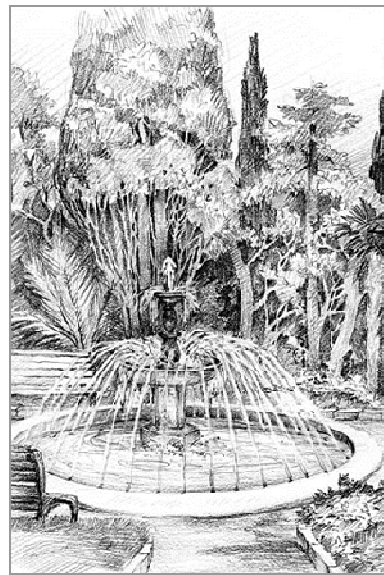


**Рис. 6.27.** Элементы зимнего сада [17]

<sup>55</sup> URL: <http://illustrators.ru/illustrations/302581>.

Городские ландшафты, парки включают в себя скульптуру, фонтаны, аллеи, решетки и т. п. При составлении проектов ландшафтному дизайнеру приходится изображать эти неотъемлемые элементы пейзажа [17].

Выполнять зарисовки можно любым графическим материалом. На рисунке Т. Анисимовой использован карандаш «Ретушь» (рис. 6.28). А московский художник А. Ноаров выполняет зарисовки мягким материалом: сепией, соусом, углем. Рисуя Румянцевский сад в Санкт-Петербурге (рис. 6.29), он использовал угольный карандаш. После разметки композиции, плоскости земли и габаритов фонтана сразу были взяты тоновые отношения между землей, небом, чугуном фонтана и листвой в тени. Затем одновременно с прорисовкой деталей добавлено как можно больше тоновых отношений. Это связано с эмоциональностью сюжета, с игрой света и тени на листьях деревьев в солнечный день по сравнению с чугунным фонтаном на переднем плане<sup>57</sup>. Другой рисунок сада выполнен в технике сепия. Художник использует изящную размывку, передавая воздушность кроны, слегка касаясь кистью, обозначает плоскость земли, тонкой линией намечает ветви деревьев, ажур решетки.



**Рис. 6.28.** Старинный фонтан в Мелассе. Крым. Т. Анисимова<sup>56</sup>



**Рис. 6.29.** Румянцевский садик. А. Ноаров. Угольный карандаш. Сепия

<sup>56</sup> URL: <http://anisimova.ks.ua/Fontan.htm>.

<sup>57</sup> URL: <http://noarov.livejournal.com/4013.html>.

## 6.4. Зарисовки архитектуры

Рисование архитектурных сооружений как моделей, являющихся особенно интересным учебно-методическим материалом, всесторонне развивает объемно-пространственное мышление будущих инженеров ландшафтной архитектуры.

При изучении и рисовании архитектуры преследуется цель приобретения таких навыков и умений, которые в дальнейшем послужат основой индивидуального архитектурного рисунка.

Задачи, которые ставятся перед студентами:

- 1) приобретение и дальнейшее развитие изобразительных навыков, реалистического рисунка;
- 2) развитие композиционных способностей;
- 3) изучение предшествующего опыта в архитектуре;
- 4) накопление материала для своей творческой работы.

Изучение архитектурного объекта в натуре позволяет в полной мере оценить его зависимость с окружающим ландшафтом.

В пейзажных рисунках часто архитектура в композиции играет роль акцента, который подчеркивает красоту ландшафта. В таких зарисовках архитектура должна вписываться в природу и в тоже время отличаться от нее. Если природа бесконечно разнообразна по своей фактуре (сравните небо и землю, воду и небо, деревья и траву), то фактура архитектуры более скромна. Разнообразие вносят архитектурные детали.

При рисовании архитектурных объектов необходимо показывать пространственную глубину и перспективно-световые планы и взаимосвязь с окружающей средой. Последовательность работы такова:

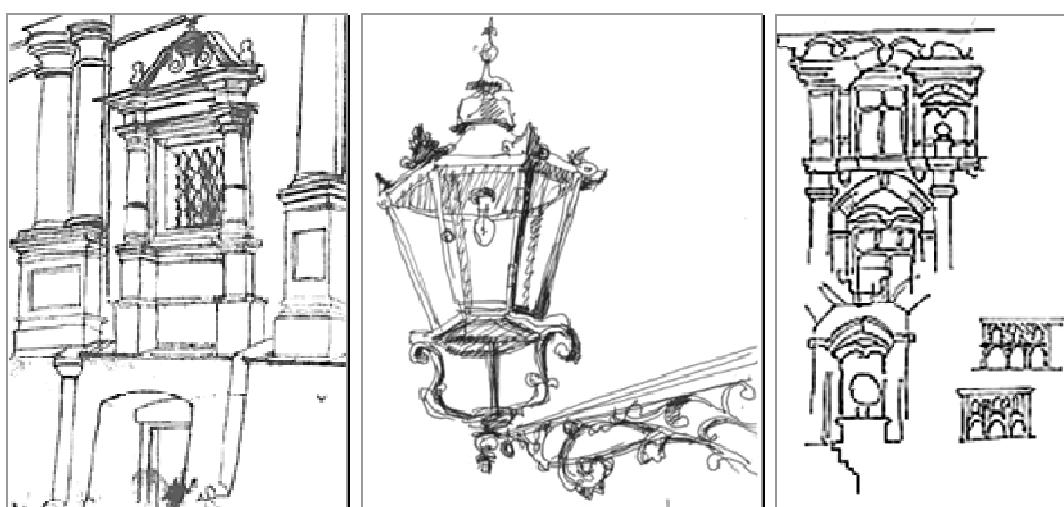
- 1) поиск наиболее выразительной композиции рисунка;
- 2) построение в соответствии с законами перспективы;
- 3) передача пропорционально масштабных соотношений архитектурных сооружений и элементов антуража;
- 4) передача пространственной глубины (средствами светотени и тона с использованием законов изображения воздушной перспективы).

Процесс рисования архитектурных сооружений вырабатывает навыки перспективного построения, развивает глазомер, зрительную память и способность свободного владения рисунком для творчества.

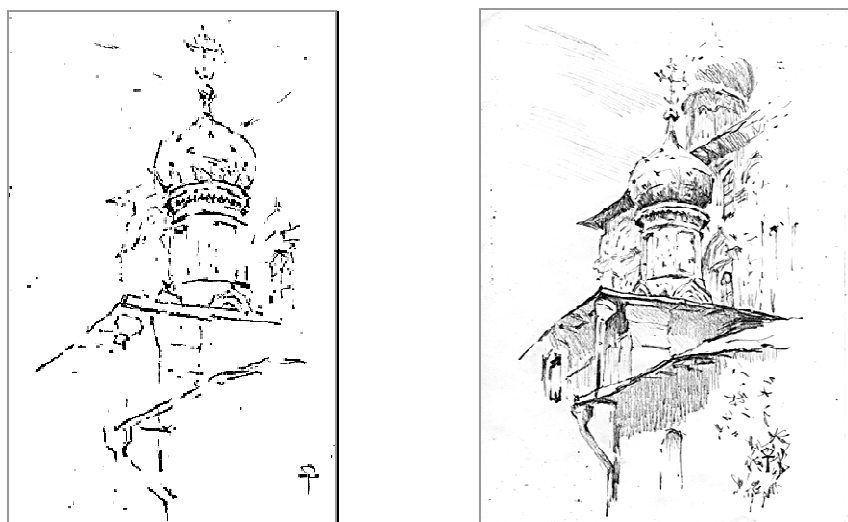
Прежде чем рисовать целое здание, предлагается выполнить отдельные зарисовки элементов архитектуры (рис. 6.30—6.32) (окно, крыльцо, купол, фонарь и т. п.). Рисование архитектурных деталей является вводным материалом для изучения правил и законов построения форм архитектуры. Они разнообразны по характеру и функциям: простые и сложные, декоративные и конструктивные (несущие, ограждающие и др.).



**Рис. 6.30.** Архитектурные зарисовки. В. Д. Поленов. 1844—1927 <sup>58</sup>



**Рис. 6.31.** Учебные зарисовки <sup>59</sup>



**Рис. 6.32.** Купол. Зарисовки. О. Горопыгин <sup>60</sup>

<sup>58</sup> URL: [http://www.art-catalog.ru/picture.php?id\\_picture=6781](http://www.art-catalog.ru/picture.php?id_picture=6781).

<sup>59</sup> URL: <http://portal-1.ru/arxit/architectur.html>.

<sup>60</sup> URL: <http://www.litmixbest.ru/index.php/urokimasterov/2013-06-04-10-47-53/3378-2012-05-11-17-32-14>.

При рисовании того или иного заинтересовавшего объекта должна быть четко определена задача, что именно нужно сделать. Если это короткий набросок, не стоит делать много пространственных планов, достаточно три или даже два плана.

Задание по выполнению архитектурной зарисовки начинается с выбора объекта изображения. В городе это могут быть памятники архитектуры, имеющие историческое значение.

Валентин Викторович Поляков — художник-педагог, основоположник профессионального искусства в республике Коми. Он оставил богатое наследие графических изображений Сыктывкара, которое имеет бесценное значение, так как доносит до нас облик старого города (рис. 6.33). Некоторые памятники архитектуры сохранились и по сей день.

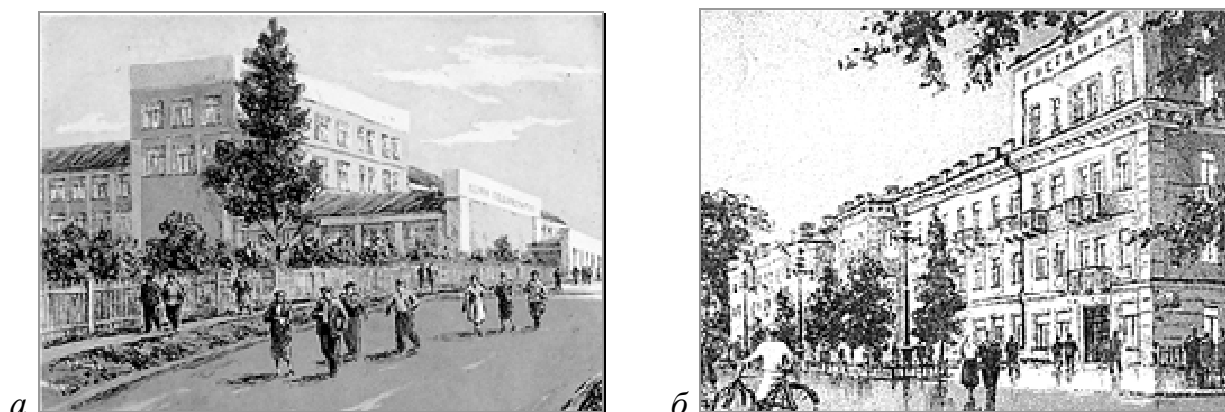


Рис. 6.33. У пединститута (а). Гостиница «Север» (б). В. В. Поляков. 1950-е гг.<sup>61</sup>

Можно продемонстрировать работы других художников, которые обращались к теме город и рисовали архитектурные памятники. Примером может служить рисунок художника В. Г. Постникова, созданный в 1949 г. (рис. 6.34).

Когда рисуешь тот или иной архитектурный объект, желательно поинтересоваться историей этого сооружения, время создания, имя архитектора, стилевое направление. В Сыктывкаре не так уж много старых зданий, некоторые снесены, есть новоделы, например здания драматического театра, бывшей гостиницы «Север».



Рис. 6.34. Дом в Сыктывкаре. В. Г. Постников. 1949 г.

<sup>61</sup> URL: <http://www.kraevidenie.ru/hudozhniki/70/>.

Рисуя архитектуру, студенты продолжают осваивать основные закономерности реалистического рисунка — сложного перспективного построения изображения, тонального выявления объекта, пространства. Обязательным является выявление связей архитектуры с окружающей средой.

Процесс рисования можно разделить на два этапа: первый — определение композиции, второй — непосредственное выполнение рисунка.

Для выполнения задания необходимо иметь планшет, основу для бумаги, размером (55 × 75) см. Закреплять лист можно при помощи малярной ленты шириной 2—3 см.

При выполнении натурального рисунка архитектуры вначале наметить общую композицию и горизонт. Вся архитектура приводится к простым геометрическим формам (рис. 6.35). Легкими линиями намечаются призмы, цилиндры и т. д. Затем выявляются характерные детали, подчиняющиеся крупной форме. Завершающий этап рисунка — тоновое решение. Дальнейшая детализировка в тоне подчиняется найденным крупным отношениям.

Начинайте рисование здания с выбора места, величины изображения и передачи основных пропорций формы (рис. 6.36).

Обозначьте линию горизонта, ближайший угол и крыши и основание дома. Затем переходите к работе над рисунком основной формы в пространстве с учетом правил и законов линейной перспективы (рис. 6.37) точно так же, как вы строили простейшие геометрические тела (куб, цилиндр и др.). Внимательно подойдите к анализу натурального объекта: какие части находятся выше, а какие ниже уровня зрения (карниз, фундамент и др.). Все перспективные линии построения производятся на глаз. Если появляются неточности, то следует дополнительно выполнить перспективную схему и тем самым проверить себя (рис. 6.38).

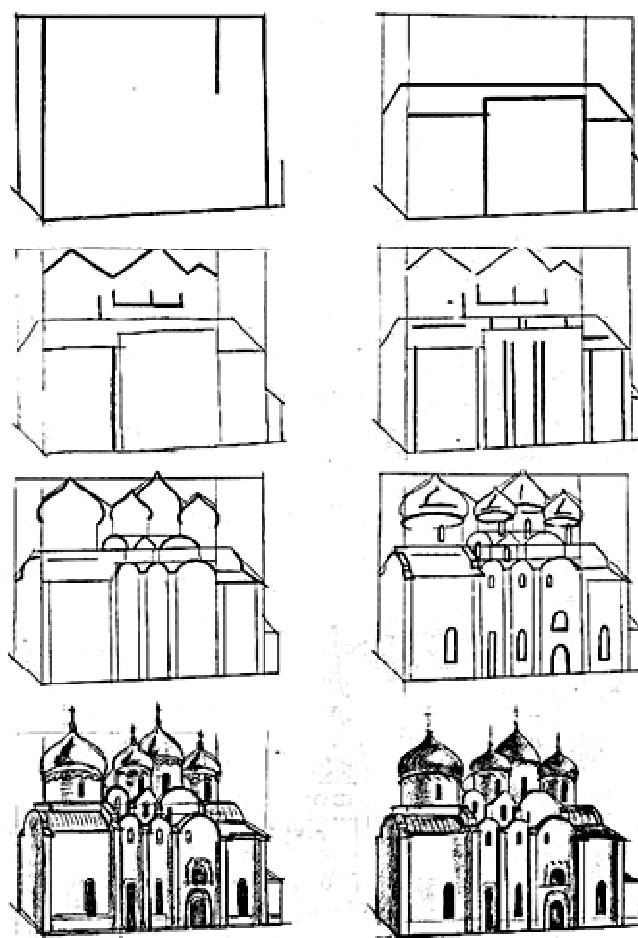


Рис. 6.35. Последовательность рисования Софийского собора в Новгороде [3]

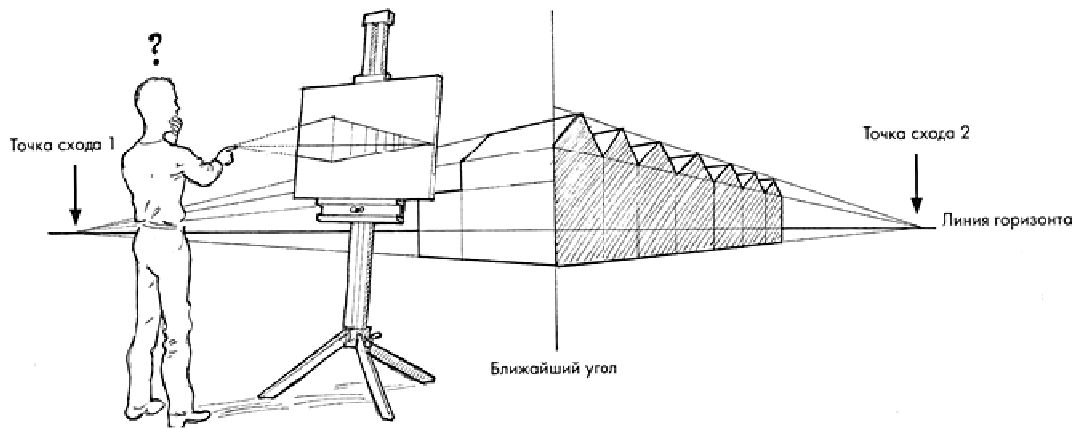


Рис. 6.36. Точка зрения при угловой перспективе [1]



Рис. 6.37. Здание в угловой перспективе [1]

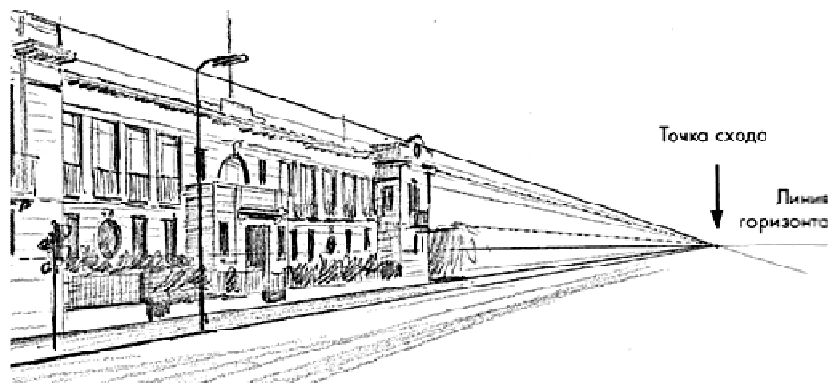


Рис. 6.38. Точка схода и линия горизонта [1]

### Последовательность ведения рисунка экстерьера здания

1. **Компоновка** на листе рисунки выбранного архитектурного сооружения. Определить основные массы архитектуры, антуража (деревьев, ограды и т. п.). Наметить крупные горизонтальные членения.

2. **Конструктивное построение здания** (рис. 6.39, а). Особое внимание обратить на соотношения основных членений, правильность перспективного построения. Построение ведется легкими линиями, чтоб легче было исправлять неточности рисунка.

3. *Продолжая конструктивное построение*, строят вертикальные и горизонтальные членения, починая их перспективе. На этой стадии намечают карниз, окна и другие крупные детали здания. Делается акцент на передний план; если это угловая перспектива, то более четко прорисовывается угол здания. На этой стадии появляется очертание изображаемого объекта.

4. *Прорисовки мелких деталей*. Здесь важно выдержать их соразмерность по отношению к целому, следует постоянно анализировать и корректировать весь рисунок. Если ставится задача раскрытия конструктивно-пластической структуры экстерьера, детали прорисовываются более точно. Начинающие художники часто нарушают пропорциональные соотношения деталей к основному объему сооружения (слишком большие или наоборот).

5. *Тональное решение рисунка* (рис. 6.39, б). В условиях пленера он усложняется непостоянством освещения. В линейном рисунке невозможно передать изменение световой среды. Поэтому, приступая к рисованию, надо выбирать условия освещения, чтобы легче передать объем здания.

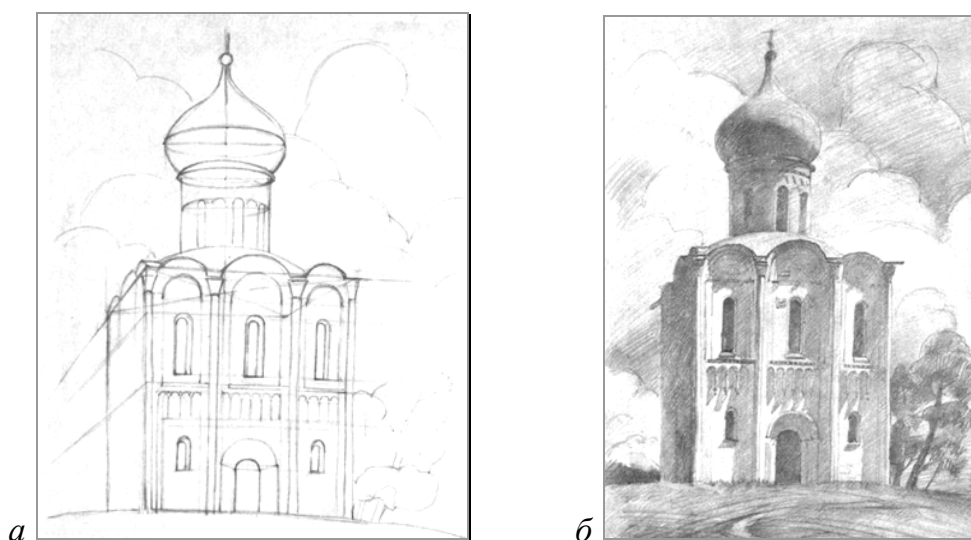


Рис. 6.39. Конструктивное построение и тональное решение (а) <sup>62</sup>.  
Церковь покрова на Нерли (б) <sup>63</sup>

Рисунок архитектуры можно выполнять в различных изобразительных манерах и разными графическими материалами (рис 6.40 и 6.41). Это и графитный карандаш, фломастер, сепия, уголь, можно также применять

<sup>62</sup> URL: <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/197165-kak-narisovat-cerkov-hram>.

<sup>63</sup> К концу XII в. возвысилось Владимиро-Суздальское княжество Древней Руси. Владимирские зодчие создавали храмы удивительной красоты. Особо выделяется церковь Покрова на реке Нерль (1165). Церковь Покрова на Нерли называют «белой лебедью» русской архитектуры, красавицей, сравнивают с невестой. Легкая, стройная, будто невесомая, такое ощущение, что она высечена из единого куска белого камня. Храм Покрова на Нерли самый миниатюрный, и в то же время, самый грациозный. Общая его ширина чуть более 10 м, а внутренняя высота около 21.

акварель. Рисунок может быть линейный, выявляющий форму в перспективном изображении; тональный с выявлением светотеневых отношений; в смешанной технике, линейный рисунок с условной прокладкой тона, тушью, акварелью.



**Рис. 6.40.** Зарисовка. А. Ноаров



**Рис. 6.41.** Собор Ульяновского монастыря. Учебная работа

# ЧАСТЬ II. ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

## ГЛАВА 7. ЖИВОПИСЬ

### 7.1. Виды живописи

Как и рисунок, живопись — это средство познания окружающего мира. «Писать живо», «писать как в жизни» — эти словосочетания определяют ту значительную нагрузку, которую живопись несет, прежде всего, как изобразительное искусство.

*Живопись* — это наиболее распространенный вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность. Для создания художественного образа в живописи используют выразительность цвета (рис. 7.1). Цветом передают объем, фактуру, обозначают главное в композиции живописного произведения.



Рис. 7.1. Натюрморт с самоваром. В. Шичков <sup>64</sup>

Искусство живописи — это искусство цветовых и световых отношений. Изображая красками, необходимо учитывать влияние цветов друг на друга, т. е. писать цветовыми отношениями.

Цвет — главное выразительное средство живописи. Наука, изучающая цвет и его изменения под воздействием многочисленных факторов, называется *цветоведение*. Вопросы цветоведения будут рассмотрены позже. Прежде всего коснемся живописи как вида искусства.

Виды искусств — исторически сложившиеся формы искусства, его структурные и классификационные формы. Живопись относится к *изобра-*

<sup>64</sup> URL: <http://art-katalog.com>russian/painter/415>.

зительному искусству, так же, как графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

Выделяют две основные разновидности живописи: монументальную и станковую. Это связано с той материальной основой, на которую наносится живописное изображение.

**Монументальная живопись.** Живопись — это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют в иллюзии. Эта плоскость составляет главную «условность» живописи, которую преодолевает живописец. Одним из видов живописи, связанных с оформлением интерьеров и экстерьеров зданий, является *монументально-декоративная живопись* (слово «монумент» обозначает «большой», «грандиозный»). Она участвует в организации архитектурного пространства, создающего идейно-насыщенную среду для человека. «Носителем» монументальной живописи является неподвижная архитектурная основа (стена, свод, опора здания и т. д.) (рис. 7.2). Произведения монументальной живописи предназначены для фасадов, открытого пространства, поэтому для монументальной живописи выбирают прочные живописные материалы и технологии, стойкие к воздействию внешней среды.



**Рис. 7.2.** Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в. Монументальная живопись

Виды монументальной живописи: стенопись, панно, плафоны.

*Стенопись* (рис. 7.3) — роспись стены в технике фрески (по сырой свежей штукатурке), иногда используют масляные краски.

*Панно* (рис. 7.4) — обрамленная часть стены, потолка, заполненная изображением.

*Плафон* (рис. 7.5) — потолок, украшенный живописными или скульптурными (лепными) изображениями.



Рис. 7.3. Фреска. Современное решение <sup>65</sup>



Рис. 7.4. Панно. Современное решение <sup>66</sup>



Рис. 7.5. Плафон главного купола Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге кисти великого К. Брюллова

К монументальной живописи также относят витражи готических соборов и мозаичные композиции, украшающие древние храмы Византии и Древней Руси.

*Витраж* (рис. 7.6) — орнаментальная или сюжетная декоративная композиция (в окне, двери, перегородке, в виде самостоятельного панно) из стекла или другого материала, пропускающего свет.

С давних пор витражи использовались в храмах. Простейшие витражи существовали уже в Древнем Египте. Искусство создания витражных композиций переживает расцвет в эпоху Средневековья.

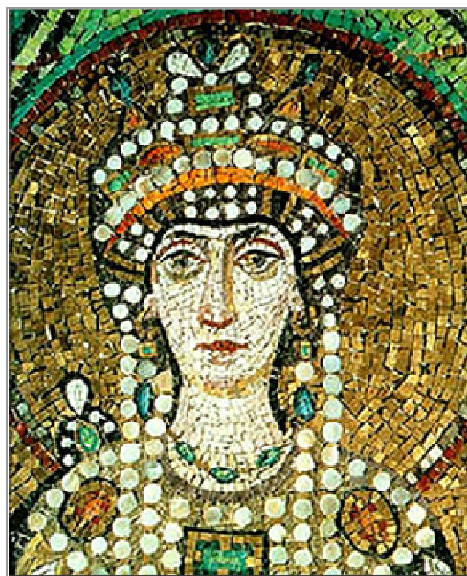
<sup>65</sup> URL: <http://lepnoydekor.stroika.biz.ua/products/73020>.

<sup>66</sup> URL: <http://qvantocosta.ru/index.php/katalogi/2-uncategorised/3-...>

*Мозаика* (рис. 7.7) — декоративно-прикладное и монументальное искусство разных жанров, произведения которого подразумевают формирование изображения посредством компоновки, набора и закрепления на поверхности (как правило, на плоскости) разноцветных камней, смальты.



**Рис. 7.6.** Витраж собора Парижской Богоматери. Франция <sup>67</sup>



**Рис. 7.7.** Мозаика в церкви Сан Витале в Равенне. Византия <sup>68</sup>

**Станковая живопись** (рис. 7.8) — картины, написанные при помощи станка или мольберта. Они не связаны с оформлением интерьера, являются законодателями выставок и экспозиций музея. Различаются произведения живописи размером (форматом) — от монументальных форм до миниатюрных портретов на медальонах. Разнятся картины техникой письма (масло, акварель, гуашь, темпера, пастель). Основой для их написания служат картон, бумага, дерево, холст.

Существуют и другие виды живописи, которые имеют свою особенность и область применения — это декорационная (эскизы декораций и костюмов), иконопись, миниатюра (иллюстрации рукописей, портреты).



**Рис. 7.8.** Пожарная каланча. Р. Н. Ермолин. 1965. Станковая живопись <sup>69</sup>

<sup>67</sup> URL: <http://liveinternet.ru/Astrahanka>.

<sup>68</sup> URL: <http://icon-art.info>.

<sup>69</sup> URL: <http://kraevidenie.ru/kraevidenie.ru/hudozhniki/26>.

**Декоративная живопись.** Термин «декоративная живопись» происходит от латинского «decoro», что означает «украшаю». Ее основное предназначение — украшать здания или предметы, она напрямую связана с архитектурой или произведениями прикладного искусства (рис. 7.9). Образцами живописи, связанной с оформлением интерьера, являются палаты XVII века, стены которых сплошь покрыты растительными узорами и орнаментами (рис. 7.10).



Рис. 7.9. Золотой луг. Декоративная живопись<sup>70</sup>



Рис. 7.10. Дворец в Коломенском. Палаты<sup>71</sup>

Также можно отнести к декоративной живописи росписи на предметах декоративно-прикладного искусства.

В основе декоративной живописи лежат стилизация рисунка, ограниченная цветовая гамма, плоскостность изображения, нет задач передачи объема и светотени и т. д.

<sup>70</sup> URL: <http://www.bimago.ru/kartini/kartiny-tcvety/maki-4/zolotyj-lug.html>.

<sup>71</sup> URL: <http://subscribe.ru/group/mir-iskusstva-tvorchestva-i-krasot>.

## 7.2. Техники

**Техника живописи** — система материалов, инструментов и приемов работы живописца. Индивидуальные особенности техники называются *манерой*.

Техническая сторона искусства живописи многообразна и непосредственно зависит от характера пигментов (красящих веществ), основы, грунта, связующих веществ, красок и покрывных лаков (если они имеются).

Традиционные направления живописи: энкаустика, темперная (с яйцом), настенная (известковая), клеевая и др. С XV века становится популярной живопись масляными красками, в XX веке появляются синтетические краски со связующим веществом из полимеров (акрилик, винилик и др.). Краски могут готовиться из натуральных и искусственных пигментов.

По способам закрепления пигмента на поверхности различаются следующие направления живописи.

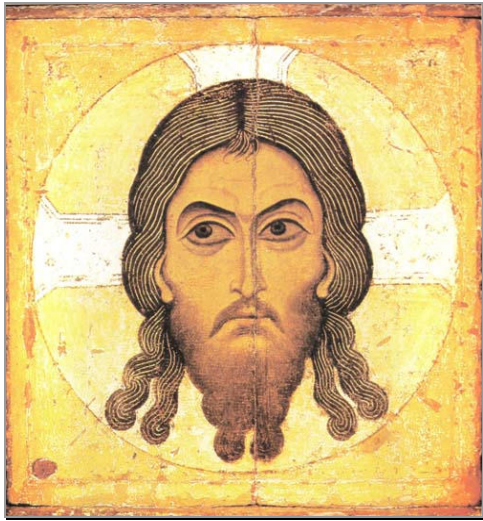
Масляная живопись — самая популярная техника, в которой используются краски на масляной основе (рис. 7.11). Техника нанесения в масляной живописи — *мазки*. Это позволяет создавать многообразие оттенков и передавать образы с максимальной достоверностью.



**Рис. 7.11.** Заречье (холст, масло). А. Безумов (а). Масляные краски на палитре (б)

Темпера. Для этой техники используются краски-эмульсии. В качестве связующего вещества используются вода, яйцо, животный клей (рис. 7.12). Именно в этой технике писались иконы на деревянной доске.

Фреска — техника живописи водяными красками на сырой штукатурке. Различают также живопись по сухой штукатурке — *а секко*. Свою историю фреска начинает со времен античности (рис. 7.13).



**Рис. 7.12.** Икона Спаса Нерукотворного. Темпера. XII в. ГТГ<sup>72</sup>. Москва



**Рис. 7.13.** Парижанка. Фрагмент (фреска). Крито-минойский художник. Около 1500 до н. э.<sup>73</sup>

Эмаль. Такое название носит прозрачное покрытие, которым покрывают изображения. Эмаль использовалась при росписи предметов быта посуды, домашней утвари (рис. 7.14).

Энкаустика (от др.-греч. — искусство выжигания) — техника живописи, в которой связующим веществом красок является воск. Живопись выполняется красками в расплавленном виде (отсюда и название). В этой технике исполнялись знаменитые фаюмские портреты<sup>74</sup>, обнаруженные в поздних египетских захоронениях (рис. 7.15).

Акварель (фр. *aquarelle* — водянистая; ит. *acquarello*) — живописная техника, использующая специальные акварельные краски. При растворении в воде образуют прозрачную взвесь тонкого пигмента и позволяют за счет этого создавать эффект легкости, воздушности и тонких цветовых переходов.



**Рис. 7.14.** Живопись по эмали<sup>75</sup>



**Рис. 7.15.** Фаюмский портрет. Энкаустика

<sup>72</sup> ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

<sup>73</sup> URL: <http://www.litmir.net/br/?b=103688&p=20>.

<sup>74</sup> Фаюмские портреты — созданные в технике энкаустики погребальные портреты в Римском Египте I—III вв. Свое название получили по месту первой крупной находки в Фаюмском оазисе в 1887 г. британской экспедицией во главе с Флиндерсом Петри.

<sup>75</sup> URL: [http://www.soglasie.com/gorod\\_masterov](http://www.soglasie.com/gorod_masterov).

Акварель совмещает особенности живописи (богатство тона, построение формы и пространства цветом) и графики (активная роль бумаги в построении изображения, отсутствие специфической рельефности мазка, характерной для живописной поверхности) [6].

Техника акварели различна, некоторые приемы ближе к живописи (рис. 7.16), некоторые — к графике, поэтому неслучайно в тезаурусе присутствует такой оборот — *рисовать акварелью*.



**Рис. 7.16.** Пионы. С. Мальцев. Акварель. Студенческая работа \*

Акрил. Это синтетические краски (рис. 7.17), которые создаются на основе акриловой кислоты, а точнее акриловой полимерной эмульсии (состоит из полиакрилов и полиметакрилов). Эмульсия играет в составе краски роль связующего вещества между водой и пигментом. Они не так давно стали использоваться художниками. Имеет свои преимущества, но в отличие от более гибкой и пластичной масляной живописи уступает ей.



**Рис. 7.17.** Фиалковые сумерки. М. Громенко. Акрил <sup>76</sup>

<sup>76</sup> URL: <http://plus.artinternational.ru/html/acti...html>.

Художественная гуашь — это растертые пигменты с добавлением дистиллированной воды, белил и гуммиарабика (рис. 7.18). Обладает прекрасной кроющей способностью, матовостью, бархатистостью, хорошо ложится на художественную поверхность. Для этого типа краски в качестве рабочей поверхности идеально подходят немелованный картон, акварельная или тонированная бумага.



**Рис. 7.18.** Учебный натюрморт. Р. Карманова.  
Гуашь. Студенческая работа \*

### 7.3. Жанры живописи

**Жанр** — устойчивый тип художественного произведения в том или ином искусстве в единстве специфических свойств его формы и содержания.

Понятие «жанр» обобщает черты, свойственные обширной группе произведений какой-либо эпохи, нации или мирового искусства вообще. В каждом виде искусства есть определенная система жанров. Например, жанры живописи — портрет, пейзаж, натюрморт, бытовой, исторический, батальный, мифологический жанры.

*Портрет* (рис. 7.19) — изображение человека. Основная задача — передать представление о внешнем облике человека, раскрыть внутренний мир человека, подчеркнуть его индивидуальность, психолого-эмоциональный образ. Как разновидность портрета, существует *автопортрет* (рис. 7.20), т. е. художник оставляет на память и свое изображение.

*Пейзаж* (рис. 7.21, а, б) — изображение окружающего мира во всем многообразии его форм. Изображение морского пейзажа (рис. 7.21, б) определяется термином *маринизм*.



**Рис. 7.19.** Портрет однокурсницы. С. Мальцев. Студенческая работа \*



**Рис. 7.20.** Автопортрет. А. Бенуа<sup>77</sup>



а



б

**Рис. 7.21.** Местечко Кируль. М. Воронина. Студенческая работа (а) \*.  
Морской пейзаж в Сен-Мари. Ван Гог. Амстердам. Музей Винсента Ван Гога (б)

*Натюрморт* (фр. *nature morte* — букв. «мертвая природа») — изображение неодушевленных предметов в изобразительном искусстве (рис. 7.22). Натюрморты подразделяются по содержанию (что изображается), по манере исполнения и задачам.

*Бытовой жанр* (рис. 7.23) — жанр изобразительного искусства, посвященный повседневной частной и общественной жизни, обычно современной художнику.



**Рис. 7.22.** Декоративный натюрморт. В. Нестерова. Студенческая работа \*

<sup>77</sup> URL: [http://www.elabuga.com/news\\_2013/march\\_2013/\\_benua.html](http://www.elabuga.com/news_2013/march_2013/_benua.html).

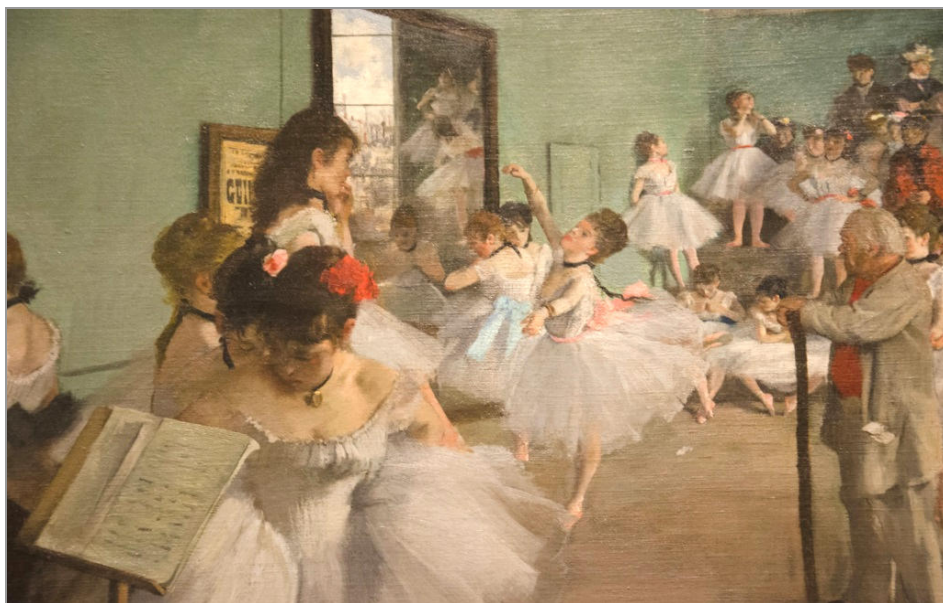


Рис. 7.23. Танцевальный класс. Э. Дега. 1875. Париж. Музей Орсэ

*Исторический жанр* — один из основных жанров изобразительного искусства, посвящен историческим событиям прошлого и современности, социально значимым явлениям в истории народов (рис. 7.24).



Рис. 7.24. Парад при Павле I. А. Бенуа. 1907. Санкт-Петербург. ГРМ<sup>78</sup>

*Батальный жанр* (от фр. *bataille* — битва) — жанр изобразительного искусства, посвященный темам войны и военной жизни. Главное место в батальном жанре занимают сцены сухопутных, морских сражений и военных походов (рис. 7.25).

<sup>78</sup> ГРМ — Государственный Русский музей.



Рис. 7.25. Оборона Севастополя. А. Дейнека. 1942. Санкт-Петербург. ГРМ

У всех народов мира есть мифы, легенды, предания. *Мифологический жанр* (от гр. *mythos* — предание) — жанр изобразительного искусства, посвященный событиям и героям, о которых рассказывают мифы древних народов (рис. 7.26).

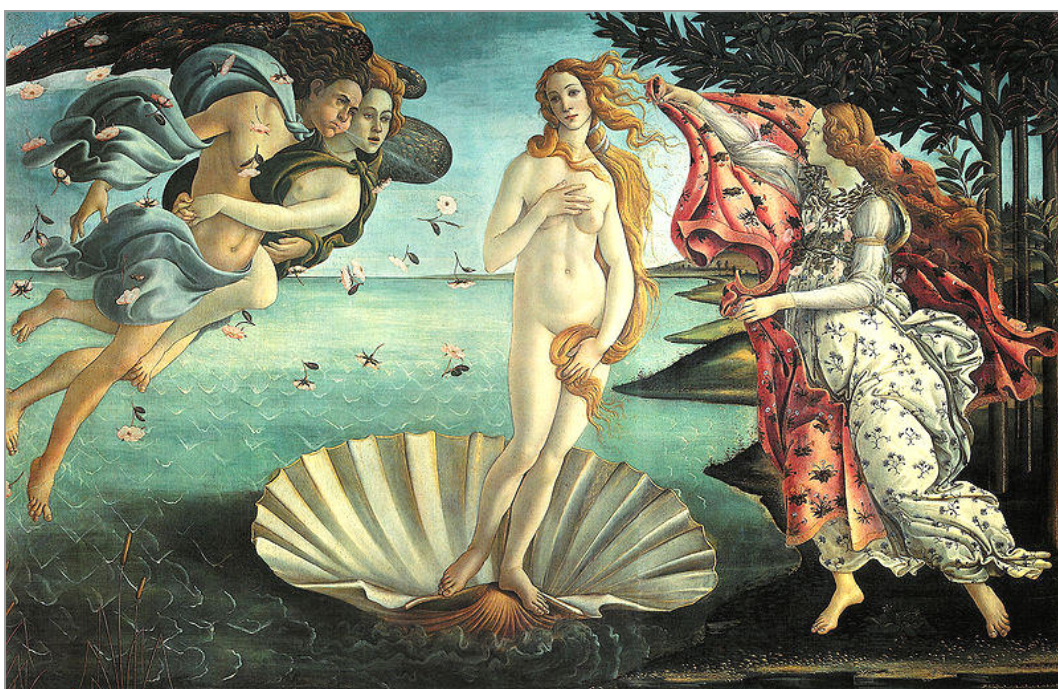


Рис. 7.26. Рождение Венеры. С. Боттичелли. 1482—1486. Флоренция. Галерея Уффици

### **Контрольные вопросы**

1. Дайте определение живописи. Назовите ее основные виды.
2. Охарактеризуйте каждый вид и приведите примеры.
3. Назовите техники живописи. Чем они отличаются?
4. Что такое жанр и как он подразделяется в живописи?

## ГЛАВА 8. ЦВЕТОВЕДЕНИЕ

### 8.1. Основные характеристики цвета

Прежде чем давать характеристику цвету как физическому явлению, надо понять, что такое цвет.

*Цвет* — это одно из свойств объектов материального мира, воспринимаемое как осознанное зрительное ощущение. Тот или иной цвет «присваивается» человеком объектам в процессе их зрительного восприятия.

Цвет — это не свойство поверхности и не длина волны, цвет — это ощущение, которое вызывается электромагнитным излучением с длиной волны от 380 до 730 нм<sup>79</sup> при воздействии на зрительную систему человека, т. е. цвет — это, прежде всего, ощущение. Цвет не существует без наблюдателя. Цветовые ощущения могут существовать без объекта, но не могут существовать без субъекта.

Способность к цветоощущению возникла в процессе эволюции как реакция адаптации, как способ получения сведений об окружающем мире и способ ориентирования в нем. Каждый человек воспринимает цвета индивидуально, отлично от других людей. Однако у большей части людей цветовые ощущения очень схожи. Встречаются аномалии цветового зрения, при которых различается меньшее число цветов, чем обычно. Случаи полной цветовой слепоты, когда образы воспринимаются лишь ахроматически (бесцветно), очень редки.

На рис. 8.1 представлен спектральный состав белого цвета, который получается при преломлении луча света (пример радуги).

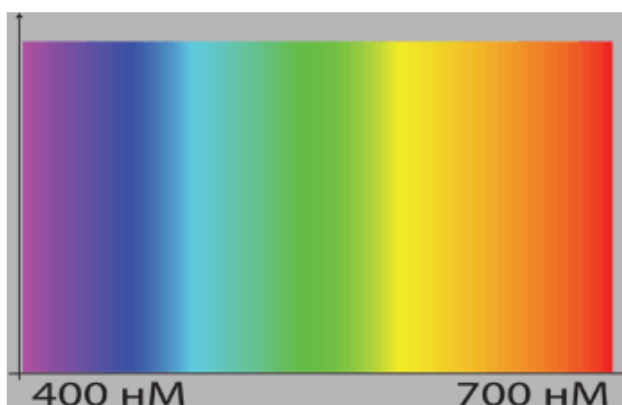


Рис. 8.1. Спектральный состав белого цвета<sup>80</sup>

Применительно к живописи различают локальный и обусловленный цвета.

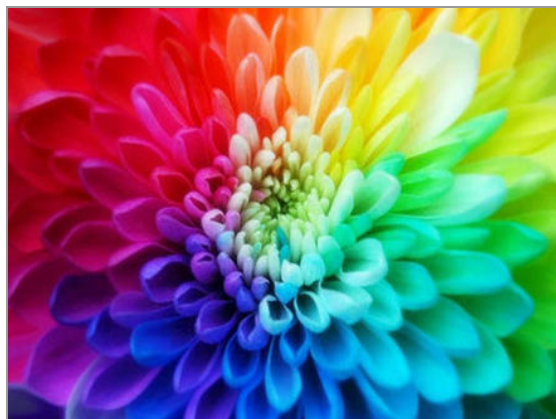
<sup>79</sup> нм — внесистемная единица измерения длины цветовой волны.

<sup>80</sup> URL: [http://www :photoshop-master.me >articles/common/information](http://www.photoshop-master.me/articles/common/information).

*Локальный (собственный) цвет* в живописи — основной и неизменный цвет изображаемых объектов, условный, лишенный оттенков, которые возникают в природе под воздействием освещения, воздушной среды, рефлексов от окружающих предметов (рис. 8.2). Но одноцветная окраска предмета разная во всех его частях. При многостороннем освещении собственный цвет предмета изменяется по мере того, как меняются источники света и характер световой среды. В таких условиях собственный цвет сохраняет относительное постоянство, но приобретает оттенки, отражающие условия освещения, и превращается в *цвет обусловленный* (рис. 8.3).



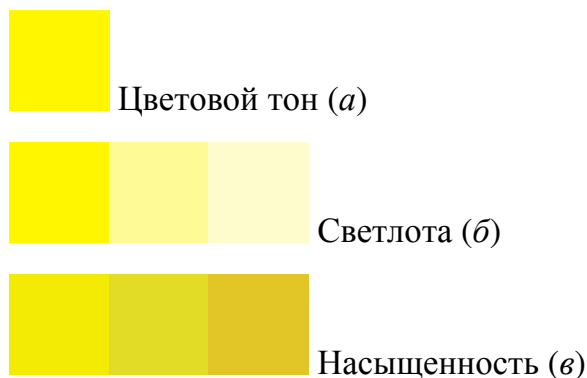
**Рис. 8.2.** Локальный цвет



**Рис. 8.3.** Обусловленный цвет

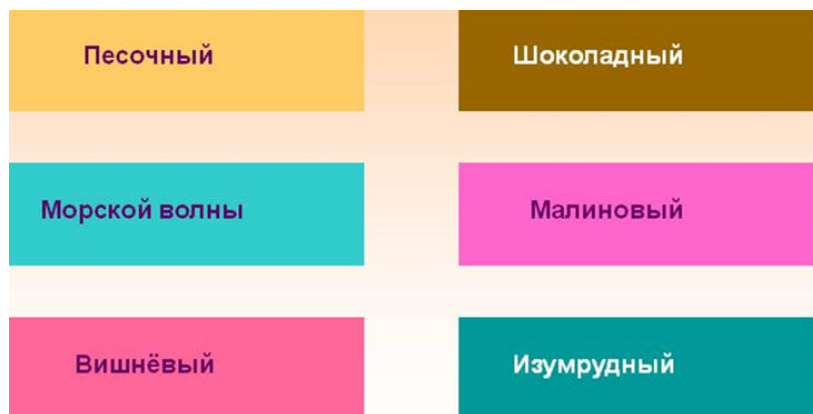
У каждого цвета есть три основных свойства: цветовой тон, светлота и насыщенность.

**Цветовой тон** (рис. 8.4, *a*) ассоциируется с окраской хорошо знакомых предметов. Многие наименования цветов произошли от объектов (рис. 8.5). Например, песочный цвет — от песка, морской — от цвета волны и т. д. Натренированный глаз при ярком дневном освещении различает до 180 цветовых тонов и до 10 ступеней (градаций) насыщенности. Развитый человеческий глаз способен различать около 360 оттенков цвета.



**Рис. 8.4.** Основные свойства цвета <sup>81</sup>

<sup>81</sup> URL: <http://shdevrs.ru>cvetovedenie/219-cvoictva-cvetov.html>.



**Рис. 8.5.** Цветовой тон

*Тон* (фр. *ton*, от греч. *tonos* — ударение, напряжение) — одна из главных характеристик цвета, определяющая его светонасыщенность (оттенок) по отношению к основному цвету спектра. В названиях красок обычно содержится указание на цветовой тон («изумрудная зелень», «лимонная желтая» и т. д.).

Цветовой тон в живописи — это не то же самое, что тон в рисунке. Это характеристика цветов по восприятию, собственный цвет с соответствующим названием: красный, желтый, синий. То, что мы называем тоном в рисунке, в живописи называют *светлотой*. У каждого цветового оттенка есть определенная светлота. Например, красный можно взять в разной светлоте — от янтарного цвета до пурпурного (рис. 8.6). Кроме того, важно знать о таких характеристиках цвета, как светлотный и цветовой контрасты, познакомиться с понятием локального цвета предметов и прочувствовать некоторые пространственные свойства цвета.



**Рис. 8.6.** Вечерний кофе. В. Якимова <sup>82</sup>

<sup>82</sup> URL: <http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=30&fp=2&uid=13218&i>.

**Светлота** (рис. 8.4, б) — качество, присущее как хроматическим, так и ахроматическим цветам. Любые цвета и оттенки, независимо от цветового тона, можно сравнить по светлоте, т. е. определить, какой из них темнее, а какой светлее. Можно изменить светлоту цвета, добавив в него белила или воду (рис. 8.7). Красный цвет с добавлением белил станет розовым, синий становится голубым, зеленый — салатным и т. д.



**Рис. 8.7.** Различие цветов по светлоте

У художников принято светлотные отношения называть тональными, поэтому не следует путать светлотный и цветовой тон, светотеновой и цветовой строй произведения. Когда говорят, что картина написана в светлых тонах, то прежде всего имеют в виду светлотные отношения, а по цвету она может быть и серо-белой, и розовато-желтой, и светло-сиреневой, словом, самой разной. Различия этого типа живописцы называют *валёрами*. Применение валёров в живописи пленэра позволяет передавать цветовые тончайшие переходы между тонами при определенном состоянии освещенности.

Сравнивать по светлоте можно любые цвета и оттенки: бледно-зеленый цвет светлей темно-зеленого, розовый — светлей красного. Интересно заметить, что красный, розовый, зеленый, коричневый и другие цвета могут быть и светлыми, и темными цветами. Благодаря тому, что мы помним цвета окружающих нас предметов, можем представить себе их светлоту. Например, желтый лимон светлее синей скатерти.

**Насыщенность** — это отличие хроматического цвета от равного с ним по светлоте серого цвета (рис. 8.4, в). Если в какой-либо цвет добавить серую краску, цвет станет меркнуть, изменится его насыщенность (рис. 8.8).

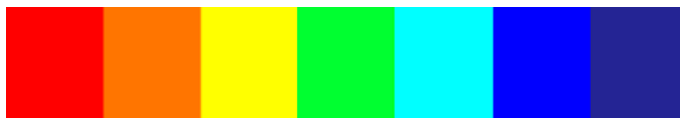


**Рис. 8.8.** Изменение насыщенности цвета при добавлении серой краски

Все видимые нами в природе цвета можно разделить на две группы: хроматические и ахроматические.

К **хроматическим** цветам относятся желтые, оранжевые, красные, синие, голубые, зеленые, фиолетовые и многие другие различных оттенков (рис. 8.9). Все хроматические цвета делятся на две группы: холодные и те-

плые. Теплые и холодные цвета связаны с атрибутами времен года. Холодными называют оттенки, присущие зиме, а теплые — лету. Разделение на холодные и теплые идет по длине волны. Чем короче волна, тем холоднее цвет, и наоборот, чем длиннее волна, тем теплее цвет. Зеленый является пограничным цветом: оттенки зеленого могут быть холодными и теплыми, но при этом они в своих свойствах сохраняют серединное положение.



**Рис. 8.9.** Шкала хроматических цветов. Слева — теплые, справа — холодные

**Ахроматические цвета** (рис. 8.10), т. е. серые, белые и черные, характеризуются только светлотой. Различия по светлоте заключаются в том, что одни цвета темнее, а другие светлее. Любой хроматический цвет может быть сопоставлен по светлоте с ахроматическим цветом. Назвать цветами белый, серый и черный не совсем правильно уже только потому, что само слово «ахроматический» означает в переводе с греческого «бесцветный»; следовательно, в них отсутствует цвет. Поэтому выражение «белые, серые и черные цвета» по отношению к ахроматической группе цветов следует считать чисто условным. Так же условно следует понимать выражение в отношении «серых цветов» и в дальнейшем.



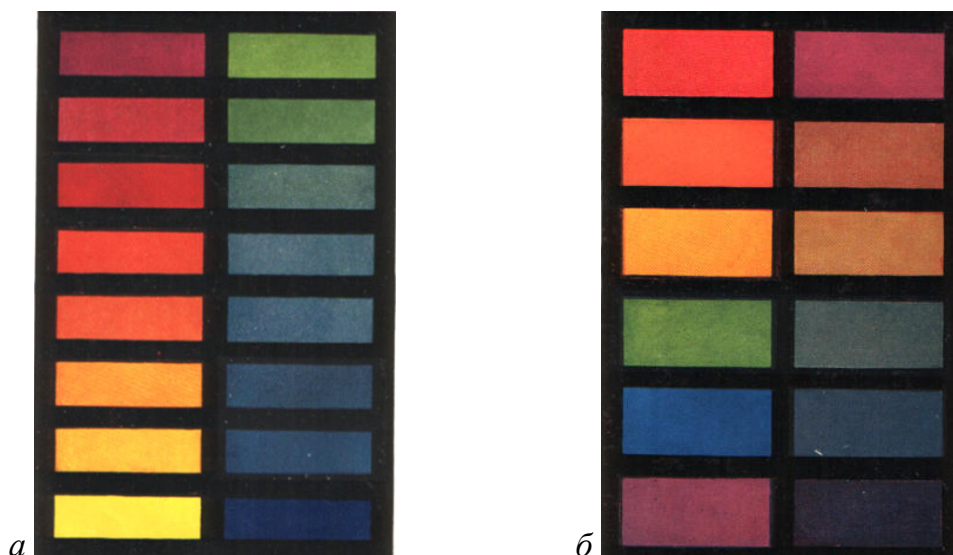
**Рис. 8.10.** Ахроматические цвета <sup>83</sup>

Изучая цвета, можно заметить ассоциации, связанные с ними: теплые цвета приближают, а холодные — отдаляют. Эти свойства можно увидеть на представленном ниже рисунке (рис. 8.11): левый ряд состоит из теплых цветов (желтых, оранжевых, красных, пурпуровых), правый — из холодных (зеленых, голубых, синих и фиолетовых). Сравнивая их, можно заметить следующее. Левая часть по отношению к правой вся кажется как бы выступающей, составляя передний план, и наоборот, правая часть — отступающей, образуя второй план. Особенно заметно выступают цвета от желтого до чисто красного (включительно) и, в частности, чисто желтый цвет по отношению к сине-фиолетовому.

Среди хроматических цветов можно различать малонасыщенные и насыщенные цвета. Чем больше данный цвет отличается от серого тона,

<sup>83</sup> URL: <http://shdevrs.ru/cvetovedenie.html>.

тем он насыщенней. Впечатление не одинаково удаленных от нас цветов, как бы не лежащих на одной плоскости, производят не только теплые и холодные цвета (как это видно из рис. 8.11, *а*), а также насыщенные и малонасыщенные цвета. В этом можно убедиться, если посмотреть на данный рисунок (рис. 8.11, *б*). В ней сопоставляются два ряда цветов: насыщенные (слева) и малонасыщенные (справа) различной светлоты (светлые и темные). Примером малонасыщенных цветов могут служить розовый, бледно-зеленый, светло-голубой, так же, как и темно-зеленый, темно-синий, коричневый.



**Рис. 8.11.** Теплые и холодные цвета (*а*).  
Насыщенные и малонасыщенные цвета (*б*)<sup>84</sup>

## 8.2. Цветовой круг

*Цветовой круг* — способ представления непрерывности цветовых переходов на плоскости с помощью окраски окружности непрерывными тональными переходами оттенков. Сектора круга окрашены в различные цветовые тона, размещенные в порядке расположения спектральных цветов, причем несектральный пурпурный цвет формально связывает крайние цвета (красный и фиолетовый), которые в естественном солнечном спектре максимально удалены друг от друга.

Цветовой круг — это инструмент для людей, работающих с цветом и цветовыми сочетаниями. Им пользуются профессионалы и любители. В своей профессиональной деятельности его используют стилисты, художники, дизайнеры, визажисты, флористы, фотографы<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> URL: <http://www.masterovoi.ru/vystupayushchie-i-otstupayushchie-cveta>.

<sup>85</sup> URL: [tradio.ru.org](http://tradio.ru.org).

Принято считать, что основных цветов три, а все остальные цвета можно получить путем смешения основных при различном пропорциональном их соотношении. Красками этого, скорее всего, невозможно сделать. В физике цвета основных цветов может и три, но у нас будет немного больше. Проще считать, что основных цветов спектра двенадцать (рис. 8.12).

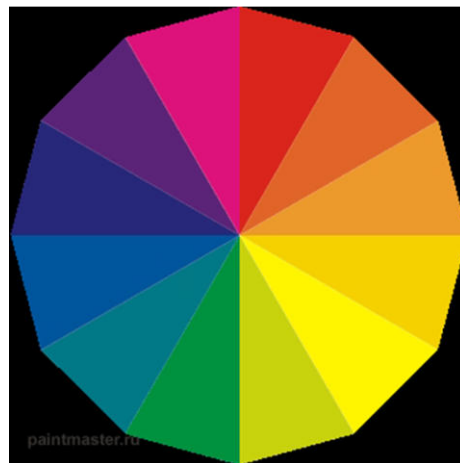


Рис. 8.12. Спектральный круг <sup>86</sup>

Цвет в представлении человека, не думавшего над вопросами оптики и физиологии цветоощущения, есть свойство предмета. Цвет всегда связан с предметом. Снег — белый, лист летом — зеленый, спелый лимон — желтый. Но цвет одного и того же предмета может меняться, хотя сам предмет остается прежним. Каждый предмет имеет свой природный цвет как свое неотъемлемое относительно устойчивое свойство. Цвет виден, когда предмет освещен, но не виден в темноте.

Лист березы летом — зеленый, а осенью — желтый. Лист березы в тени и на солнце различаются по цвету. Здесь всюду имеется в виду цвет как признак предмета — предметный цвет (рис. 8.13), или, как обычно говорят художники, локальный цвет. Об этом мы уже упоминали в предыдущем разделе главы.

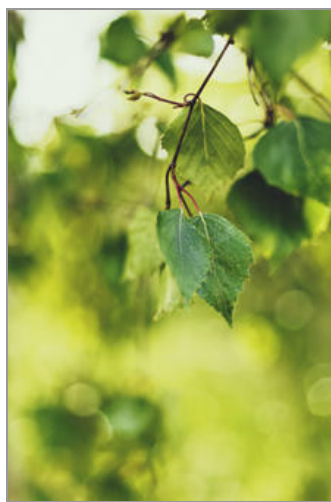


Рис. 8.13. Локальный цвет — цвет предмета <sup>87</sup>

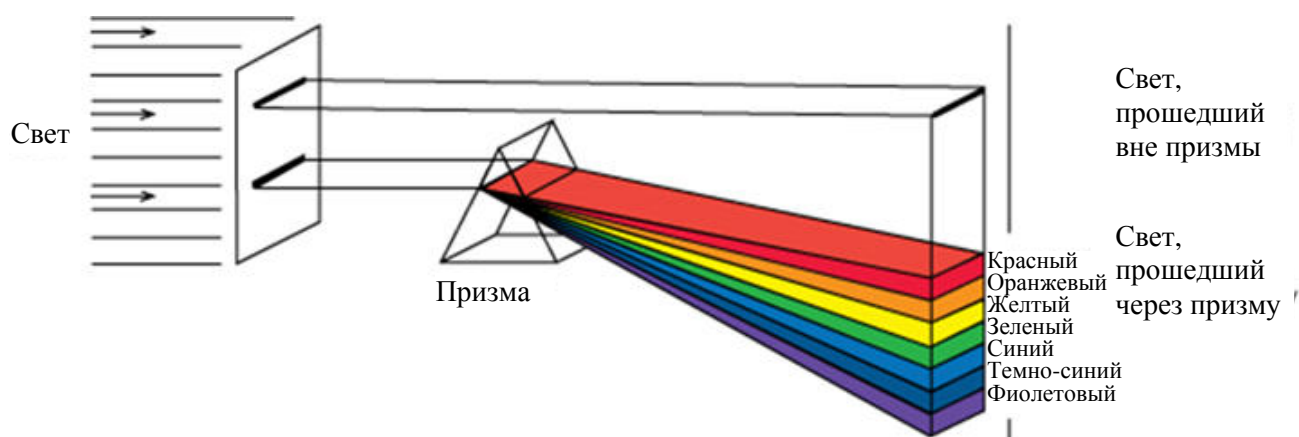
Понятие «локальный цвет» впервые введено Леонардо да Винчи в «Книге о живописи». Применение локального цвета характерно для изо-

<sup>86</sup> URL: <http://paintmaster.ru/tsvetovedenie.php.php>.

<sup>87</sup> URL: <http://www.gazonny.com/product/material/assortiment-8/assortiment-8/assortiment-8>.

бразительного искусства Средневековья, Раннего Возрождения и классицизма. Локальный цвет отвергнут импрессионизмом, но вновь используется многими направлениями живописи XX века (например, экспрессионизмом, кубизмом и др.).

Немного истории. В науке цветоведения (колористика) цвет рассматривается как физическое явление (рис. 8.14).



**Рис. 8.14.** Получение спектра [11]

В 1676 г. сэр Исаак Ньютон с помощью трехгранной призмы разложил белый солнечный свет на цветовой спектр. Подобный спектр содержал все цвета, за исключением пурпурного. Ньютон ставил свой опыт следующим образом (рис. 8.14): солнечный свет пропускался через узкую щель и падал на призму. В призме луч белого цвета расслаивался на отдельные спектральные цвета. Разложенный таким образом, он направлялся затем на экран, где возникало изображение спектра. Непрерывная цветная лента началась с красного цвета и через оранжевый, желтый, зеленый, синий кончалась фиолетовым. Если это изображение затем пропускалось через собирающую линзу, то соединение всех цветов вновь давало белый цвет. Эти цвета получаются из солнечного луча с помощью преломления. Существуют и другие физические пути образования цвета, например, связанные с процессами интерференции, дифракции, поляризации и флуоресценции [11].

Если разложить эти цвета в горизонтальную цветовую линию (рис. 8.15), то получим картинку цветового спектра, который способен увидеть человеческий глаз. За границей красного и фиолетового лежат невидимые человеческим глазом цвета инфракрасный и ультрафиолетовый цвета. Такое сочетание цветов мы можем наблюдать в природе на примере радуги. В радуге содержатся те же самые цвета, что мы наблюдаем при разложении пучка белого света с помощью призмы. Для тех, кому сложно запомнить порядок и названия цветов, могут легко выучить строчку: «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан».



Рис. 8.15. Световой спектр [11]

Цвета, которые невозможно получить при помощи смешивания каких-либо красок, называют **основными**. Это красный, желтый и синий, они находятся в центре цветового круга (рис. 8.16). Они составляют основу цветового круга. Имея такие краски (плюс белый и черный), художник может создать все остальные цвета (конечно, если только цвета кристально-чистые и без малейших примесей).

Цвета, которые можно получить от смешивания основных красок, условно называют составными или **производными** цветами (рис. 8.17). При смешении желтого и синего цветов получается зеленый, если соединить желтый и красный — получим оранжевый, красный и синий — имеем фиолетовый.

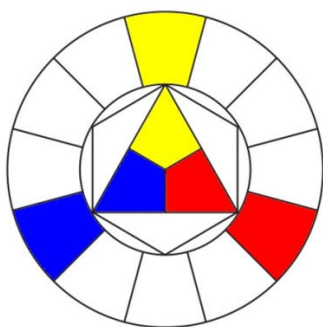


Рис. 8.16. Основные цвета

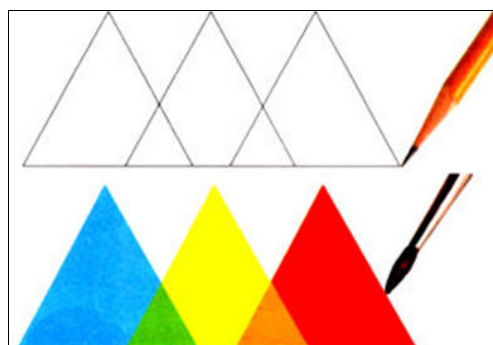


Рис. 8.17. Получение производных цветов <sup>88</sup>

Цвета, которые в цветовом круге расположены друг напротив друга, называются **дополнительными** (рис. 8.18). Это пары цветов: красный и зеленый, желтый и фиолетовый, синий и оранжевый. Сочетание дополнительных цветов дает нам ощущения особенной яркости цвета.

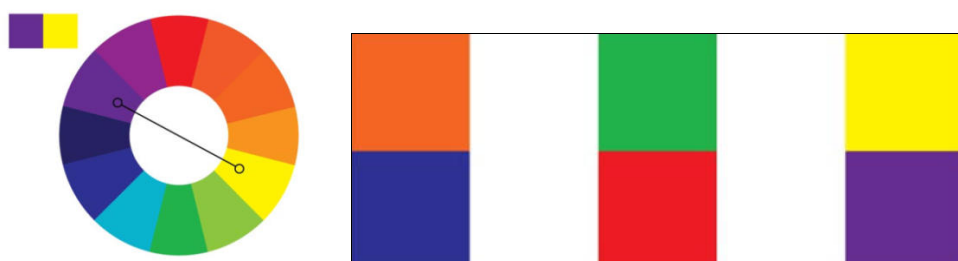


Рис. 8.18. Дополнительные цвета <sup>89</sup>

<sup>88</sup> URL: <http://www.razumniki.ru/cvetodelenie.html>.

<sup>89</sup> URL: <http://brtrg.by/blog/post/375>.

Последняя группа цветов — *сложные* цвета (рис. 8.19): это может быть розовый, бежевый, пурпурный и прочие смешения любых трех цветов или любых 2—3-составных цветов.

Если спроецировать на белый экран в правильном соотношении лучи густого красного, синего и зеленого цвета, то при их совмещении получится белый цвет. При таком аддитивном смешении насыщенные красный, синий и зеленый цвета называют *основными*.

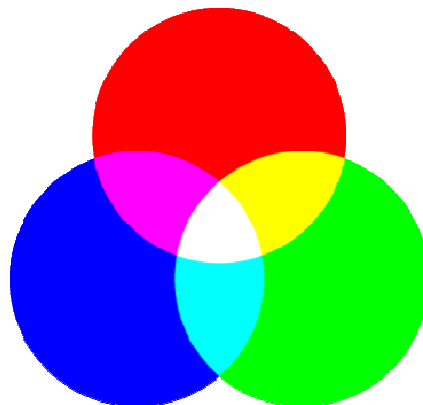


Рис. 8.19. Получение сложных цветов<sup>90</sup>

При смешении двух основных цветов получают *дополнительный*. Например, если к красному добавлять в растущей пропорции зеленый, получаются очень насыщенные желто-красные, желтые, желто-зеленые и зеленые тона. Если к зеленому добавлять в растущей пропорции синий цвет, это приведет к появлению глубоких сине-зеленых тонов. Смешение синего с разными количествами красного даст насыщенные оттенки пурпурного.

Палитра сложных цветов гармонична, приятная для глаз. Этим цветам придумано множество названий. Для наглядности приведена небольшая таблица цветовой гаммы сложных цветов (рис. 8.20), которые применяются в различных областях дизайнерского искусства.

Оптическое и пространственное смешение цветов отличаются от механического их смешения. При механическом смешении двух дополнительных хроматических цветов (рис. 8.21, а) получается ахроматический цвет (серый). В театре или цирке можно наблюдать явление оптического смешения цветов. Три луча прожекторов: красного, синего и зеленого цвета, соединяясь, образуют белый цвет (рис. 8.21, б). Пространственное смешение цветов получается, если посмотреть на некотором расстоянии на небольшие, касающиеся друг друга цветные пятна. Эти пятна сольются в одно сплошное пятно, которое будет иметь цвет, полученный от смешения цветов мелких участков.

Слияние цветов на расстоянии объясняется светорассеянием, особенностями строения глаза человека и происходит по правилам оптического смешения. Это свойство цвета прекрасно использовали в своем творчестве художники-импрессионисты (рис. 8.22), особенно те, которые применяли технику раздельного мазка и писали мелкими цветными пятнами, что даже дало название целому направлению в живописи — пуантилизму (от французского слова «пуант» — точка).

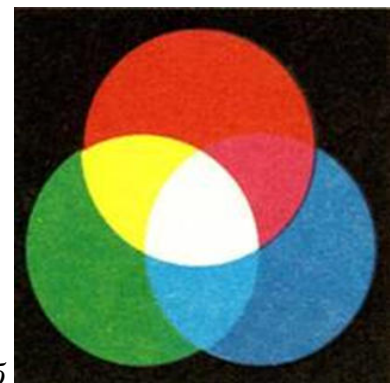
<sup>90</sup> URL: [http://phys.bspu.unibel.by/static/lib/inf/int/htmlbook/pr\\_99.html](http://phys.bspu.unibel.by/static/lib/inf/int/htmlbook/pr_99.html).

Слоновой кости	Грушевый
Вердепешевый	Старого золота
Оливковый	Темно-золотой
Зеленого папоротника	Янтарный
Серой спаржи	Гуммигут
Красного моря	Сиена
Фисташковый	Шамуа
Темного зеленого чая	Медвежьего уха
Зеленого мха	Краснобуро-оранжевый
Мурина	Тыквенный
Сизый	Ванильный
Синей стали	Терракотовый
Кобальтовый	Винный
Ультрамаринный	Кармин
Сапфировый	Пурпур
Индиго	Темно-розовый
Лавандовый	Лиловый
Глициниевый	Пюсовый
Аметистовый	Орхидеевый

**Рис. 8.20.** Таблица названий сложных цветов <sup>91</sup>

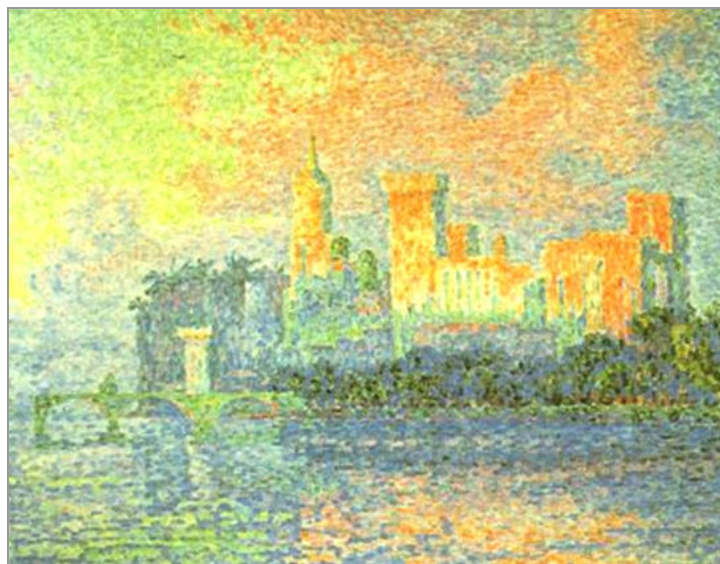


*a*



*б*

**Рис. 8.21.** Механическое смешение цветов (*a*).  
Оптическое смешение цветов (*б*)<sup>92</sup>



**Рис. 8.22.** Папский дворец в Авиньоне.  
П. Синьяк. 1900. Париж. Музей Орсе

<sup>91</sup> URL: <http://forum.roditelstvo.com/topic/5662>.

<sup>92</sup> URL: <http://allpainters.ru/blog/teoriya-tsveta-smeshenie-tsvetov.html>.

### 8.3. Цветовая гармония <sup>93</sup>

*Цветовая гармония* — это комбинация цветов, которые сочетаются и дополняют друг друга, в результате чего композиция выглядит эстетично и красиво. Обычно совместимые цвета выбираются по одной из нескольких схем. Гармонию можно описать как сочетание частей, которое доставляет приятные ощущения (музыка, поэзия и т. д.). В дизайне и графике под гармонией принято понимать нечто улаждающее, радующее глаз. Эта гармония должна вызывать в человеке определенные чувства и ощущения. Цвета растений и малых архитектурных форм вносят интерес и разнообразие в пейзаж. Цвет является наиболее заметным и, к сожалению, непостоянным элементом ландшафтного дизайна.

Окрас листьев и цветков растений создают настроение в саду. В ландшафтном дизайне участка цвет используется для визуального эффекта. Цвета должны гармонировать с общим видом сада и сопровождать его изменение от сезона к сезону. Основными цветовыми схемами являются монохромная, аналоговая и комплементарная.

Существует огромное количество всевозможных формул и теорий. Мы рассмотрим наиболее простые и наглядные.

**Монохромная цветовая схема.** В монохромной цветовой схеме используется один цвет (рис. 8.23). В ландшафтном дизайне это означает только один цвет, отличный от зеленого цвета листвы и травы. В саду, где преобладает зеленый цвет, все-таки форма и текстура оказывают большее влияние на эмоциональное состояние <sup>94</sup>. Но один цвет может иметь множество светлых и темных вариаций, которое добавляет разнообразия в общий вид. Примером может служить белый сад с белыми цветами, белой пестрой листвой и белыми элементами декора (рис. 8.24) <sup>95</sup>.



Рис. 8.23. Монохромная цветовая схема <sup>96</sup>

<sup>93</sup> URL: <http://geuzle.wordpress.com/2010/12/01>.

<sup>94</sup> URL: [http://namonitore.ru/wallpapers/big/labirint\\_sadovoparkoviy\\_...](http://namonitore.ru/wallpapers/big/labirint_sadovoparkoviy_...)

<sup>95</sup> URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4593156/post335484370>.

<sup>96</sup> URL: [http://namonitore.ru/wallpapers/big/labirint\\_sadovoparkoviy\\_...](http://namonitore.ru/wallpapers/big/labirint_sadovoparkoviy_...)



**Рис. 8.24.** Монохромная схема. Белый сад с белыми цветами

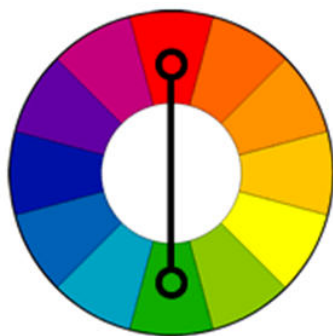
Если нужно подобрать цвета в композиции, не опираясь на свое чутье, то можно использовать формальный подход к подбору цвета с помощью цветового круга Иттена (рис. 8.25).

Существует несколько классических комбинаций цветов, подбираемых с помощью цветового круга Иттена. Рассмотрим эти цветовые гармонии и приведенные примеры в природе, ландшафтном искусстве и живописных произведениях. В дальнейшем это понадобится в работе над проектом.

*Комплементарными*, или *дополнительными*, контрастными, являются цвета, расположенные на противоположных сторонах цветового круга Иттена (рис. 8.26). Противоположными цветами являются любые два цвета, расположенные напротив друг друга на цветовом круге, такие, как, например, красный и зеленый<sup>98</sup>. Этот прием обычно используется для создания акцентов, так как цвета противоположные цвета очень контрастны по отношению друг к другу.



**Рис. 8.25.** Круг Иттена<sup>97</sup>



**Рис. 8.26.** Комплементарные (дополнительные) цвета

<sup>97</sup> Иоганнес Иттен (нем. Johannes Itten; 11 ноября 1888 г. — 27 мая 1967 г.) — швейцарский художник, теоретик нового искусства и педагог. Получил всемирную известность благодаря сформированному им учебному курсу Баухауза так называемому форкурсу, который лег в основу преподавания многих современных начальных художественных учебных заведений.

<sup>98</sup> URL: <http://www.agroru.com/doska/gidrogel-akvalajf-v-landschaftnom-dizajne>.

Выглядит их сочетание очень живо и энергично, особенно при максимальной насыщенности цвета. Природа зачастую предлагает просто великолепные примеры цветовой гармонии (рис. 8.27). В растениях цвет имеют все их составляющие — листья, кора, плоды и цветы. Листва во всех ее разнообразиях оттенках служит отличным фоном для цветущих растений. Зеленый цвет является доминантой по количеству, но при этом яркость других цветов на фоне зеленого воспринимается с большим вниманием, поскольку здесь работает контраст.



Рис. 8.27. Пример цветовой гармонии в природе <sup>99</sup>

**Классическую триаду** (рис. 8.28) образуют три равноудаленных по цветовому кругу Иттена цвета. Такая композиция выглядит достаточно живой даже при использовании бледных и ненасыщенных цветов.

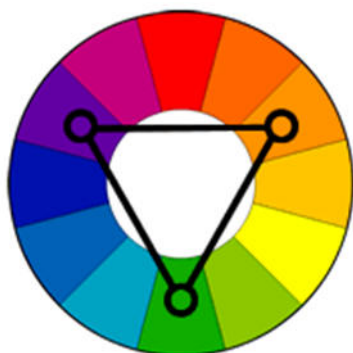


Рис. 8.28. Классическая триада в ландшафте <sup>100</sup>

В гармоничной триаде один цвет главный, а два используются для акцентов, например, триада основных цветов при их смешении — это красный, зеленый, синий; триада основных цветов при их вычитательном смешении — красный, желтый, синий (рис. 8.29).

**Аналоговую цветовую схему** (рис. 8.30) образуют три соседних цвета в двенадцатицветном цветовом круге. Цветовая схема — на базе близлежащих цветов. Близлежащими цветами принято считать любые три цвета, расположенные один за другим на цветовом круге, например, желтый, желто-оранжевый и оранжевый. Подобные сочетания цветов хорошо подходят для основных элементов, четко выделяя их «уровень», кроме того, благодаря их близкому расположению они очень хорошо сочетаются.

<sup>99</sup> URL: <http://russ-blog.ru/cvetovodstvo>.

<sup>100</sup> URL: <http://www.zs-z.ru/landshaft/osveshhenie/svet-i-ten-v-sadovoj-kompozic...>

Аналоговая схема чаще всего встречается в природе, поэтому выглядит гармонично и приятно. При использовании этой схемы можно выбрать один цвет главным, второй — поддерживающим, а третий использовать для акцентирования.

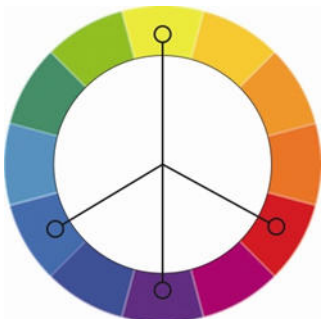


Рис. 8.29. Триада фиолетового, красного и желтого цвета (триада цветов) <sup>101</sup>

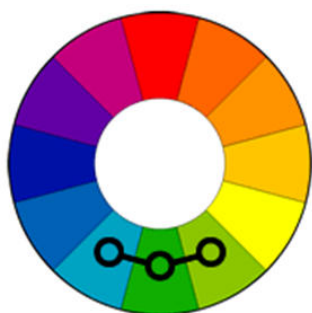


Рис. 8.30. Аналоговая триада <sup>102</sup>

**Контрастная триада** (рис. 8.31) — вариант комплементарного сочетания цветов, только вместо противоположного цвета используются соседние для него цвета. Выглядит эта схема почти настолько же контрастно, но не настолько напряженно.

**Прямоугольная схема** (рис. 8.32) состоит из четырех цветов, каждые два из которых — комплементарные. Эта схема дает, пожалуй, самое большое количество вариаций входящих в нее цветов. Чтобы проще было сбалансировать прямоугольную схему, один цвет надо выбрать доминирующим, остальные — вспомогательными.

**Квадратная схема** (рис. 8.33) практически повторяет прямоугольную схему, но цвета в ней равноудаленные по кругу. Здесь также стоит выбрать один доминирующий цвет.

<sup>101</sup> URL: [http://sajentsyi.ru/klumba\\_nepreryivnogo\\_tsveteniya\\_foto.html](http://sajentsyi.ru/klumba_nepreryivnogo_tsveteniya_foto.html).

<sup>102</sup> URL: <http://td-dekor.umi.ru/market/2/10>.

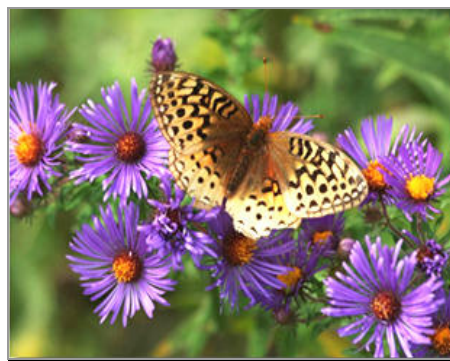
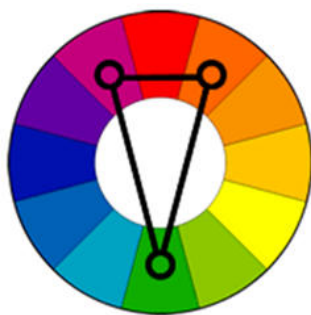


Рис. 8.31. Контрастная триада

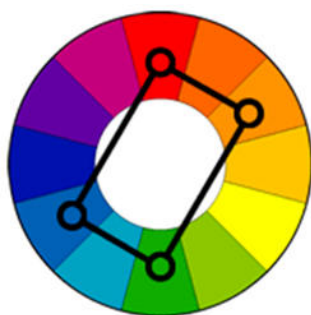


Рис. 8.32. Прямоугольная схема<sup>103</sup>



Рис. 8.33. Квадратная схема<sup>104</sup>

Первые правила использования цветов, да и не только цветов, были созданы Леонардо да Винчи в его «Трактате о живописи» задолго до появления современного графического дизайна. Но даже он уже говорил: «Если ты в своем творчестве хочешь руководствоваться только правилами, то никогда ничего не достигнешь, и в твоих произведениях будет царить путаница». Поэтому художнику, дизайнеру, инженеру можно пользоваться данными рекомендациями, но важнее следовать своей интуиции. При умелом использовании цветовой круг может оказать большую помощь при составлении цветовой гаммы в картине, в проекте или любой композиции.

<sup>103</sup> URL: <http://fotozvetov.ru/razdeli/tsveti/kupit-mnogoletnie-tsveti-dlya-dach...>

<sup>104</sup> URL: [http://www.zs-z.ru/im\\_ages/landshaft/sad-kontrastov/s\\_kont4.jpg](http://www.zs-z.ru/im_ages/landshaft/sad-kontrastov/s_kont4.jpg).

В ландшафтном искусстве вся пейзажная композиция должна подчиняться общей идее, объединенному целому, быть гармоничной. Безусловно, гармония — это самая важная черта цветовой композиции. Искусство составления такой композиции подразумевает избегание слишком ярких выделяющихся элементов, каждый цвет должен подкрепляться подходящим, соответствующим по тону. Большое количество цветов должно разбавляться каким-либо нейтральным цветом. Преобладающий цвет окружения делает цветовую композицию более выразительной и гармоничной.

**Цвет и свет в ландшафте.** Цвет в ландшафте и солнечное освещение тесно взаимосвязаны. Изменение освещения в течение дня влияет на свойства цвета, на эффект сочетания отдельных тонов, а также на восприятие пространства. В частности, красный цвет при ярком дневном освещении выступает вперед, приближается, при сумеречном — служит фоном и создает впечатление глубины. Желтый цвет (рис. 8.34) приподнимает поверхность, поэтому она кажется более обширной. Давно замечено, что белый и желтый распространяются на более темные цвета, расположенные рядом, зрительно уменьшая их размеры, а голубой — при дневном освещении удаляет предмет (поэтому его часто используют для оптического расширения небольших участков).



**Рис. 8.34.** Цвет в ландшафте <sup>105</sup>

При сумеречном цвете темно-синий, фиолетовый и черный цвета уменьшают объект. Зеленый цвет самый спокойный, однако не следует забывать, что в больших пространствах зеленого цвета человек также себя чувствует некомфортно, постоянно пытаясь отыскать взглядом какой-либо элемент другого цвета. В данном случае внесение цветового пятна, эффекта светотени может оживить однообразный зеленый тон и структуру пейзажа.

<sup>105</sup> URL: [http://arch-land.com.ua/ru/landshaftnij\\_dizajn/zakoni\\_i\\_pravila\\_v\\_landshaftnom\\_dizajne.html](http://arch-land.com.ua/ru/landshaftnij_dizajn/zakoni_i_pravila_v_landshaftnom_dizajne.html).

### Контрольные вопросы

1. Что такое цвет? Объясните, чем отличается локальный цвет от обусловленного.
2. Назовите три основных свойства цвета и охарактеризуйте их.
3. Чем отличаются малонасыщенные цвета от насыщенных? Как их можно получить?
4. На какие группы делятся все цвета?
5. Что такое круг Иттена и сфера его применения?
6. Что такое цветовая гармония?
7. Назовите классические комбинации цветов и их характеристики.

## ГЛАВА 9. ЦВЕТ

### 9.1. Выразительные средства живописи

К основным выразительным средствам живописи относят цвет, мазок, линия, пятно, цветовой и световой контраст. Немаловажную роль в создании картины играет колорит — общий цветовой настрой картины. Существуют различные варианты живописного исполнения произведения искусств (линейно-плоскостное или объемно-пространственное решение). Есть и другие выразительные средства создания картины. Эти вопросы рассматривает *композиция* — дисциплина, изучающая законы построения картины.

Остановимся на основных выразительных средствах живописи. Мы уже знаем, что цвет — это свойство предметов отражать одни световые лучи и поглощать другие. Цвет в природе и цвет на картине — одно и то же природное явление. Но есть глубокая разница между отношением художника к цвету в природе и его отношением к цвету на картине. Цвет в природе — явление изображаемой художником действительности. Цвет на картине — это художественное средство, элемент «языка» живописи.

Цвет (рис. 9.1) — основное выразительное средство живописи. Цвет экспрессивен, эмоционален и может вызывать различные ассоциации. С помощью цвета, различных цветовых сочетаний, гармонических схем можно передать различные состояния и настроения.

**Колорит.** Общий цветовой настрой картины, образующий целую систему, носит название *колорит*. С помощью колорита художник передает свои идеи, свои переживания, состояние и настроение. Этим качествам обладают произведения разных эпох. Колорит (рис. 9.2) бывает теплым (*а*), холодным (*б*), светлым (*в*) и темным (*г*). По степени насыщенности и силы цвета — ярким, сдержанным, блеклым<sup>106</sup>.

<sup>106</sup> URL: <http://900igr.net/prezentatsii/izo/TSvet/007--TSvetovoj-ton-Nasyschenn...>



**Рис. 9.1.** Цвет — это эмоции <sup>107</sup>



*a*



*б*



*в*



*г*

**Рис. 9.2.** Теплый колорит. Летний пейзаж с мельницами. А. К. Саврасов. 1859. ГТГ (*a*).  
 Холодный колорит. Весна. Март. С. В. Герасимов. Частная коллекция (*б*).  
 Светлый колорит. Голубая весна. В. Н. Бакшеев. 1930. ГТГ (*в*).  
 Темный колорит. Перед дождем. Ф. Васильев. 1871. ГТГ (*г*)

<sup>107</sup> URL: [http://ru.123rf.com/stock-photo/sunflower\\_painting.html](http://ru.123rf.com/stock-photo/sunflower_painting.html).

Картина И. И. Левитана «Весна. Большая вода» (рис. 9.3) — пример холодного, спокойного, сдержанного колорита.

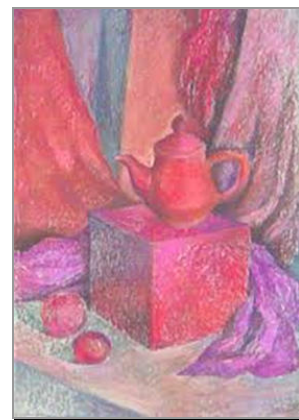
Многообразию и согласованности цветовых тонов с градациями светотени, передающие характерные материальные свойства изучаемой природы, является главной особенностью колорита. Вместе с тем колорит служит художественным средством (преимущественно в картине) для выражения определенного эмоционального настроения. Такое толкование колорита является широко распространенным и в настоящее время. Именно в этом последнем смысле принято говорить о холодном, теплом, серебристом или каком-то другом подобном колорите.

И несомненно, что при анализе художественных достоинств живописного произведения констатация этих особенностей цветового строя картины полезна, так как обращает внимание на предпочтение, отдаваемое художником тем или иным цветам, что выражает особенность его видения. Так, можно сказать, что В. Суриков обладал более холодным колоритом, нежели И. Репин, что Эль Греко более холоден в своем колорите, нежели Рембрандт, и делать отсюда дальнейшие выводы [8].

В практике реалистической живописи этот термин используется в других, более узких значениях, близких к понятиям «цветовая гамма», «доминирующий цветовой оттенок», «тональность» (рис. 9.4).



**Рис. 9.3.** Весна. Большая вода.  
И. И. Левитан. 1897. Москва. ГТГ



**Рис. 9.4.** Учебные задания. Натюрморты в холодной и теплой гамме цветов <sup>108</sup>

<sup>108</sup> URL: [http://art-exercises.ru/uroki\\_zhivopisi/odin\\_cvet](http://art-exercises.ru/uroki_zhivopisi/odin_cvet).

Основа колорита — цветовые и световые отношения. Их часто называют тональными, ибо тон заключает в себе отношения света и цвета. В живописи все строится на отношениях, которые создают определенный цветовой настрой. Обычно применяется тот или иной ряд взаимосвязанных цветов и их оттенков (гамма красочная), хотя существует также живопись оттенками одного цвета (монохромная).

*Гризайль* (фр. *grisaille* от *gris* — серый) — вид живописи, выполняемой тональными градациями одного цвета, чаще всего сепии или серого, а также техника создания нарисованных барельефов и других архитектурных или скульптурных элементов. В гризайли (рис. 9.5) учитывается только тон предмета, а цвет не имеет значения.

В черно-белом варианте живописец может взять настолько точно тональные отношения и вместе с тем так разыграть все нюансы, что полностью начинаешь ощущать и колорит произведения, и окраску каждого предмета. В системе художественного образования существуют учебные задания в технике гризайль (рис. 9.6), которые дают возможность художнику определить тон изображаемого объекта и светотеневые градации.

Рисунок также является одним из средств выразительности живописи. Линия ограничивает объемы живописных форм, дает возможность прорисовывать мельчайшие элементы изображаемых предметов, позволяет делать какие-то акценты в композиции. Живопись имитирует трехмерное пространство в плоскости посредством линейной и цветовой перспективы, о которой пойдет речь дальше.



Рис. 9.5. Дождливый день.  
И. Жданов. Гризайль<sup>109</sup>



Рис. 9.6. Учебный натюрморт  
в технике гризайль<sup>110</sup>

<sup>109</sup> URL: <http://сакума.рф/2011/10/09/water-exercise-still-life>.

<sup>110</sup> URL: <http://www.art-spb.ru/goods/12805>.

Иллюзия, которой добивается порой реалистическая живопись, делает ее, по образному выражению Леонардо да Винчи, «царицей искусств». Существуют два типа живописного изображения: линейно-плоскостное и объемно-пространственное, хотя между ними нет четких границ.

**Линейно-плоскостная живопись** (рис. 9.7) — это выразительные контуры, локальный цвет, плоскостность изображения, ритмические повторы. Примеры тому — древнерусская живопись. В ней условность изображения пространства, которое фактически не нарушает живописную плоскость, ее двухмерность. Элементы композиции могут показываться с различных сторон, при этом не нарушается логика повествования. Древнерусская живопись была неотъемлемой частью архитектурного ансамбля, отсюда ее декоративность, условность, подчиненность глади стены. В иконописи и миниатюре тоже есть такие же условности, но менее ярко выраженные. Эти же приемы используют современные художники, различных направлений и течений.

Со времен античности существует стремление к реалистическому воспроизведению окружающего мира. Это в полной мере реализовано в **объемно-пространственном изображении** (рис. 9.8). Примером тому станковая живопись, которая осуществляет задачу изображения правдоподобия, передачи объема, воздушной перспективы. Она рассчитана на созерцание и полностью освобождена от декоративной функции, предназначенной быть частью архитектурного оформления. Есть, конечно, примеры когда объемно-пространственное изображение, как и линейно плоскостное, может использовать выразительность линии и локального цвета.



**Рис. 9.7.** Рублев. Троица. XV в. Линейно-плоскостное живописное изображение. Москва. ГТГ



**Рис. 9.8.** Девушка, освещенная солнцем. В. Серов. 1888. Объемно-пространственное живописное изображение. Москва. ГТГ

*Мазок в живописи* — след кисти с краской, оставленный художником на холсте, бумаге, картоне. Техника зависит от индивидуальной манеры художника, она очень разнообразна.

Мазки — это, пожалуй, один из самых распространенных способов письма в живописи, по характеру которых легко отличить динамичный рисунок от скучной работы. Наполненная краской кисть, соприкасаясь с поверхностью листа, выполняет то или иное движение, после чего отрывается от бумаги, завершая тем самым мазок. Он может быть точечным, линейным, фигурным, четким, размытым, сплошным, прерывистым и т. п. [12].

*Пастозная техника* (итал. *pastoso* — тестообразный) — это техника написания картин плотным непросвечивающим неразбавленным густым мазком краски, нанесенной на холст с помощью кисти или мастихина.

Пастозные краски (рис. 9.9, а) должны быть густыми, влажными, но не стекающими с поверхности холста, а покрывающие его ровно и плотно, мазок к мазку. В этой технике важную роль играют линия и пятно — четкое очертание краской конкретного предмета на полотне.

*Пятно* — тональное, силуэтное изображение объекта. В картине Леблена «Белый домик» резко выделяющиеся светлые и темные отношения пятен (рис. 9.9, б) — пример цветового и светового контраста в живописи.



**Рис. 9.9.** Розы в вазе. Д. Патрушев. Пастозная живопись (а)<sup>111</sup>.  
Белый домик. А. Леблен. Живопись широкими мазками (б)<sup>112</sup>

Художник Н. Крымов в своей картине «Желтый сарай» (рис. 9.10)<sup>113</sup> изобразил летний вечер, наполненный теплом и покоем, простой сарай и мирно пасущую лошадь. Основным источником для художника послужило, очевидно, яркое впечатление от цвета сарая, который под воздействием освещения и окружения массы зелени выглядел неожиданно

<sup>111</sup> URL: <http://prikol.i.ua/view/868057>.

<sup>112</sup> URL: <http://www.adme.ru/hudozhniki-i-art-proekty/zhivopis-shiroki>.

<sup>113</sup> URL: <http://www.vangogh.ru/study/book1/03.php>.

декоративным, звучным пятном. Мастер очень смело решает цветовые отношения своего полотна. Он усиливает насыщенность (относительно реальной природы) цвета сарая и как бы «поддерживает» его контрастными, более холодными участками зелени, которыми написаны тени.



Рис. 9.10. Желтый сарай. Н. Крымов. 1909. Москва. ГТГ

## 9.2. Контраст

*Контраст* — явление, при котором воспринимается различие больше, чем его физическая основа; в живописи различается светлотный (рис. 9.11) и цветовой (рис. 9.12).

**Светлотный и цветовой контрасты**<sup>114</sup>. Цвет предмета постоянно меняется в зависимости от условий, в которых он находится. Огромную роль в этом играет освещение. Посмотрите, как неузнаваемо изменяется один и тот же предмет (рис. 9.11 и 9.12). Если свет на предмете холодный, его тень кажется теплой, и наоборот.

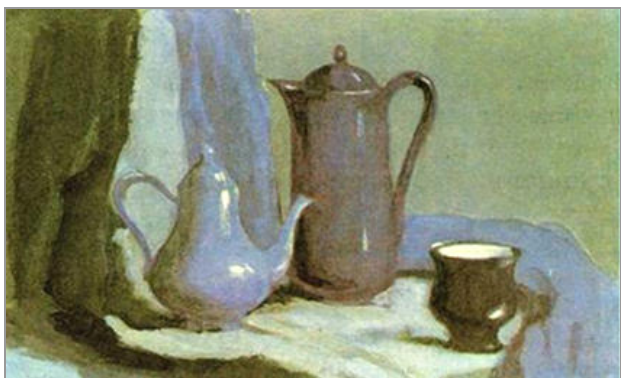


Рис. 9.11. Светлотный контраст



Рис. 9.12. Цветовой контраст

<sup>114</sup> URL: <http://pointart.ru/index.php?area=1&id=429&p=articles&type=review>.

**Светлотный контраст.** Контраст по светлоте применяют художники, подчеркивая в изображении разную тональность предметов. Располагая светлые объекты рядом с темными, они усиливают контрастность и звучность цветов, достигают выразительности формы. Сравните одинаковые серые квадраты, расположенные на черном и белом фоне. Они покажутся вам разными: на черном фоне серый квадрат кажется более светлым, а на белом — более темным. Такое явление называется *светлотным контрастом* или контрастом по светлоте (рис. 9.13).

**Цветовой контраст.** Все три серых квадрата одинаковые по размеру, на синем фоне серый цвет приобретает оранжевый оттенок, на желтом фоне — фиолетовый оттенок, на зеленом — розовый. Цвет приобретает оттенок дополнительного цвета к цвету фона. На светлом фоне цвет квадрата кажется более темным. На темном фоне квадрат кажется более светлым (рис. 9.14).

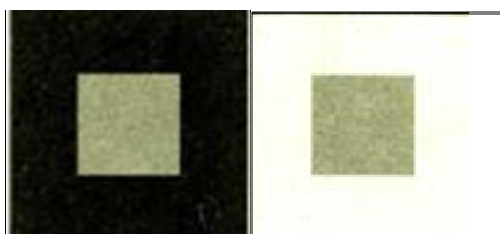


Рис. 9.13. Светлотный контраст

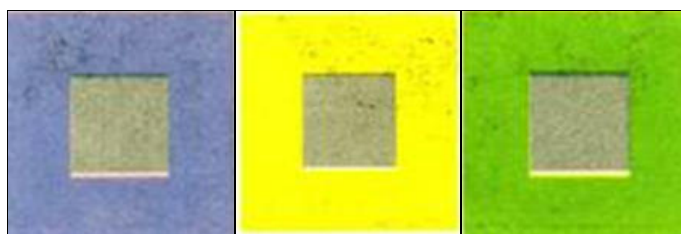


Рис. 9.14. Пример цветового контраста

Явление цветового контраста заключается в том, что цвет изменяется под влиянием других, окружающих его цветов, или под влиянием цветов, предварительно наблюдавшихся. Дополнительные цвета в соседстве друг с другом становятся ярче и насыщеннее. Это же происходит и с основными цветами (рис. 9.15). Например, красный помидор будет выглядеть еще краснее рядом с зеленью петрушки, а фиолетовый баклажан — насыщеннее рядом с желтой репой.

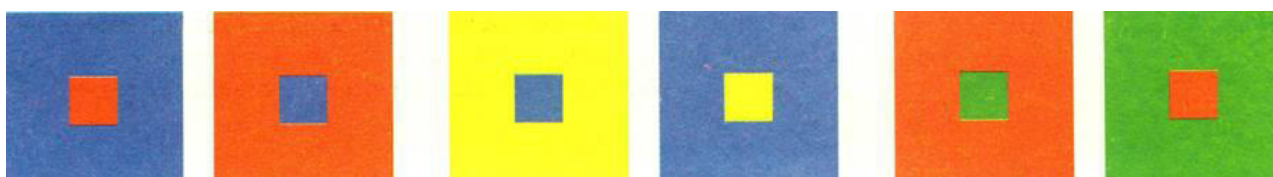


Рис. 9.15. Пример цветового контраста

Контраст синих и красных — это прообраз контраста холодных и теплых. Он лежит в основе колорита многих произведений европейской живописи и создает драматическое напряжение в картинах Тициана, Пуссена, Рубенса, А. Иванова. Конечно, светлотный и хроматический контрасты выступают часто вместе. Но для художника-колориста явление хроматического контраста интереснее.

Сейчас о хроматическом контрасте известно следующее. Пятно, помещенное на цветном поле или по соседству с цветным полем, принимает оттенок цвета, дополнительного к цвету поля. В частности, цвет, близкий к дополнительному, кажется под влиянием окружающего поля более насыщенным. Например, зеленое пятно на красном поле кажется насыщенно зеленым. Контраст дополнительных цветов, следовательно, усиливает цветность, вносит в картину цветовое напряжение. Контраст как противопоставление цветов в картине есть основной прием художественного мышления вообще [8].

В окружающей нас действительности (рис. 9.16) воздействия одного цвета на другой более сложны, чем в рассмотренных примерах. Но знание основных контрастов — по светлоте и цвету — помогает рисующему лучше увидеть эти взаимоотношения цветов в действительности и использовать полученные знания в практической работе.



Рис. 9.16. Поле маков (цветовой контраст)

Светлотный и цветовой контрасты подразделяются на **краевой, одновременный** и **последовательный**, который выражают изменение видимой светлоты и цвета под влиянием других окружающих цветов.

Контраст света и цвета наиболее четко и ясно воспринимается на «переломе» предмета, т. е. на месте поворота формы предметов, а также на границах соприкосновения с контрастным фоном. Диаметральные цвета в цветовом круге составляют пару контрастных цветов (рис. 9.17).



Рис. 9.17. Примеры контрастных цветов: фиолетовый — желтый (а); оранжевый — синий (б); красный — зеленый (в)

**Контраст цветов (одновременный)** — изменение одних цветов под влиянием других окружающих цветов. Эффект одновременного цветового контраста (рис. 9.18, а) возникает при взаимодействии двух хроматиче-

ских цветов или при сопоставлении ахроматического и хроматического цвета. Яркая стронциановая желтая на фоне темного ультрамарина в большей мере вызывает явление светового контраста, чем цветового, а ярко-красный тон на коричневом фоне представляется нам более насыщенным, т. е. эффект контраста выразится более всего в насыщенности [9].

Одновременным контрастом широко пользуются на практике для усиления кажущейся насыщенности цветов, помещая их по соседству с контрастными цветами (рис. 9.18, б)<sup>115</sup>. Контрастные сочетания можно получить при увеличении числа дополнительных цветов, вводя на соответствующие места круга зелено-голубой и желто-зеленый. Контрастировать с ними будут соответственно красный и фиолетовый.

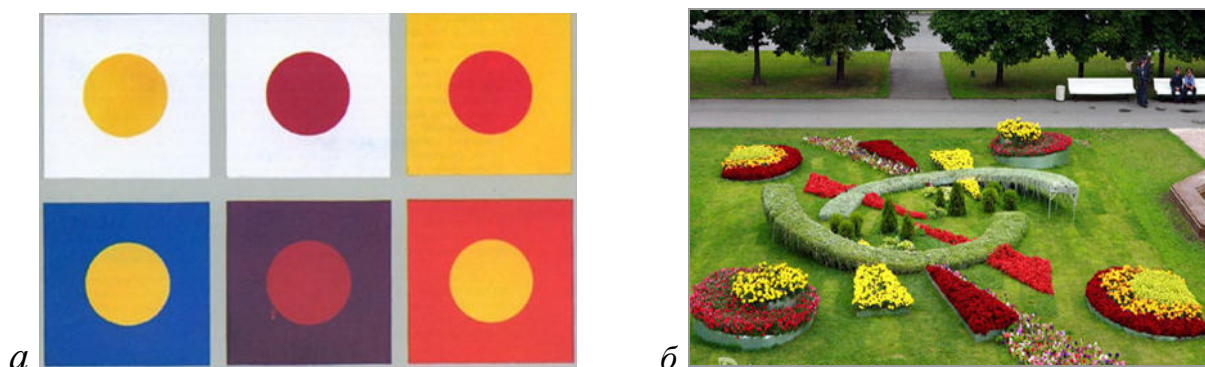


Рис. 9.18. Контраст цветов (одновременный)

**Контраст цветов (последовательный)** — изменение одних цветов под влиянием других, предварительно наблюдавшихся цветов. Так, если некоторое время смотреть на зеленый квадрат, а потом закрыть глаза, то в глазах у нас возникнет красный квадрат. И наоборот, наблюдая красный квадрат, мы получим его «обратку» — зеленый. Эти опыты можно производить со всеми цветами, и они подтверждают, что цветовой образ, возникающий в глазах, всегда основан на цвете, дополнительном к реально увиденному образу. Глаза требуют или порождают комплементарные цвета — это есть естественная потребность достичь равновесия. Это явление можно назвать *последовательным контрастом*.

Последовательный контраст иногда выражается в том, что воспроизводится и форма предыдущего цветового пятна. Он протекает определенное время в зависимости от продолжительности и силы раздражения сетчатки глаза предшествующим цветом. Малонасыщенные цвета не создают последовательного контраста [10].

**Симультанный контраст.** Понятие «симультанный контраст» обозначает явление, при котором наш глаз при восприятии какого-либо цвета тотчас же требует появления его дополнительного цвета, и если такового

<sup>115</sup> URL: <http://izosfera.ru/MasterClass/odnovremennyi-cvetovoi-kontrast>.

нет, то симультанно, т. е. одновременно порождает его сам (рис. 9.19). Этот факт означает, что основной закон цветовой гармонии базируется на законе о дополнительных цветах. Симультанно порожденные цвета возникают лишь как ощущение и объективно не существуют. Они не могут быть сфотографированы. Симультанный контраст, как и последовательный контраст, по всей вероятности, возникает по одной и той же причине [9].

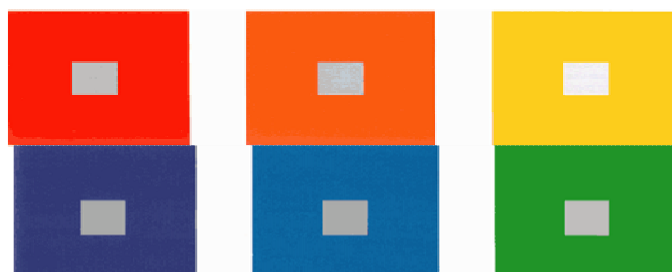


Рис. 9.19. Симультанный контраст <sup>116</sup>

Другой опыт состоит в том, что на цветной квадрат мы накладываем серый квадрат меньшего размера, но той же яркости. На желтом фоне этот серый квадрат покажется нам светло-фиолетовым, на оранжевом — голубовато-серым, на красном — зеленовато-серым, на зеленом — красновато-серым, на синем — оранжево-серым и на фиолетовом — желтовато-серым (рис. 9.19). Каждый цвет заставляет серый принять его дополнительный оттенок. Чистые цвета также имеют тенденцию окрашивать другие хроматические цвета в свой дополнительный цвет. Это явление называется *симультанным контрастом* [11].

**Краевой контраст** (рис. 9.20) — контраст, наблюдаемый по краям соприкасающихся цветовых пятен, т. е. на границах соприкосновения цветов. Располагая светлые объекты рядом с темными, они усиливают контрастность и звучность цветов, достигают выразительности формы. Установлено, что явления контраста на пятне тем сильнее, чем насыщеннее цвет окружающего поля и чем оно больше. Контраст яснее по краям пятна (краевой контраст). Он в значительной мере снимается раздельностью пятна и поля, например контуром [8]. При ландшафтном проектировании с особой внимательностью следует относиться к контрасту цветов, т. к. кон-

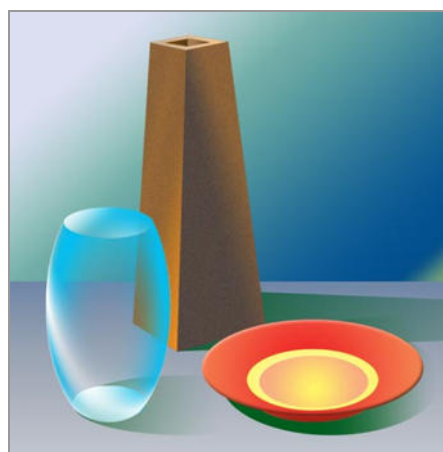


Рис. 9.20. Краевой контраст <sup>117</sup>

<sup>116</sup> URL: <http://uchebilka.ru/fizika/178508/index.html?page=4> .

<sup>117</sup> URL: <http://subscribe.ru/archive/comp.design.risuem/200902/04071105.html>.

траст используется для усиления восприятия путем соединения отдельных элементов (рис. 9.21). Соединение зеленого и белого цветов в контрасте дает холодное сдержанное чувство, а вот если к красному присоединить желто-зеленый цвет, то это вызывает активизирующее действие. Каждый цвет должен подкрепляться подходящим, соответствующим по тону. Большое количество цветов должно разбавляться каким-либо нейтральным цветом. Преобладающий цвет окружения делает цветовую композицию более выразительной и гармоничной.



**Рис. 9.21.** Контраст цветов в ландшафте <sup>118</sup>

### **9.3. Цвет как средство выражения художественного образа**

Чтобы понять значение цвета как средства выражения художественного образа, необходимо разобраться в его природе. Сам по себе феномен цвета непрост: в нем содержатся и объективное начало (свет), и субъективное (зрение). Только свет рождает цветовое богатство окружающего нас мира.

Проблемы цвета, цветовой гармонии, воздействия цвета на человека, его восприятия всегда привлекали людей. На всем протяжении развития науки о цвете мы встречаем имена художников, философов, ученых, которые посвятили свою деятельность этой проблеме: Лукреций, Альберти, Леонардо да Винчи, Ньютон, Гете, Гельмгольц, Ломоносов, Освальд, Рабкин, Менсел, Юстов, Кюпперс и др. Существуют более или менее общие оценки воздействия цвета на человека, не зависящие от факторов, которые естественно влияют на восприятие. Это факторы времени, возраста, пола, национальности и т. д. Они могут усилить или ослабить воздействие, но не способны снять его полностью [9].

<sup>118</sup> URL: [http://sajentsyi.ru/klumba\\_nepreriyivnogo\\_tsveteniya\\_foto.htm...](http://sajentsyi.ru/klumba_nepreriyivnogo_tsveteniya_foto.htm...)

Отношение человека к цвету формируется под влиянием множества разнообразных факторов. Колористический идеал на протяжении всей истории культуры претерпевал неоднократные изменения. На примерах различных культур мы видим, что для нации в период ее развития и становления, формирования собственной государственности характерны чистые и яркие цвета. Эта тенденция прослеживается в живописи, моде, цветовом решении интерьеров, архитектуре, прикладном искусстве<sup>119</sup>.

Когда же цивилизация сходит с исторической арены, в гаммах начинают преобладать приглушенные и усложненные цвета, тонкие нюансные сочетания. Так реагирует на окружающий мир художник, субъективно воспринимая его и воплощая свое восприятие в произведениях искусства. В ландшафтном дизайне существуют те же правила, что и в других видах искусства, таких, как архитектура, живопись, поэзия, музыка и сценография и режиссура. Эти правила диктует нам сама природа. Проблема цвета, цветовой гармонии, естественно влияют на восприятие (возраст, пол, национальность и т. д.). Они могут усилить или ослабить действие, но не способны снять его полностью. Это физиологическое воздействие цвета на человека, его восприятие всегда привлекали людей.

**Восприятие цвета.** Цвет активно влияет на органы чувств человека, его психофизическое состояние. Он воспринимается не только зрением, а и с участием всех чувств, включая слух, осязание, обоняние и даже вкус. Терапевтическое действие цвета используется в медицине. По степени возбуждения и характеру эмоционального воздействия цвета расположены в том же порядке, в каком они следуют в спектре. Соответственно, они разделяются на теплые цвета, или активные (красный, оранжевый, желтый), которые действуют возбуждающе. Вторая группа — холодные (синий, голубой, фиолетовый), которые действуют успокаивающе. Зеленый находится в середине спектра — это «цвет физического равновесия». Эмоциональная реакция на цвет обусловила появление определенных ассоциаций, а вместе с ними — символики цвета.

Р. Хен в своей книге «Азбука цветов» приводит следующие данные реакции человека на цвета и их символики, установленные на основании обобщения ряда научных наблюдений:

красный — возбуждающий, согревающий, активный, энергичный, проникающий. Активизирует все функции организма, повышает кровяное давление, ускоряет ритм дыхания;

оранжевый — тонизирующий. Действует так же, как и красный, но слабее;

желтый — физиологически оптимальный, наименее утомляющий. Стимулирует зрение и нервную деятельность;

---

<sup>119</sup> URL: <http://nnosova.ru/kompozitsiya/tsvet-kak-sredstvo-vyirazheniya-hudozhestvennogo-obraza#ixzz3UrTkLAaJ>.

зеленый — физиологически оптимальный, самый привычный для органа зрения, уменьшает кровяное давление и расширяет капилляры, успокаивает и облегчает. Применяется при лечении невралгии, мигрени, повышает двигательную-мускульную работоспособность;

голубой — успокаивающий, снижает мускульное напряжение и кровяное давление, стабилизирует пульс и замедляет ритм дыхания;

синий — успокаивающее действие переходит в угнетающее. Способствует затормаживанию функций физиологических систем человека;

фиолетовый — соединяет эффект красного и синего цветов. Производит угнетающее действие на нервную систему. Эти закономерности используют художники для создания художественного образа.

**Эмоциональное восприятие цвета определяет цветовые соотношения в композиции.** Они строятся по правилам цветовой гармонии как контрастные или нюансные. Например, на контрасте большой формы и маленьких деталей, контрастном сочетании пятна и линии, закрытой и открытой формы и т. д. При незначительном изменении формы (нюанс), ее размера или конфигурации рождаются образы другого порядка, которые не теряют при этом своей выразительности. К средству, пластически активно организующему форму, можно отнести ритм. Пропорции, контраст, нюанс, ритм, масштаб — это те методы, используя которые, художник создает форму по законам гармонии.

*Форма* — это основополагающее средство выражения художественного образа, но не единственное. Цвет в совокупности с формой дает более богатые по своему содержанию произведения. Кроме того, изобразительной формы, не выраженной цветом, фактурой или светом, просто не существует.

В искусствоведческой литературе оттенок и нюанс — наиболее употребляемые слова, которые встречаются в различных контекстах, выражая разнообразные понятия: то это тона одной краски, то цветовые тона. «Нюанс» по-французски значит «оттенок», и, казалось бы, что их можно рассматривать как синонимы. Но эти понятия различны.

*Оттенок* (рис. 9.22) — градация цветового тона в пределах одного цвета; малозаметное изменение основного цвета под влиянием других. Это качество цветового пятна, дополнительно характеризующего его цветность, в выражениях типа «серый красноватого оттенка», «голубовато-зеленый» и т. д. Оттенок живописцу дороже цвета, так как, по словам К. Ф. Юона, живопись, «не дышащая в каждом своем цвете тысячью обогащающей ее оттенков, есть мертвая живопись». Оттенком также называют и изменение цветового пятна в каком-либо направлении, например, по светлоте или цветовому тону. Последнее правильнее назвать *нюансом*.

*Нюанс* (рис. 9.23) — это тонкая, количественно незначительная разновидность цветовых пятен, сближенных между собой по цветовому тону. Нюанс всегда выражает всегда характеристику одного цветового тона относительно других.



**Рис. 9.22.** Пейзаж с рекой. Е. Карлович <sup>120</sup> (градации одного цветового тона)



**Рис. 9.23.** Бульвар Монмартр в Париже. К. Писсарро. 1897.  
Нюанс в живописи. Санкт-Петербург. Эрмитаж

В построении ландшафтной композиции обязательно сочетание контраста и нюанса. Нюанс (рис. 9.24) представляет собой тонкий переход, едва уловимое отличие форм, красок, пространств. Нюансные соотношения предназначены для наблюдения с очень близких расстояний, поэтому они требуют очень тщательной проработки.

Чаще всего в ландшафтных композициях используются цветовые нюансы, например, в древесной группе могут применяться породы, контрастные по ряду признаков (форма кроны), но с нюансными оттенками — схожесть по плотности кроны и сезонной окраске листвы. «Цвет в природе и цвет на картине — одно и то же природное явление. Но есть глубокая разница между отношением художника к цвету в природе и его отноше-

<sup>120</sup> URL: <http://www.liveinternet...>

нием к цвету на картине. Цвет в природе — явление изображаемой художником действительности. Цвет на картине — это художественное средство, элемент "языка" живописи» [8].



**Рис. 9.24.** Нюанс в ландшафтной композиции <sup>121</sup>

Чем богаче эмоциональная память художника, чем острее он переживает происходящие вокруг него события, тем богаче художественные образы, рожденные им. У каждого художника индивидуальная колористическая палитра восприятия, поэтому одну и ту же тему каждый трактует по-своему. Любой предмет, состояние природы, звук, слово, запах вызывают неповторимые цветовые ассоциации. Поэтому искусство, как метод познания мира, глубоко индивидуально. Каждое произведение — это субъективный мир переживаний художника. Через цвет, который должен иметь необходимую ему форму, автор произведения доносит до нас определенные образы <sup>122</sup>.

### ***Контрольные вопросы***

1. Перечислите выразительные средства живописи и охарактеризуйте их.
2. Какую роль играет контраст в живописном произведении? Чем отличается цветовой контраст от светлотного?
3. Что такое мазок в живописи, и какие виды технических приемов используют художники в своем творчестве?
4. Как влияют внешние факторы на творчество художника?
5. Что такое цветовая гармония? Поясните термины «оттенок» и нюанс».
6. Как цвет может влиять на восприятие картины? Приведите примеры.

<sup>121</sup> URL: <http://gt-art.com.ua>>1720.

<sup>122</sup> URL: <http://nnosova.ru/kompozitsiya/tsvet-kak-sredstvo-vyirazheniya-hudozhestvennogo-obraza#ixzz3UrTKLAaJ>.

## ГЛАВА 10. ТЕХНОЛОГИЯ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

### 10.1. Техники и приемы рисования акварелью

Акварельные краски были известны еще в Древнем Египте, Древнем Китае и странах античного мира. Долгое время письмо ими считалось лишь одной из составляющих графического рисунка. Живопись акварелью в современном ее представлении возникла сравнительно недавно: в конце XVIII — начале XIX века. Тогда она приобрела независимость и стала одной из самых сложных техник рисования [4].

#### Материалы.

**Акварель.** В наборах может быть от 12 до 36 красок, однако далеко не все из них будут использованы. Большое количество красок в наборе иметь совершенно не обязательно, более того, это просто неудобно. Желательно перепробовать все возможные комбинации красок, чтобы знать, какие сочетания дают грязь, а какие — необычные цвета, отсутствующие в наборе. Выбираются для работы не более десяти наиболее используемых красок. Чаще всего, это голубая, кадмий (желтый, красный и оранжевый), а также охра, умбра, изумрудно-зеленая, нейтральная черная.

**Рекомендации.** Импортные акварельные краски очень дорогие. Ученические краски отечественного производства тоже дорогие, а качество их может оказаться не лучшим. Лучшие акварельные краски в России производит Санкт-Петербургский завод художественных красок (ЗКХ). Качество его красок выше, чем фирмы «Гамма» или Ярославского завода художественных красок. Краски в ванночках удобнее в работе, чем краски в тюбиках. Лучше сразу приобрести набор, состоящий из 24 цветов в пластмассовой коробке (рис. 10.1).

В пользовании удобнее всего пластмассовая коробка, картонная размокает от воды. Акварель расходуется неравномерно:

быстрее всего заканчиваются золотистая краска, красная, ультрамарин и кобальт синий. По мере необходимости докупаются отдельные цвета в ванночках взамен израсходованных. Набор основных цветов, которые чаще всего используют художники, представлен на таблице (рис. 10.2).

**Кисти.** В своем арсенале нужно иметь несколько кистей разных размеров (рис. 10.3). Круглые колонковые кисти № 2 и 3, для заливки больших



Рис. 10.1. Акварель

плоскостей круглая беличья кисть № 9 — она способна удерживать в себе большое количество воды. Необходимо следить, чтобы у кистей сохранялся острый кончик.

После работы необходимо сразу же промывать кисти холодной водой! Можно использовать при этом растительное мыло, но не рекомендуется использовать обычное мыло или моющие средства.

**Палитра.** В качестве палитры для акварели используется плоская доска размером 20 × 30 см и более (рис. 10.4). На ней не должно быть никаких лунок. Лучший вариант для работы — белая керамическая плитка или кусок белого оргстекла. Можно использовать прозрачное стекло и подкладывать под него белый лист бумаги. Годится также доска для лепки белого цвета. Зачастую вместо палитры краски смешивают на листе бумаги — это неправильно. Бумага «вытягивает» связующий клей из краски, в результате чего после высыхания краска становится бледной.

**Бумага** должна быть плотной с шероховатой поверхностью, чтобы дольше работать и смывать неудачные куски. Шероховатую поверхность позволяет красочному пигменту «цепляться» и цвет получается более насыщенным. Также создается интересный эффект, так как акварельная техника нередко подразумевает прозрачность, а фактурная бумага придает объемность.

Кроме названных материалов, необходимо иметь емкость для воды: **банку** или кружку объемом не менее 0,5 л, с плоским дном для устойчивости; **тряпочку** для вытирания кистей (лучше хлопок).



**Рис. 10.2.** Цвета, необходимые для работы [12]



**Рис. 10.3.** Кисти для акварели



**Рис. 10.4.** Палитра

Для подготовительного рисунка под акварель нужны *карандаши* НВ или В, так как они мягкие, легко удаляются ластиком, не царапают бумагу. Хорошие карандаши — фирмы Kohinor Faber Castell. Карандаши необходимо остро затачивать. Удобно при этом пользоваться канцелярским резачком.

**Подготовительные упражнения**<sup>123</sup>. Прежде чем начать выполнять упражнения, необходимо обустроить рабочее место. Упражнения можно выполнять на натянутом заранее планшете или прикрепив при помощи малярного скотча лист бумаги на мольберте. Свободно водите по листу кистью, пробуя наносить краску и густо, и жидко (рис. 10.5). Попробуйте все свои кисточки и краски, наносите разные мазки — тоненькие, изящные и густые, насыщенные, попробуйте смешать краски.



Рис. 10.5. Упражнения акварелью<sup>124</sup>

**Приемы письма акварелью.** *Мазки* — один из самых распространенных способов письма в живописи, по характеру которых легко отличить динамичный рисунок от скучной работы. Наполненная краской кисть, соприкасаясь с поверхностью листа, выполняет то или иное движение, после чего отрывается от бумаги, завершая тем самым мазок. Мазки (рис. 10.6) могут быть разными по характеру исполнения: точечными, линейными, фигурными, четкими, размытыми, сплошными и т. п. [18].

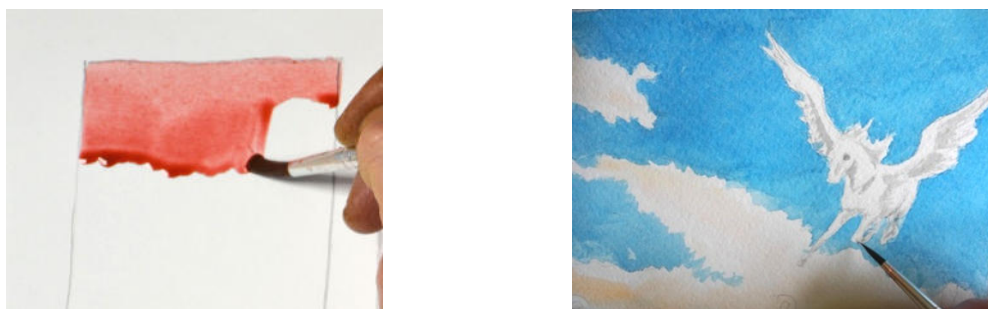


Рис. 10.6. Мазки

<sup>123</sup> URL: [http://aqarelle.com/aquatech\\_1.html](http://aqarelle.com/aquatech_1.html).

<sup>124</sup> URL: <http://2paint.ru/akvarel1.html>.

*Заливка.* Самое первое, базовое упражнение — равномерная заливка (в архитектурских проектах так называемая «отмывка»). Для его выполнения следует развести водой достаточное количество краски на палитре, чтобы кисть контактировала только с этим раствором (ни в краску, ни в воду кисть не погружается). Кисть должна содержать достаточное количество красочного раствора и помогать ему распределяться по бумаге вниз. Таким образом следует «залить» несколько прямоугольников, пока не будет получаться равномерное покрытие (рис. 10.7).



**Рис. 10.7.** Заливка

Прием заливки выполняется в тех случаях, когда требуется прокрасить значительную площадь рисунка одним цветом или сделать плавные переходы между разными цветами. Бумага закрепляется на планшете или мольберте, наклоненном под углом, чтобы длинные горизонтальные мазки, выполняемые большой кистью, стекали вниз, захватывая постепенно нижнюю площадь покрываемой поверхности. Если после завершения заливки остались излишки красящего пигмента, то их можно аккуратно удалить отжатой кистью или салфеткой.

*Отмывка* — прием акварельной живописи, при котором используется сильно разбавленная водой краска, ею начинают писать прозрачные слои, неоднократно проходя те места, которые должны быть темнее. Общий тон каждого из участков изображения в итоге достигается путем повторных наложений этих слоев, причем каждый из них наносится только после полного высыхания предыдущего, чтобы краски не смешались между собой. При этом не рекомендуют наносить более трех слоев краски, чтобы не появилась грязь. Поэтому чаще всего второй пропиской усиливают цвета полутонов, а третьей насыщают цвет теней и вводят детали. По сути, отмывка представляет собой многократную заливку одного тона на другой раствором одной концентрации (рис. 10.8). Чаще всего этот прием применяется архитекторами и дизайнерами, поскольку обычный чертеж не дает зрителю наглядного представления о форме и цвете постройки. Кроме того, работая цветом, архитектор находит наилучшее сочетание материала для восприятия задуманного, уточняет тональные отношения, достигает выразительного силуэтного и объемного решения проекта [18].



**Рис. 10.8.** Перспектива особняка Рябушинского. Д. Андреев.  
Тушь, акварель. Прием отмывки<sup>125</sup>

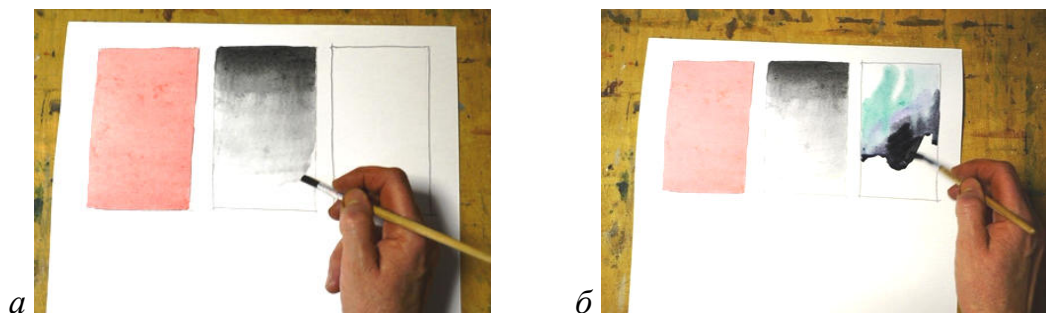
*Размывка* — технология работы кистью со значительным применением воды, которая позволяет достичь разнообразных и сложных художественных эффектов в живописи сепией, акварелью, тушью и пр.

Размывка (рис. 10.9) представляет собой живописный процесс, в котором рисуют одним цветом, растворенным в различном количестве воды для того, чтобы передать цвет объекта, используя белизну бумаги, на которую наносятся прозрачные слои цвета.



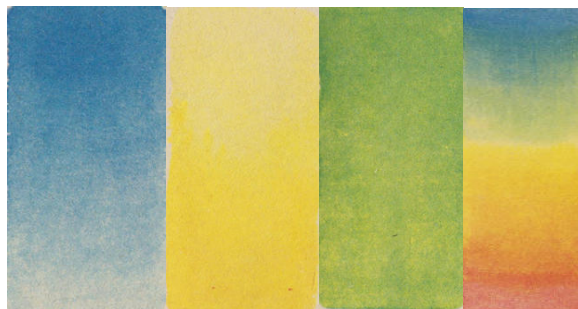
**Рис. 10.9.** Размывка с постепенным переходом тона

В завершение хотелось бы отметить, что, помимо основных изложенных, существует еще множество иных частных приемов и способов работы акварелью (рис. 10.10 и 10.11).



**Рис. 10.10.** Растяжка (а); впайка цвета (б)

<sup>125</sup> URL: <http://www.marhi.ru/vestnik/study/andreev>.

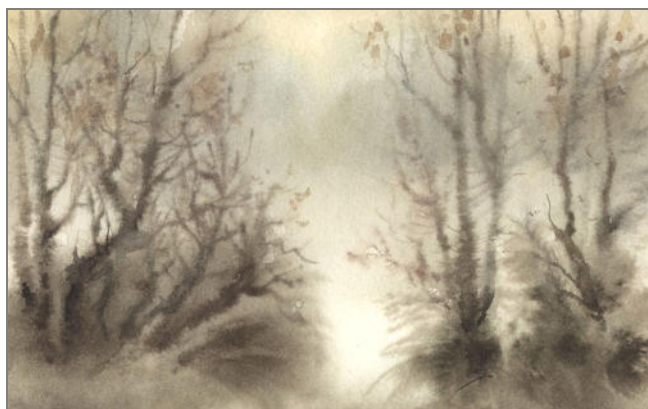


**Рис. 10.11.** Упражнения на растяжку тона

### **Акварельные термины и техники** <sup>126</sup>

Техники рисования акварелью своеобразны: по сырой и сухой бумаге, смывание, заливка, многослойная и смешанная техники, живопись сухой кистью, тушью или мастихином, использование соли. В зависимости от степени влажности бумаги выделим такие акварельные техники, как «работа по мокрому» («английская» акварель) и «работа по сухому» («итальянская» акварель). Интересный эффект дает работа по фрагментарно увлажненному листу. Кроме того, можно встретить и комбинации данных приемов.

**Работа по мокрому** (рис. 10.12). Суть приема работы «по мокрому» заключается в том, что краска наносится на предварительно смоченный водой лист. Степень его влажности зависит от творческого замысла художника, но обычно начинают работать после того, как вода на бумаге перестает «блестеть» на свету. При достаточном опыте можно контролировать влажность листа рукой. В зависимости от того, насколько наполнен водой волосяной пучок кисти, принято условно различать такие способы работы, как «мокрым по мокрому» и «сухим по мокрому» [6]. Техника требует опыта, мастерского владения кистью и постоянного самоконтроля, ведь если краска растечется не в том направлении, исправить ошибку практически невозможно.



**Рис. 10.12.** Пейзаж с рекой. Н. Михайлин. Акварель «по мокрому» <sup>127</sup>

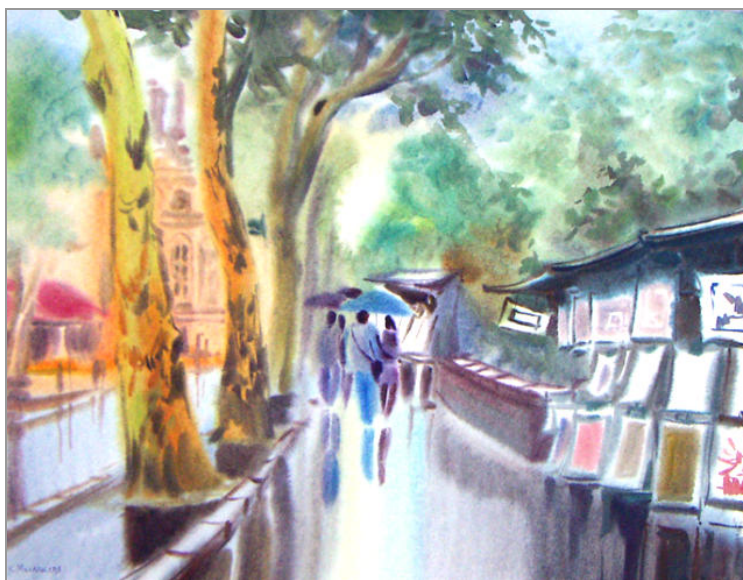
<sup>126</sup> URL: [http://aqua-relle.ucoz.ru/publ/uroki/uroki\\_akvareli/4](http://aqua-relle.ucoz.ru/publ/uroki/uroki_akvareli/4).

<sup>127</sup> URL: [http://www.grafamania.net/art\\_images/206247-akvarelnye-peyzazhi-nikola...](http://www.grafamania.net/art_images/206247-akvarelnye-peyzazhi-nikola...)

Достоинства техники «по мокрому». Живопись по сырой бумаге создает воздушность, прозрачность, перетекание одного цвета в другой и используется при создании пейзажей.

Сложности техники «по мокрому». При наложении красок этим методом художник нередко зависит от «капризов» растекающихся по мокрой бумаге мазков, которые в процессе творчества могут получаться далеко не такими, как предполагалось изначально. При этом исправить лишь отдельный фрагмент, не затронув остальные, практически невозможно. В большинстве случаев переписанный участок будет дисгармонировать с общей структурой остального полотна. Может появиться определенная замызанность, грязь и т. п. Этот способ работы требует постоянного самоконтроля, свободного владения кистью [6].

**Техника A la Prima (а-ля прима).** Это живопись «по сырому», написанная быстро, в один сеанс, при которой создаются неповторимые эффекты разводов, переливов и перетекание краски (рис. 10.13).



**Рис. 10.13.** Дожди. К. Михальская. Техника а ля-прима <sup>128</sup>

Приемом «а-ля прима» создают плавные и нежные переходы из цвета в цвет. Особенность этой акварельной техники такова, что краска на бумаге должна быть влажноватой, при этом цвет берем в нужном тоне сразу, ведём работу быстро, чтобы краска не успевала засохнуть у края, чтобы не образовывались засохшие потеки. Этот прием характерен тем, что работают акварелью по сухой бумаге в один слой, кладя сразу на белую бумагу нужный цвет в полную силу. При письме рекомендуется составлять смеси из двух, максимум из трех цветов. Лишняя краска, как правило, ведет к замутнению, к потере свежести, яркости, цветовой определенности. Не следует

<sup>128</sup> URL: <http://www.womenofrussia.org/character.aspx?Id=151>.

увлекаться случайностью пятен, каждый мазок призван отвечать своему назначению — строго согласовываться с формой и рисунком [12].

**Сложности техники A la Prima.** Изображение, возникающее на бумаге и расплывающееся под действием движения воды, впоследствии невозможно подвергнуть никакому изменению. Все цвета берутся сразу в полную силу, каждая деталь начинается и заканчивается в один прием. Данная техника требует достаточного опыта, необычайной сосредоточенности, отточенности письма и чувства композиции.

Ограниченные временные рамки исполнения подобной акварели диктуют быстрый темп работы. Эту работу выполняет в один прием, практически без остановки и, как правило, «в одно касание», т. е. кисть по возможности касается отдельной части бумаги лишь один-два раза, более не возвращаясь к ней. Это позволяет сохранить абсолютную прозрачность, легкость акварели, избежать грязи в работе.

**Работа «по сухому».** Краска наносится на сухой лист бумаги одним-двумя (однослойная акварель) или несколькими (лессировка) слоями, в зависимости от идеи художника. Однослойная акварель «по сухому» — работа пишется одним слоем по сухому листу и, как правило, в одно-два касания. Это позволяет сохранить чистоту цветов на изображении.

По мере необходимости можно «включить» краску другого оттенка или цвета в нанесенный, но еще невысохший слой.

Однослойный метод «сухим по сухому» (рис. 10.14) более прозрачен и воздушен, чем лессировка, но не имеет красоты мокрых переливов, достигаемых техникой A la Prima. Однако в отличие от последней без особых сложностей позволяет выполнять мазки нужной формы и тональности, обеспечивать необходимый контроль над краской.



**Рис. 10.14.** Старый дом (с. Каркульово, Польша). И. Юрченко. 2003.  
Акварель «по сухому»<sup>129</sup>

<sup>129</sup> URL: <http://www.igorjur.ru/architecture.html>.

**Многослойная акварель (лессировка).** Лессировка, или многослойная живопись, создает насыщенные цвета, светотень, подчеркивает фактуру предметов (рис. 10.15). *Лессировкой* называется способ нанесения акварели прозрачными мазками (как правило, более темные поверх более светлых), один слой поверх другого, при этом нижний всякий раз должен быть сухим. Таким образом, краска в разных слоях не смешивается, а работает на просвет, и цвет каждого фрагмента складывается из цветов в его слоях. При работе в этой технике можно увидеть границы мазков. Но так как те прозрачны, это не портит живопись, а придает ей своеобразную фактуру. Мазки выполняются аккуратно, чтобы не повредить и не размывать уже высохшие живописные участки [4].



**Рис. 10.15.** Натюрморт с фруктами. А. Хорошилова. Лессировка <sup>130</sup>

Работы, выполненные в технике лессировки, по плотности мазков напоминают работы гуашью или масляными красками, поэтому только опытные художники могут придать картине прозрачность просохшего соседнего цвета, создавая переливы. Прием заливки пользуются для создания фонов. Им можно сделать как однородный фон, так и фон с нежными переходами из цвета в цвет. Особенность этого приема — это создание однородно покрашенной поверхности.

Лессировка (рис. 10.16) — это техника насыщенных цветов, глубоких теней, наполненных красочными рефlekсами, техника мягких воздушных планов и бесконечных далей. Там, где стоит задача добиться интенсивности цвета, многослойный прием стоит на первом месте.

Достоинства техники многослойной акварели. Пожалуй, главным достоинством является возможность создания картин в стиле реализма, т. е. максимально точно воспроизводящих тот или иной фрагмент окружающей среды, сохраняют прозрачность и звонкость цветов, несмотря на

<sup>130</sup> URL: <http://www.horoshilova.ru/naturm.htm>.

наличие нескольких слоев краски. Яркие, свежие лессировочные краски придают акварельным работам особую полнозвучность цвета, легкость, нежность и лучезарность колорита.



Рис. 10.16. Крыши. Н. Беседнова. Школа Андрияки<sup>131</sup>

Сложности многослойной акварели. В отличие от однослойного стиля письма, максимально сохраняющего прозрачность красок, акварельные работы, исполненные лессировкой, теряют свою воздушность и напоминают изображения маслом или гуашью. Однако если лессировки накладывают тонко и прозрачно, то падающий на картину свет будет способен дойти до бумаги и отразиться от нее.

Так же работы могут выполняться в **комбинированной (смешанной) акварельной технике**, когда в одной картине гармонично сочетаются как приемы «по мокрому», так и «по сухому» (рис. 10.17). Например, первый слой краски кладется на мокрую бумагу для создания нужной размытости заднего плана (или отдельных фрагментов среднего и переднего планов), а затем, после высыхания бумаги, кладутся последовательно дополнительные слои краски при детальной прорисовке элементов среднего и ближнего планов. При желании используются и другие варианты сочетаний письма «по сырому» и лессировки.

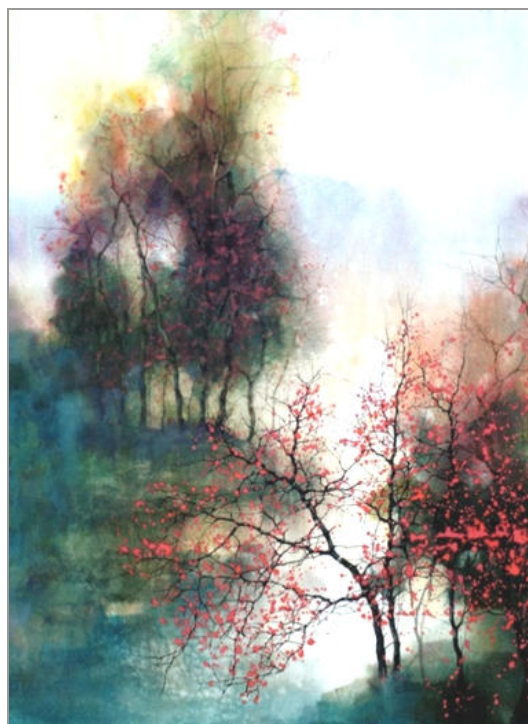


Рис. 10.17. Осенние акварели. Ц. Л. Фенг. Смешанная техника<sup>132</sup>

<sup>131</sup> URL: <http://www.andriyak.ru/gallery/teachers/besednova>.

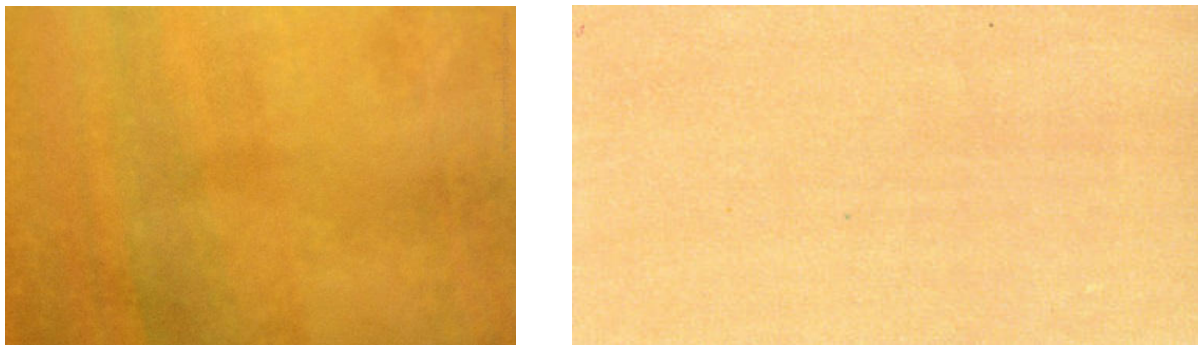
<sup>132</sup> URL: <http://blog.i.ua/community/1952/1312232>.

## 10.2. Способы тонирования бумаги <sup>133</sup>

Студентам, будущим инженерам ландшафтной архитектуры, необходимо знать различные технические приемы акварельной техники, а также некоторые варианты подготовки самой бумаги для выполнения проекта. Перед выполнением окончательного эскиза можно затонировать бумагу, т. е. сделать фоновую основу цветового решения. Сложно рисовать сразу на белом, идеальном, чересчур чистом листе, боязнь его «испортить» очень сильна.

Существует множество способов тонирования бумаги, на некоторых из них мы остановимся.

Способ тонирования акварелью (рис. 10.18). Бумагу сначала надо натянуть на планшет. Перед натяжкой верхнюю поверхность листа с помощью губки или тряпки смочите чистой водой, а затем, надрезав уголки бумаги, закрепить при помощи кнопок или двухстороннего скотча на планшете. Надо постараться закрепить так, чтобы не образовались морщины на бумаге. Далее, растворить акварель в керамической или стеклянной посуде до получения достаточно густой консистенции. Раствора краски должно быть достаточно для покрытия всего листа. Когда бумага немножко подсохнет, намочив губку краской, водите ей по направлению сверху вниз от одной стороны листа к другой; планшет надо держать с небольшим наклоном, чтобы краска равномерно покрывала лист. Надо постараться класть акварель ровно, без «швов», чтобы верхний мазок плавно перетекал в нижний.



**Рис. 10.18.** Акварельная грунтовка

После высыхания акварель кажется светлей, поэтому надо предварительно попробовать на палитре насыщенность тона. Затонированная поверхность должна быть одновременно и достаточно светлой, чтобы рисунок был хорошо виден, и достаточно темной, чтобы белизна бумаги могла выделяться. Важно выбрать средний тон.

<sup>133</sup> URL: <http://www.artreflection.ru/nstr/ngs1.html>.

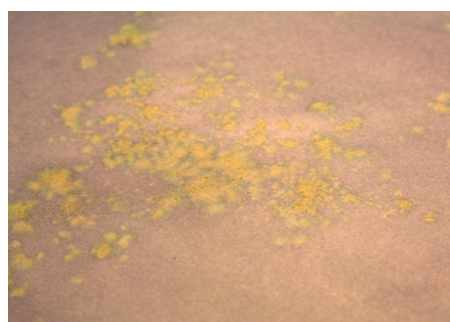
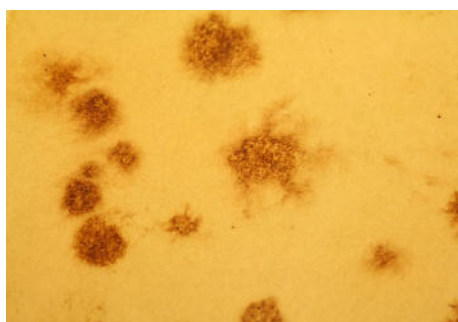
Способ тонирования цветной тушью (рис. 10.19). Используют для этой цели цветную чертежную тушь, фирмы «Гамма». Процесс тонирования аналогичен предыдущему способу. Цветная тушь бывает пяти цветов (черная, синяя, зеленая, красная и желтая). Преимущество туши — ее прозрачность и легкая растворимость.



**Рис. 10.19.** Цветная тушь с краплением

Цветная тушь выпускается в двух вариантах: в баночках и в пузырьках с капельницей. Более удобные пузырьки с капельницей. Тушь можно добавлять по несколько капель в воду. Эффект может быть различным, если смешивать разные цвета туши (по 1—2 капли). Можно экспериментировать, например, брать не чистую воду, а раствор чая или кофе.

Способ тонирования бумаги растворимым кофе. Для этого потребуется растворить 2—3 чайные ложки растворимого кофе в стакане горячей воды. В зависимости от желаемого оттенка (темней, светлей) консистенция раствора может быть различной. От кофе получается благородный коричневый цвет, имеющий различные оттенки от светло-коричневого до холодного фиолетового (рис. 10.20).



**Рис. 10.20.** Тонирование растворимым кофе

Способ тонирования бумаги чаем. Чай используется для придания листу бумаги слабых ненасыщенных оттенков. Черный чай (рис. 10.21) дает очень слабый тон, его используют для придания эффектов состаривания бумаги<sup>134</sup>.

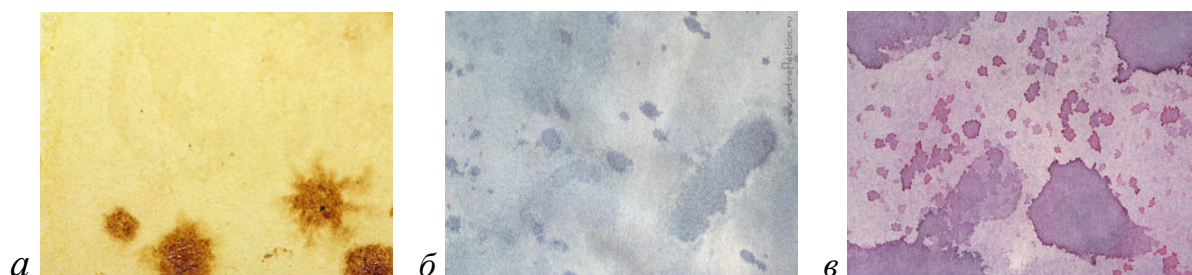
Зеленый чай дает слабый желто-зелено-коричневатый оттенок (рис. 10.22, а). Можно использовать для этой цели чай в пакетиках,



**Рис. 10.21.** Тонирование черным чаем

<sup>134</sup> Состаривание — искусственное придание бумаге старинного вида.

достаточно двух, чтобы получить настой на половинку стакана. В зависимости от того, какой вы желаете получить тон, можно сделать настой более концентрированный.



**Рис. 10.22.** Тонирование бумаги чаем: *а* — зеленым; *б, в* — каркаде

Тонирование бумаги красным чаем (каркаде) дает различные варианты оттенков (рис. 10.22, *б, в*). Получаются теплые цвета (розовый, малиновый) и холодные (синие, фиолетовые). Все зависит от пакетиков чая, которыми пользуются при тонировании, так как в составе с чаем бывают и наполнители: травы, фрукты, ягоды и т. д. — вот отсюда этот эффект разноцветья.

Кроме названных вариантов тонирования, существуют различные способы создания дополнительных эффектов при помощи акварели и дополнительных средств, которые используют художники и дизайнеры при выполнении проектов. Это набрызгивания, использование соли, крупинки кофе для создания фактуры. Впитывающие свойства соли используются для получения интересных эффектов в акварели. С помощью соли можно украсить луг цветами, получить подвижную воздушную среду в картине, движущиеся тональные переходы. Такие возможности можно применять и во время учебной практике, выполняя натурные этюды.

### **10.3. Технология отмывки акварелью по цветовой разработке проекта**

Проектирование любого ландшафта должно быть подчинено четко сформулированной внутренней идее. Любой ландшафт представляет собой объемно-пространственную структуру, которая состоит из следующих взаимосвязанных элементов: планировочных, объемных и плоскостных. *Планировочные* — это аллеи, тропинки, площадки, *объемные* — крупные архитектурные сооружения и малые формы (скульптура, камни), древесно-кустарниковая и травянистая растительность. К *плоскостным элементам* относятся водоемы, лужайки, поляны, партеры. Композиционные сочетания этих элементов определяют пространственный характер того или иного пейзажа.

*Пространственный ландшафтный дизайн* — это положение предметов относительно друг друга и по отношению к наблюдателю. Располагая предметы в пространстве, мы можем получить фронтальную, объемную или глубинно-пространственную композицию. Восприятие последней определяется посредством линейной и воздушной перспективы, которые рассматривались нами в первой части пособия.

Важнейшим средством композиционного решения является выбор *цветовой гаммы*. Изменение освещения в течение дня влияет на свойства цвета, эффект сочетания отдельных тонов, а также на восприятие пространства.

При выполнении проекта необходимо учитывать свойства цвета, которые подробно рассматривались в предыдущих главах.

**Отмывка в ландшафтной архитектуре.** Архитектурный рисунок или чертеж с выявлением объема, цвета, света и тени ставят перед их исполнителем задачи, не свойственные живописи. Во-первых, в рамках общей стилистики графической подачи архитектурных проекций (фасадов, интерьеров, деталей) их колористика имеет, как правило, очень сдержанную интенсивность. Во-вторых, характер ввода цвета наряду с монохромной демонстрацией объема и освещенности определяется не как живопись, а, скорее, как покраска, требующая особой внимательности, аккуратности, точности и последовательности в работе.

При выполнении проекта применяют метод отмывки, о котором упоминалось выше (см. рис. 10.8).

*Отмывка* — это метод выявления формы объекта путем послойного наложения красок в градации от блика до падающей тени. Фактически это способ тональной проработки объекта. Проще говоря, мы тоном показываем области блика, света, полусвета, полутени, тени. Использование отмывки делает изображение более наглядным, при хорошо выполненной отмывке, изображение во многом соперничает с картинкой, выполненной с помощью визуализации в программах трехмерной графики. Чертежи могут отмыкаться разбавленной акварелью, тушью и даже чаем. В качестве бумаги под отмывку используется плотный ватман или акварельная бумага<sup>135</sup>.

Прежде чем выполнять сложные задания, необходимо выполнить подготовительные упражнения по изучению техники отмывки (рис. 10.23).

### **Упражнения по технике отмывки**

**1. Подготовка планшета к работе.** Наклейка бумаги на планшет производится следующим образом. Берут лист бумаги, размер которого на 2,0—3,0 см больше размеров планшета. Поверхность листа с одной стороны

---

<sup>135</sup> URL: <http://ad-umbro.com/arxitekturnaya-otmyvka>.

равномерно смачивают водой и оставляют на некоторое время. Размокая, бумага увеличивается в размерах. Пока происходит разбухание бумаги, ребра планшета по всему периметру смазывают клеем. Далее планшет кладут на спинки двух стульев лицевой стороной вверх и накрывают разбухшим листом бумаги (сухой стороной вниз). Выступающую за края планшета бумагу загибают и прижимают к ребрам планшета, намазанным клеем (рис. 10.24, а, б). Делать это надо с попарно противоположных сторон планшета одновременно. Когда бумага схвачена клеем, ее плотно притирают в местах наклеивания гладким твердым предметом (ручкой кисти, палочкой и т. п.). Затем подгибают бумагу на углах планшета (рис. 10.24, в). Планшет с бумагой кладут горизонтально для просушивания. Высыхая, бумага уменьшается в размерах и, приклеенная к рамке планшета, хорошо натягивается. Наклонять планшет при высыхании бумаги не следует, так как вода, стекая, будет накапливаться у нижнего ребра подрамника, а бумага, высыхая и растягиваясь, может в этом месте лопнуть<sup>137</sup>.

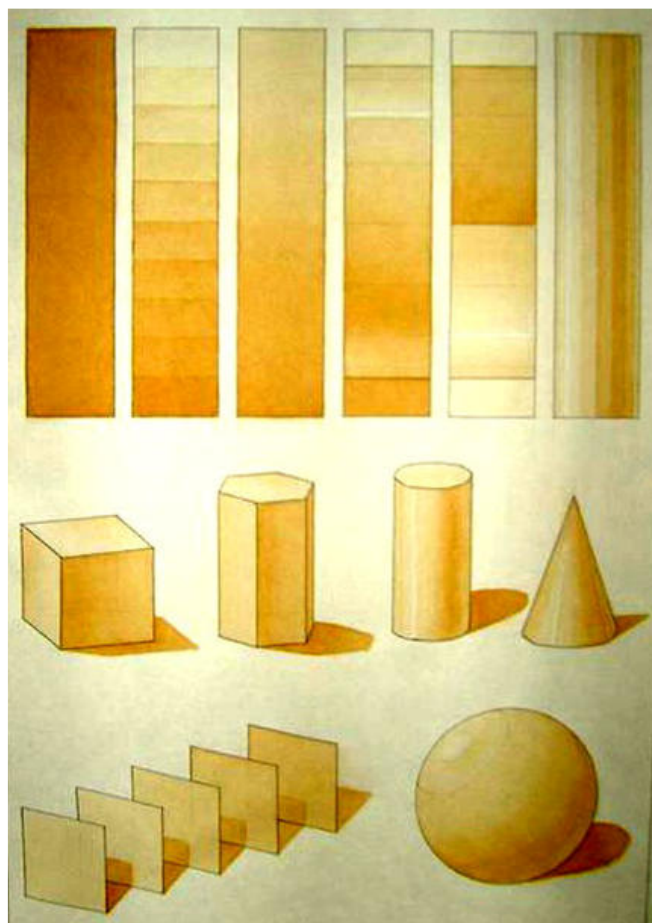


Рис. 10.23. Подготовительные упражнения по технике отмычки<sup>136</sup>

**2. Выполнение графических рисунков.** После того как планшет просохнет, выполняются графические рисунки. Для этого можно воспользоваться заранее подготовленными трафаретами (во избежание лишних стираний и порчи фактуры бумаги).

**3. Подготовка колеров.** Подготовленным раствором прокрываются фон планшета и все объекты, которые в последствие будут отмыкаться, а также все объекты необходимым количеством слоев для создания эффекта плановости на данном этапе.

**4. Градиентная растяжка.** Градиентная растяжка (рис. 10.25) представляет собой непрерывный переход между различными оттенками

<sup>136</sup> URL: <http://artgryada.ru/?p=284>.

<sup>137</sup> URL: [http://abc.vvsu.ru/Books/u\\_graf\\_of/page0004.asp](http://abc.vvsu.ru/Books/u_graf_of/page0004.asp).

какого-либо цвета, при котором каждый последующий является более светлым по тону, чем предыдущий. Кроме того, иногда так же называют плавный переход от одного цвета к другому, растяжка тона.

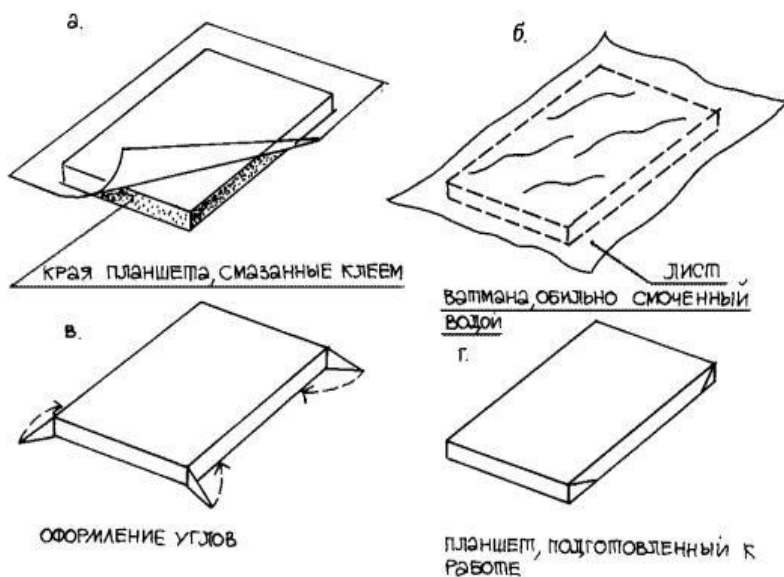


Рис. 10.24. Подготовка планшета

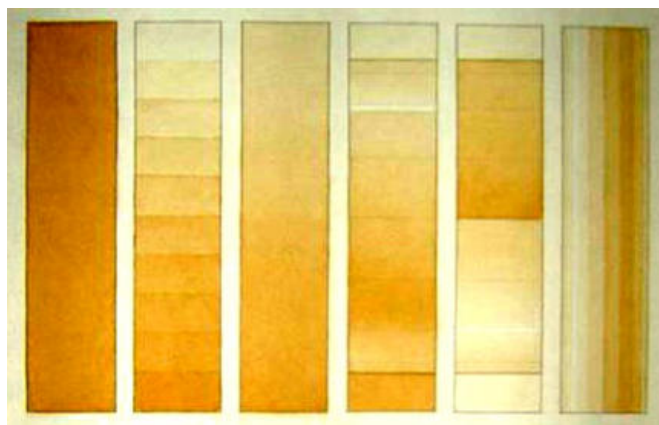


Рис. 10.25. Упражнения на растяжку тона

**5. Отмывка геометрических тел** (рис. 10.26). Посредством светотени (свет, полутень, тень, рефлекс, блик) выявляется форма предметов. При этом учитывается плановость (воздушная перспектива) и наносится падающая тень. На примере плоских моделей прямоугольников (рис. 10.27, а) выполняется упражнение на передачу воздушной перспективы (плановости).

На примере шара выявляется форма предмета при помощи последовательно выполняемой отмывки, добиваясь тонального перехода от световой части к тени (рис. 10.27, б). В освещенной части шаровой поверхности отмывается блик (самое светлое пятно). Выполняется плавный переход от света к полутени. В теневой части шара отмывается рефлекс (отраженный свет в тени). Падающая тень — самая темная по тону, дальний ее план (контур) тоже необходимо размыть.

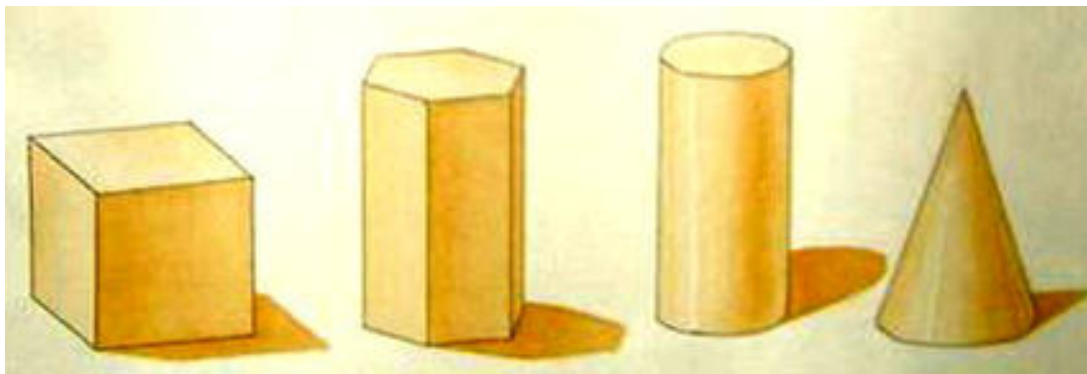


Рис. 10.26. Отмывка геометрических тел

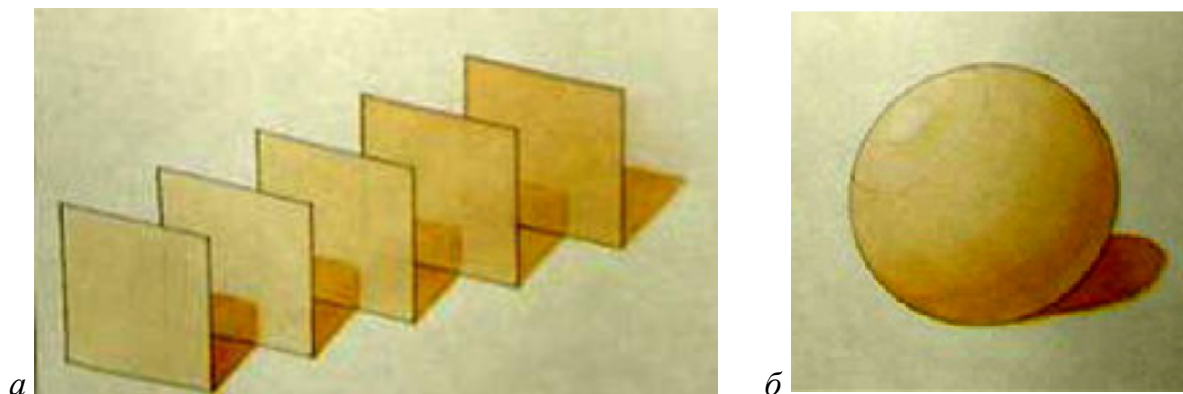


Рис. 10.27. Упражнения отмывки:

*а* — на передачу воздушной перспективы; *б* — градация света и тени на шаре

*Технологический процесс отмывки включает в себя несколько этапов*<sup>138</sup>:

1. Подготовка изображения: обводка объекта рапидографом<sup>139</sup> толщиной 0,18 или 0,25 (благодаря этому краска будет меньше вытекать за границы линий). Стирание всех ненужных линий построения (после того, как чертеж отмыт, стирать уже ничего нельзя).

2. Покрытие изображения слоем чистой воды при помощи беличьей кисти большого диаметра (служит для приглаживания мелких ворсинок бумаги).

3. Покрытие всего изображения «слезой» — практически прозрачным раствором краски («слеза» служит основой для всех остальных красящих слоев).

4. После нанесения двух слоев «слезы» наносят следующие растворы краски, которые могут быть более насыщенными по тону. Количество растворов, разных по насыщенности, может достигать 5 и более. Следует обращать внимание на то, чтобы самый насыщенный раствор не был слишком темным, иначе на отмывке будет ложиться пятнами. Перед нане-

<sup>138</sup> URL: <http://design-interior.net/otmyvka-ravnomernoe-pokrytie-akvarelnoj-kraskoj>.

<sup>139</sup> **Рапидограф** (капиллярная ручка) — инструмент для выполнения точных чертежных работ. Состоит из небольшой трубки и баллончика для туши. Внутри трубки расположена тонкая игла, которая отвечает за стабильную подачу краски.

сением каждого последующего слоя, предыдущий должен просохнуть (иначе вновь нанесенный раствор будет растекаться).

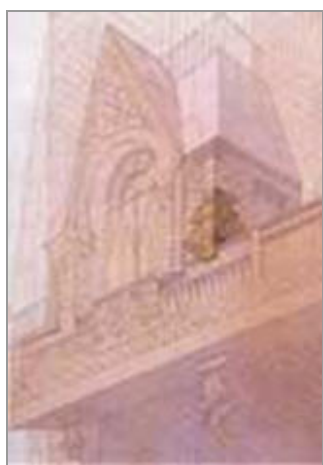
Для отмывки лучше применять толстые круглые кисти № 14—22. Тщательно перемешав раствор акварели, и хорошо смочив им кисть, наносят на бумагу горизонтальными рядами слева направо. При этом необходимо следить, чтобы краски на кисти всегда было достаточно, в противном случае равномерного покрытия не будет. Собравшуюся у нижнего края краску убирают кистью, предварительно хорошо стряхнув ее.

Если есть необходимость, доработку у краев (заправка уголков, скруглений, прямолинейных участков) выполняют сразу же, не дав краске высохнуть, или после полного высыхания отмывку повторяют вторично, что позволяет не только внести коррективы, но и добиться усиления тона.

Именно на этом основан такой прием работы, как «растяжка» тона. Для этого рабочую поверхность делят на участки определенной формы (прямоугольники, квадраты, окружности). Первый раз краской покрывают всю поверхность, второй раз — первый участок не трогают, а остальную поверхность покрывают краской вторично, затем оставляют нетронутым следующий участок, прорабатывая оставшуюся часть поверхности, и т. д. Чем чаще выполнено деление, тем плавнее получаются переходы цветового тона.

Отмывка представляет собой трудоемкий процесс последовательного наложения красок. При создании отмывки необходимо использовать знания по воздушной перспективе и теории построения теней.

Приведем пример задания по живописи «отмывка архитектурной детали». На рис. 10.28 изображен эркер дома П. А. Перцова в Лесном переулке архитектора С. В. Малютина. Автор выбрал характерное для Москвы солнечное освещение с небольшой облачностью, что дало мягкие тени и сделало отмывку более нежной.



**Рис. 10.28.** Фрагмент дома Перцова. А. Кожевников. Промежуточный этап цветной отмывки и законченная работа. Акварель <sup>140</sup>

<sup>140</sup> URL: <http://www.marhi.ru/vestnik/study/andreev>.

*На первом этапе* лист покрывается светлым золотистым цветом, что создает впечатление, будто весь объем залит солнечным светом.

*На втором этапе* с помощью усложнения и насыщения красочного слоя намывается передний план. На иллюстрации видно, что передний план более теплый и насыщенный, а дальний холоднее: так как воздушное пространство, отделяющее нас от объекта, делает все несколько холоднее.

*На третьем этапе* наносится цвет от менее ярких источников. Небо и поверхности, которые отражают солнечный свет, создают своеобразную подсветку объему. Добавляются синие тени от неба, рефлекс от окружающих предметов: при ярком освещении они достаточно сильные.

*На завершающем этапе* прописываются падающие тени. При этом следует помнить, что граница падающей тени (линии контура) всегда светлее ее глубины. Также падающая тень всегда темнее в глубине и светлее, когда переходит в собственную тень предмета.

### **Самостоятельная работа**

1. Выполнить тоновые растяжки: 1) в ахроматической палитре; 2) в теплой палитре; 3) в холодной палитре.
2. Изображение с натуры отдельных ландшафтных объектов: дерево, кустарники, трава и т. д.
3. Выявление тональной взаимосвязи в процессе изображения группы ландшафтных объектов.
4. Копирование акварелей архитектора Джакомо Кваренги.
5. Зарисовка ландшафтной местности с применением лессировки, отмывки и других техник акварели.

## **ГЛАВА 11. МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД ЖИВОПИСНОЙ КОМПОЗИЦИЕЙ**

### **11.1. Рисование натюрморта акварелью**

Прежде чем рисовать натюрморт, попробуем выполнить краткосрочные этюды фруктов или овощей.

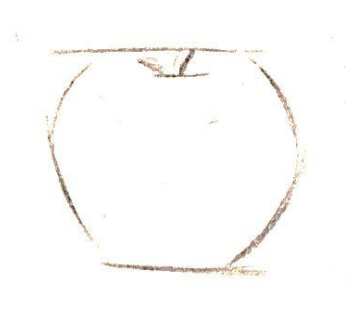
*Этюд* — подготовительный набросок для будущего произведения живописи: набросок, небольшая не законченная картина.

Изображая яблоко с натуры, вначале применяем способ «по мокрому», а затем «по сухому». Главная задача этюда — передача формы и цвета.

В быстрых по исполнению этюдах (рис. 11.1 и 11.2) задача заключается в том, чтобы установить основные цветовые отношения, основные контрасты, передать освещение. В таких этюдах не требуется подробной детализации во всех частях.



**Рис. 11.1.** Этюды. Ученические работы <sup>141</sup>



**Рис. 11.2.** Последовательность выполнения этюда с яблоком. Ученическая работа

При написании натюрмортов можно выбирать предметы, которые хотелось бы включить в композицию, менять освещение, выбирать место для каждого предмета таким образом, чтобы составить наиболее выигрышную композицию (рис. 11.3). Располагая предметы, следует помнить, что при правильно составленной композиции взгляд зрителя направлен к ее смысловому центру — фокусу изображения.



**Рис. 11.3.** Учебная постановка натюрморта. М. Карманова.  
Натюрморт. Студенческая работа \*

<sup>141</sup> URL: <http://www.jivopisets.ru/draw/akvarel-risovanie-natyurmorta-stadii-obucheniya.html>.

Рисование бытовых предметов особенно ценно тем, что предоставляет широкие возможности для изучения характерной формы, строения, пространственного положения, цветовой окраски окружающих объектов, распределения светотени на их поверхности. Вот почему обучение рисованию начинается обычно с изображения различных предметов быта, причем в определенной последовательности: от простейшей формы до более сложной (комбинированной).

### **Выполнение натюрморта из предметов быта.**

**Цель** — выполнить с натуры натюрморт из бытовых предметов при естественном боковом освещении.

#### **Задачи:**

- 1) организация плоскости формата, компоновка натюрморта;
- 2) общее тоновое и колористическое решение натюрморта;
- 3) целостность изображения;
- 4) передача воздушной перспективы.

Оценивание выполненного задания осуществляется на просмотре работ по следующим критериям: 1) композиция; 2) свето-тоновое и колористическое равновесие; 3) целостность изображения; 4) передача воздушной перспективы.

После выполнения данного задания студенты приобретают необходимые знания, умения и навыки в работе тоном и колоритом.

Продемонстрируем этапы выполнения натюрморта в акварельной технике<sup>142</sup>.

- Готовим лист к работе, закрепляем на мольберте при помощи бумажного скотча. Делаем карандашный эскиз натюрморта на бумаге (рис. 11.4).

- Переносим карандашный эскиз на бумагу. Покрываем водой лист бумаги, пользуясь губкой или толстой кистью. Когда бумага немного впитает воду, можно приступать к живописи акварелью.

- Средней круглой кистью пишем задний план заливкой. Стараемся, чтобы длинные мазки, проводимые слева направо, смешивались друг с другом.

- Определяем основные световые, тональные, цветовые отношения предметов и фона (рис. 11.5).

- Затем наносим тонкие мазки, прописывая объем предметов постановки.

- Когда взяты все основные отношения в живописи, ведется детальная проработка деталей, работа над фоном, фруктами (предметами), основными и падающими тенями.

- Завершающий этап работы — обобщение (рис. 11.6).

---

<sup>142</sup> URL: <http://servis-my1.narod.ru/magical/bibl/3/naturmort.html>.



**Рис. 11.4.** Подготовительный рисунок (эскиз)



**Рис. 11.5.** Основные отношения натюрморта



**Рис. 11.6.** Итог работы над натюрмортом

В написании натюрморта основная сложность заключается в том, что надо передать объем предметов. Нельзя забывать и про композиционный центр: он должен привлекать внимание зрителя, поэтому прописывается более ярко и тщательно.

### **Основные рекомендации по освоению техники акварельной живописи**

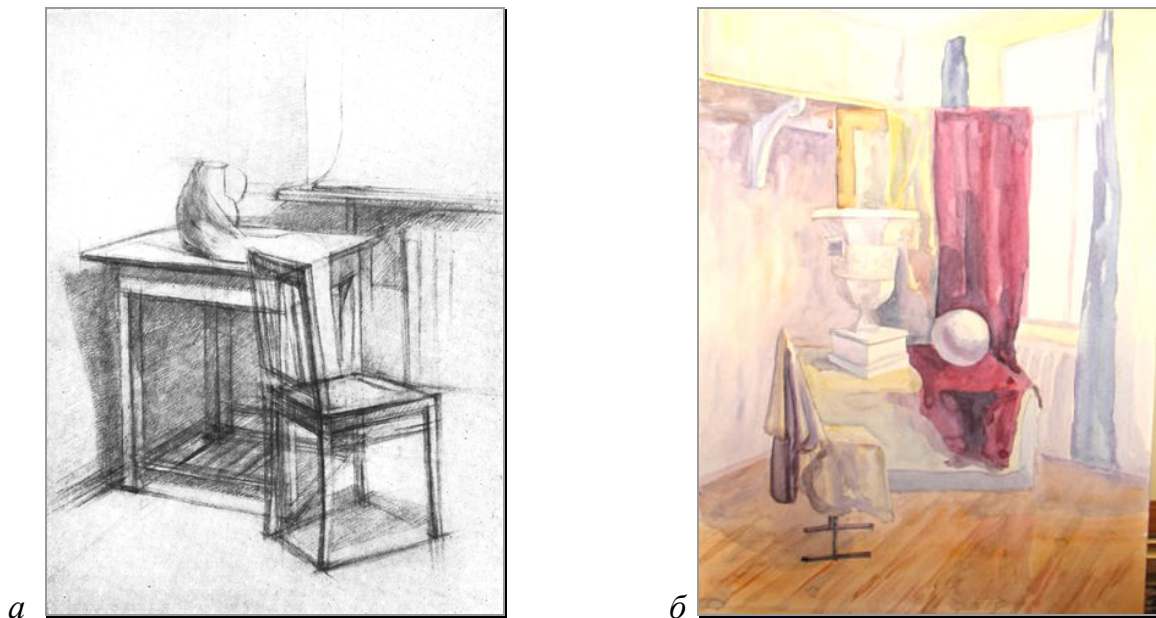
- Учитывая особенности акварельной живописи, работу можно начинать с предметов, имеющих яркую окраску.
- Цвет нужно брать в полную силу — это сразу задаст тон общему колориту.
- Техника акварели обязывает вести этюд от светлого к темному.
- Наметить на листе бумаги наиболее точные тоновые (насыщенные и слабо насыщенные) и цветовые отношения (теплые и холодные). Работу выполнять путем сравнения.
- При работе цветом необходимо также помнить о необходимости частного увязывать с общим, не смотреть на натуру узко, так как изображение предмета в цвете не складывается механически из отдельных деталей, а образуется из гармоничного сочетания частей по отношению друг к другу и к целому.
- Работу вести с учетом основного закона цвета, закона цветового контраста, закона дополнительных цветов.
- Работая в определенной технике, нужно сохранить акварельность (прозрачность) в работе, не забывая плотные по тону участки, стремиться к сочности и свежести мазка.
- Форму предметов лепить мазками, движение кисти должно соответствовать характеру формы предмета.
- Выявить материальность предметов.
- Детализация и обобщение.

## **11.2. Интерьер в технике акварели**

Интерьер как жанр изобразительного искусства был всегда для художника, работающего акварелью, излюбленным материалом для изучения основ перспективы как линейной, так и воздушной. При изображении интерьера необходимо основательное изучение правил перспективы. Без этих знаний не будет должного результата. А если будут допущены ошибки в перспективе, никакое цветовое решение, даже самые выразительные по сочетанию краски, не помогут. Допущенные ошибки линий и пространственных планов создадут впечатление дисгармонии. Элементы конструкции интерьера — окна, проемы дверей — должны строиться по пра-

вилам угловой или фронтальной перспективы в зависимости от выбранной точки зрения рисующего. Для художника интересен любой интерьер — от скромной комнаты до выразительных дворцовых анфилад.

Рисование интерьера обычно начинается с уголка мастерской, чаще всего это натюрморт в интерьере (рис. 11.7, *а*, *б*).



**Рис. 11.7.** Стол и стул в углу комнаты. Учебный рисунок (*а*).  
Sheba. Уголок мастерской (*б*)<sup>143</sup>

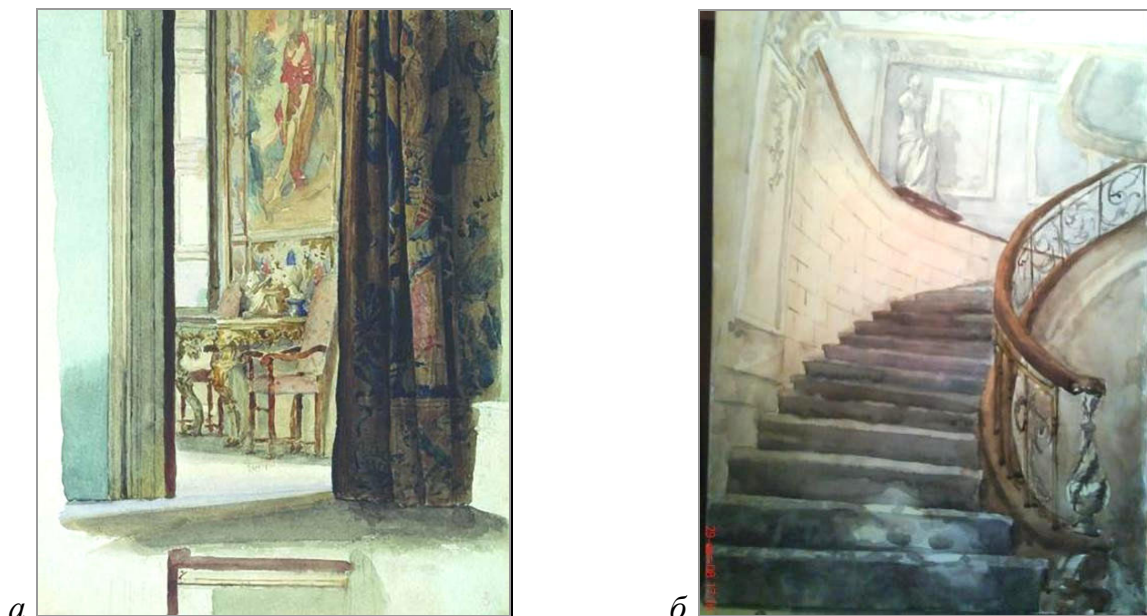
Приступать к овладению живописью интерьера лучше с более простого, даже с части фрагмента интерьера. Например, в работе Ф. Бронникова (рис. 11.8, *а*) нарисован акварелью фрагмент интерьера музея. Интересен для рисунка марш лестницы с перилами (рис. 11.8, *б*). Первой работой должен быть несложный, ясный по цвету интерьер. Он должен быть хорошо прорисован в карандаше, тщательно выверен в отношении перспективы.

При изображении интерьера мы столкнемся с новыми трудностями. В натюрморте цветовые отношения найти легче, чем в интерьере, где глубина пространства вносит свои дополнительные оттенки в цветовой ансамбль. В интерьере предстоит решить задачу на пространственное изменение цвета вследствие перспективного удаления всех слагаемых. Здесь может встретиться целая гамма светлых и белых тонов: плафон, стены, колонны, карнизы и т. д., цвет которых найти чрезвычайно трудно.

Очень нелегко передать и темное пространство, избегая черноты, иначе не получится глубины уходящих планов<sup>144</sup>.

<sup>143</sup> URL: <http://illustrators.ru/illustrations/385548>.

<sup>144</sup> URL: <http://www.artlavca.ru/art68-69.html>.



**Рис. 11.8.** Фрагмент интерьера. Ф. Бронников. Акварель (а)<sup>145</sup>.  
Sheba. Дом архитекторов. Лестница (б)

Рассмотрим последовательность выполнения интерьера.

После того как выполнен рисунок, выполняем первую цветовую прокладку (рис. 11.9). Находим общую тональность. Пишем акварелью «по мокрому» не в полную силу, тщательно проверяя, как один и тот же цвет меняет светосилу и оттенки в зависимости от глубины пространства. Это особенно заметно на примере пола.

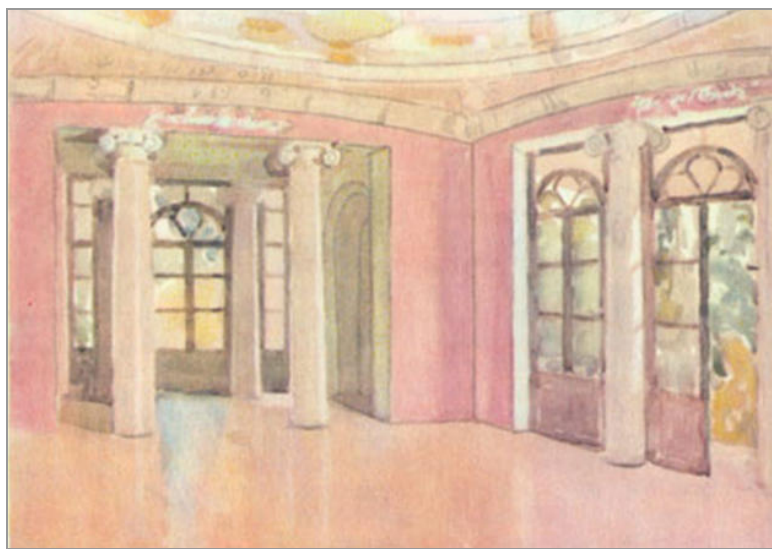
При второй прокладке цвет насыщаем, начинаем прописывать детали (рис. 11.10). Надо иметь в виду, что в некоторых интерьерах есть яркие цветовые элементы, а в целом он имеет светлые и пастельные тона. Чтобы не перетемнить работу, лучше начинать с этих акцентов. Это могут быть элементы декора: картина, панно, панели и т. д. Обозначим эти элементы соответствующим цветом, но все же не в полную силу. А потом приступаем к самому интерьеру, пишем его светлые и нежные краски. Тени пишем прозрачно в технике акварели «по мокрому».

В заключительной стадии насыщаем цвет, прописываем детали декора (рис. 11.11). Здесь используется другая техника акварели — лессировка. Продолжая работу, надо постоянно сравнивать первый план с уходящими в глубину планами. Сложность заключается не только в передаче воздушной перспективы, но и передаче характера освещения. Не надо забывать об изменении цвета под воздействием света. При холодном освещении тени кажутся теплее, и наоборот. Если пол имеет отражательную поверхность, то он принимает многочисленные рефлексии от стоящих предметов, стен, потолка, отражением из окон и балконов.

<sup>145</sup> URL: <http://www.artsait.ru/foto.php?art=b/bronnikov/img/102>.



**Рис. 11.9.** Первая стадия цветовой прокладки



**Рис. 11.10.** Вторая стадия цветовой прокладки



**Рис. 11.11.** Законченный этюд

### 11.3. Архитектурный пейзаж в живописи

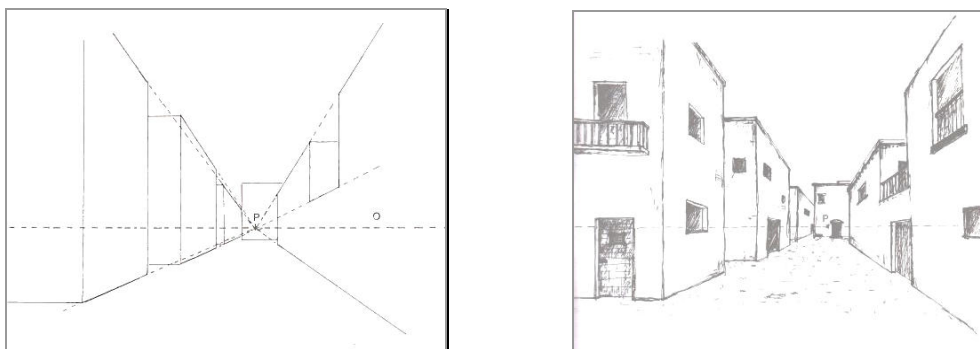
В XV веке в Италии, в эпоху Возрождения, возникает новый жанр в искусстве — городской пейзаж. Рост и развитие городов с их парками, бассейнами, фонтанами, лестницами, набережными, мостами, экзотическими архитектурными ансамблями пробудили интерес живописцев к этой теме. Надо заметить, в золотой век искусства художник объединял в себе живописца, рисовальщика, скульптора и архитектора. И это не только Микеланджело или Леонардо, а почти каждый. Они создавали архитектурные проекты. Появились как вид искусства свободные архитектурные эскизы и фантазии — рисунки, близкие к чертежам, с тщательной светотеневой проработкой объемов и скрупулезной выделкой деталей (рис. 11.12).



**Рис. 11.12.** Идеальный город. Неизвестный флорентийский мастер из окружения Пьеро делла Франчески. 1453. Флоренция. Галерея Уффици

С архитектурным рисунком появилась новая наука — *перспектива*. Без перспективы не существует архитектурных проектов<sup>146</sup>.

Вопросы линейной перспективы и рисование городского пейзажа рассматривались в первой части «Основы рисунка». Ниже приводятся примеры линейной перспективы (фронтальной и угловой) при рисовании улицы и угла здания (рис. 11.13 и 11.14) [5].



**Рис. 11.13.** Улица во фронтальной перспективе

<sup>146</sup> URL: <http://paintmaster.ru/peizazh-arhitektura.php>.

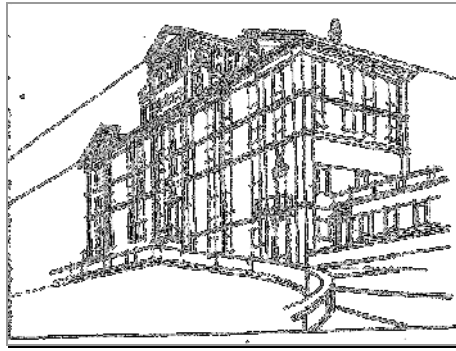


Рис. 11.14. Здание в угловой перспективе

**Наброски и зарисовки архитектуры.** Все начинается с набросков. Такие предварительные зарисовки встречаются почти у всех больших мастеров. Некоторые, зная, что в это место больше не вернуться (в путешествии, например), делают записи о красках природы, пометки прямо на рисунке. Наброски и зарисовки делаем вначале обобщенные, но композиционные.

На листе альбома в заранее определенном формате (композиция начинается с выбора формата: удлиненного вертикального, горизонтально или квадратного) размещается рисунок. Сразу определяем соотношение пятен, что войдет в рисунок (небо, вода, земля, архитектура, зелень деревьев). В композиции важно распределение темного и светлого, цветовых пятен, ритм контуров и линий. Потом порисуйте детальнее, чтобы изображение стало внутренне наполненным.

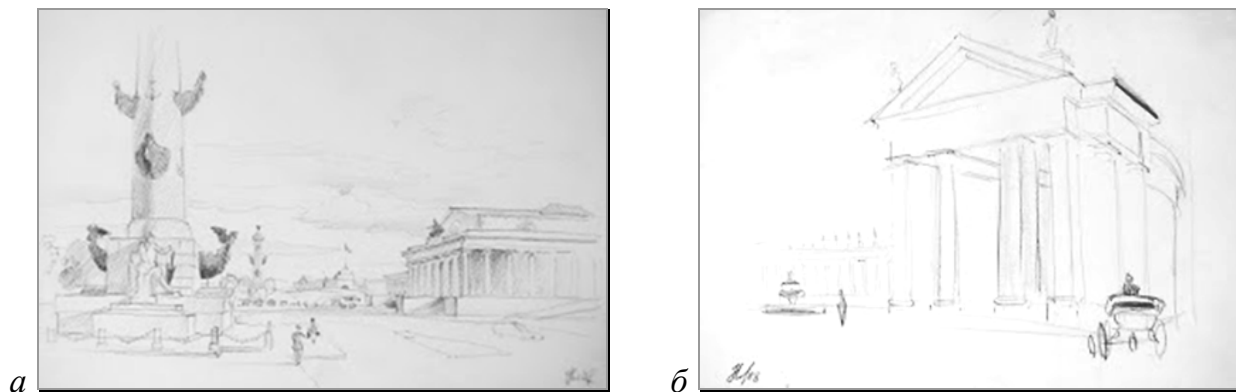
В коротких набросках при недостатке времени приходится выделять самое существенное. В быстром наброске Андрея Ноарова<sup>147</sup>, преподавателя Московского архитектурного института, с изображением колоннады Казанского собора в Санкт-Петербурге (рис. 11.15) акцент сделан на мощи колонн, образующих полукруг, по сравнению с фигурами людей, отличающихся по тону одежды и размеру. Подчеркнута грубая фактура камня на переднем и среднем планах.



Рис. 11.15. Колоннада Казанского собора. А. Ноаров

Зарисовка более длительного характера этого же автора с изображением Ростральной колонны в Санкт-Петербурге (рис. 11.19, *а*) сделана угольным карандашом при мягком свете сквозь тучи, характерном для севера. Римский набросок с собором Святого Петра (рис. 11.16, *б*) сделан очень быстро, поэтому воздушная перспектива показана без тона, только яркостью линий, которая уменьшается при удалении.

<sup>147</sup> URL: <http://www.noarov.ru>.



**Рис. 11.16.** А. Ноаров. Ростральная колонна в Санкт-Петербурге (а).  
На площади Св. Петра в Риме (б)

Эти наброски и зарисовки являются началом работы над архитектурным пейзажем. Затем идут живописные эскизы и этюды будущей окончательной композиции. В окончательном варианте некоторые детали, подробности могут не войти, но опыт работы с натурой пригодится в работе над проектом.

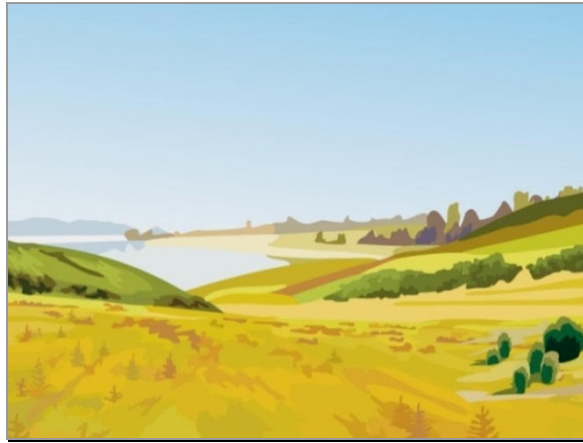
**Воздушная перспектива.** Выполняя пейзаж, надо придерживаться правил не только линейной, но и воздушной перспективы. Воздушная перспектива характеризуется исчезновением четкости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаз наблюдателя. На дальнем плане насыщенность и яркость цвета уменьшается, контрасты светотени смягчаются (рис. 11.17).



**Рис. 11.17.** Явление воздушной перспективы в природе <sup>148</sup>

Цвет предметов на близком расстоянии кажется значительно ярче и теплее, а чем больше дистанция, тем более холодными и бледными они становятся, тем больше появляется в них голубых и фиолетовых оттенков. Поэтому используйте холодную палитру для объектов на горизонте и теплую для переднего плана (рис. 11.18).

<sup>148</sup> URL: <http://demiart.ru/forum/lofi/index.php/t185296-6900.html>.

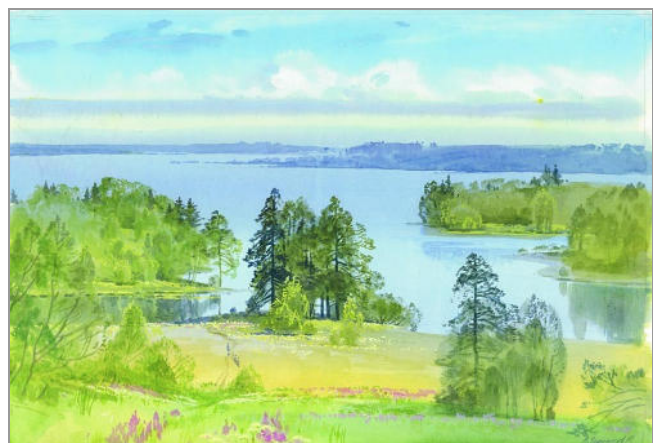


**Рис. 11.18.** Поле. Н. Лаврентьева <sup>149</sup>

Под воздействием расстояния изменяются четыре вещи: текстура, цвет, оттенок и размер. Самое очевидное — это изменение размера. Обычно объекты выглядят тем меньше, чем дальше от нас они расположены. Это можно отчетливо увидеть, если посмотреть на уходящий вдаль ряд фонарных столбов, деревьев или изгородей <sup>150</sup>.

Первые исследования закономерностей воздушной перспективы встречается еще у Леонардо да Винчи. «Вещи на расстоянии, — писал он, — кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине покажутся, на одинаковом расстоянии... Не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы». Великий художник отметил, что отдаление предмета от глаза наблюдателя связано с изменением цвета предмета. Поэтому для передачи глубины пространства в картине ближайшие предметы должны быть изображены художником в их собственных цветах, удаленные приобретают синеватый оттенок (рис. 11.19).

Понимание законов воздушной, или атмосферной, перспективы помогает художнику отобразить те эффекты, которые видимые предметы приобретают за счет влияния атмосферы и расстояния. Если знать и правильно использовать эти правила, можно добиться ярких, реалистичных и объемных рисунков.



**Рис. 11.19.** Лето. В. Чернаков <sup>151</sup>

<sup>149</sup> URL: [http://www.bankoboev.ru/kollekciya\\_oboev\\_letostranica4.htm](http://www.bankoboev.ru/kollekciya_oboev_letostranica4.htm).

<sup>150</sup> URL: <http://www.chudopodelki.ru/perspektiva-v-risunke.html>.

<sup>151</sup> URL: <http://www.liveinternet.ru/users/3928801/post207628642>.

Изменения цвета и тона предмета также зависят от расстояния между предметами и наблюдателем, от толщины воздушного слоя (рис. 11.20). При рисовании городского пейзажа это особенно заметно, когда воздух насыщен влагой, пылью, выхлопными газами, дымами.



**Рис. 11.20.** Венеция. Йозеф Бранко Збуквич (Joseph Branko Zbukvic) <sup>152</sup>

Подобно тому как размеры объектов изменяются при удалении в линейной перспективе, цвет тоже будет изменяться: чем дальше будет уходить линия зрения от зрителя, тем сильнее будет эффект воздушной перспективы (рис. 11.21).



**Рис. 11.21.** Город. Гжегож Врубель (Grzegorz Wrobel) <sup>153</sup>

Чистый воздух имеет лучшую прозрачность и голубоватый оттенок, а воздух, насыщенный частицами, становится светлым, белесым и малопрозрачным. Смешиваясь, световые лучи предмета со вспомогательными световыми лучами воздуха, тени становятся светлее, теряя свою насыщен-

<sup>152</sup> URL: <http://liveinternet.ru/Привалова/post242459427>.

<sup>153</sup> URL: <http://usenkomaxim.ru/2012/06/13/hudozhnik-grzegorz-wrobel-sovremennay...>

ность, а цвета темнеют, утрачивая свою яркость из-за примесей. Контрастность пропадает, различить контуры объекта становится труднее.

Очень большую роль играет освещение, его насыщенность и цвет. Передавая правильное время суток в своей картине, необходимо задуматься над освещением. Утром предметы, пейзаж выглядят голубоватыми. Днем предметы наиболее освещены, ярче проявляют себя цвета. Вечером освещение идет на убыль, все предметы приобретают оранжевые цвета (рис. 11.22, а, б).



Рис. 11.22. Акварельное утро. С. Кострюков (а)<sup>154</sup>.  
Зимний пейзаж М. Гермашев (б)<sup>155</sup>

Воздушная перспектива в рисунке изменчива и зависит от погодных условий, местности и многих других факторах. Соблюдая законы линейной и воздушной перспективы, необходимо выделять передний план, выполняя его более активно, контрастно и тщательно прорисовывая детали.

**Этапы рисования архитектурного пейзажа акварелью.** Рассмотрим последовательность рисования архитектурного пейзажа (рис. 11.23—11.25) на примере работы известного английского художника акварелиста Элвина Крошоу. Он сам прокомментировал последовательность работы акварелью, подробно указав, какие краски использовал при написании акварельного этюда [13].

**Первая стадия.** Для выполнения рисунка художник воспользовался карандашом 2Т, которым обозначил горизонтальную линию воды на дальнем плане (уровень глаз). Затем следует построение вертикальных линий зданий, намечены крыши. Все параллельные линии — окна, двери, балконы — подчиняются фронтальной перспективе и сходятся на горизонте в точке схода.

**Вторая стадия.** Наметив основные формы, художник заштриховал темные участки рисунка, подчеркнув тем самым характер освещения.

<sup>154</sup> URL: [http://www.porto.artonline.ru/painting\\_info/33433](http://www.porto.artonline.ru/painting_info/33433).

<sup>155</sup> URL: [http://gallart.by/Mikhail\\_Germashev.html](http://gallart.by/Mikhail_Germashev.html).



**Рис. 11.23.** Первая и вторая стадия рисунка. Э. Крошоу. Венеция [13].  
Последовательность рисования архитектурного пейзажа



**Рис. 11.24.** Третья и четвертая стадия рисунка акварелью. Э. Крошоу. Венеция [13]



**Рис. 11.25.** Конечная стадия рисунка акварелью. Э. Крошоу. Венеция [13]

**Третья стадия.** Начало работы акварелью. Смесью ультрамарина и небольшого количества краплака художник обозначил небо. Затем нанес тонкий слой кадмия желтого и кадмия красного на крыши домов. Далее покрыл сами здания прозрачным слоем смесью краплака с кадмием желтым, меняя состав краски того или иного цвета. В процессе работы автор сохраняет карандашные штрихи и линии, что придает строгость общему стилю рисунка.

**Четвертая стадия.** Надо отметить, что на этом этапе художник использовал кисть № 10, работая над первым планом (здание слева). Состав краски для данного объекта — смесь краплака, кадмия желтого и желтого светлого. Имитация осыпавшейся желтой штукатурки и просматривающегося кирпича выполнена при помощи отдельных мазков (лессировками). Правое здание выполнено смесью желтой охры и небольшого количества краплака. Окна написаны смесью ультрамарина и краплака. Для передней стенки моста художник использовал состав красок из ультрамарина, краплака, добавив немного желтой охры. Освещенные части (перила моста, часть левого здания) написаны очень светлым колером из ультрамарина с краплаком.

**Конечная стадия.** Завершая работу, автор воспользовался кистью № 6, которая позволила выполнить более тонкую, почти графическую работу: прописал детали зданий, нарисовал лодки и отдельными горизонтальными штрихами отметил отражения на воде. Чтобы передать впечатление бликов на воде, оставил незакрашенные пробелы.

У Э. Крошоу много примеров работы с акварелью, где он демонстрирует ход своей работы.

### **Контрольные вопросы**

1. Дайте характеристику акварельной живописи. Ее достоинства и недостатки.
2. Какие существуют технические приемы акварели? Охарактеризуйте их.
3. Назовите последовательность работы над натюрмортом в акварельной технике.
4. В чем заключается различие в изображении натюрморта и интерьера?
5. Что надо учитывать при выполнении живописного этюда интерьера?
6. Назовите последовательность выполнения этюда интерьера.
7. Что такое воздушная перспектива? Какую роль она играет в пейзажной живописи?
8. Как влияет освещение на цвет в пейзажной живописи?
9. Назовите основные этапы работы над архитектурным пейзажем.

### **Самостоятельная работа**

1. Написать натюрморт из бытовых предметов в тепло-холодной гамме по принципу контраста (рис. 11.26).
2. Выполнить два небольших этюда в теплой и холодной гамме (рис. 11.27 и 11.28), используя различные технические приемы акварельной техники.
3. Выполнить этюд городского пейзажа с включением архитектуры города (рис. 11.29, а, б).



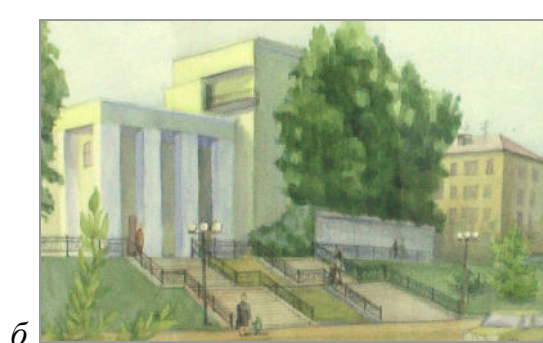
**Рис. 11.26.** Натюрморт в тепло-холодной гамме (образец задания) <sup>156</sup>



**Рис. 11.27.** Натюрморт в холодной гамме (образец задания) <sup>157</sup>



**Рис. 11.28.** Натюрморт в теплой гамме (образец задания)



**Рис. 11.29.** Городской пейзаж. Дом со шпилем. М. Ермолина (*а*).  
Драмтеатр. Студенческая работа (образец задания) (*б*)\*

<sup>156</sup> URL: [http://artlab-lb.narod.ru/methodic\\_nature\\_zadania.htm](http://artlab-lb.narod.ru/methodic_nature_zadania.htm).

<sup>157</sup> URL: <http://toptopart.ru/archives/1517>.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Живопись как один из видов изобразительного искусства является одной из самых сложных дисциплин изучаемых в художественных учебных заведениях. Многоплановость живописного языка, технологические особенности различных приемов и материалов — все это требует от студентов особого усердия и многочисленных штудий по ознакомлению с той или иной техникой живописи.

В первой части пособия рассмотрены не только теоретические, но и методические вопросы изобразительной грамоты. Значение рисунка в изобразительном искусстве очень высоко. Благодаря своей мобильности он является основой любой художественной деятельности.

Занятия рисунком развивают целый пласт значимых знаний и навыков, без которых говорить о профессиональной пригодности специалистов архитектурного ландшафта даже и не приходится. Наиболее важные компетенции и умения связаны с двумя приоритетными для рисунка категориями: формой и пространством. Эти же категории наиболее существенны и для профессиональной деятельности, что еще раз подчеркивает незаменимость рисования в образовательном процессе по специальности «Ландшафтная архитектура». В рисунке умение правильно, реалистично изображать форму и пространство, с одной стороны, связано с внимательным наблюдением действительности, с другой — со способностью преломлять действительность в системе условных художественных представлений, свойственных традиции и современности.

Во второй части пособия акцент сделан на цветоведении — дисциплине, изучающей цвет, его характеристики и свойства. Такие понятия, как колорит, контраст, гармония, теплохолодность — азбука художника, на которой строится любое произведение живописи. Начальные занятия должны посвящаться упражнениям по ознакомлению с техническими приемами акварельной живописи. Далее следуют упражнения по выполнению этюдов с натуры, где идет ознакомление с объемным изображением формы, изучение элементов светотени. Особое внимание уделено рисованию натюрморта, интерьера и пейзажа, делается акцент на последовательности их исполнения, даны некоторые рекомендации их исполнения.

Но на этом не заканчивается изучение предмета. Закрепление навыков и умений происходит во время учебной практики, где студенты учатся рисовать и писать этюды пейзажа, делать зарисовки растений, деревьев и элементы ландшафта.

# БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

## Основная учебная литература

**Кирцер, Ю. М.** Рисунок и живопись [Текст] : учеб. пособие / Ю. М. Кирцер. — 7-е изд., стереотип. — Москва: Высш. шк., 2007. — 272 с.

**Колосенцева, А. Н.** Учебный рисунок [Электронный ресурс] : учеб. пособие для студентов учреждений высшего образования по спец. «Архитектура», «Дизайн (по направлениям)» / А. Н. Колосенцева ; Университетская библиотека онлайн (ЭБС). — Минск : Вышэйш. шк., 2013. — 160 с. — Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=235760>.

**Лукина, И. К.** Рисунок и живопись [Электронный ресурс] : учеб. пособие для студентов по направлению подготовки 250700.62 – «Ландшафтная архитектура» / И. К. Лукина, Е. Л. Кузьменко ; Университетская библиотека онлайн (ЭБС). — Воронеж : Воронежская гос. лесотехн. акад., 2012. — 76 с. — Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=142465>.

## Дополнительная литература

**Врублевская, Н.** Основы рисунка [Текст] / Н. Врублевская. — Москва : АСТ, 2006. — 32 с.

**Гинзбург, Н.** Основы рисунка [Текст] / Н. Гинзбург. — Москва : АСТ ; Астрель, 2002. — 35 с.

**Зоммер, Т.** Основы перспективы и композиции [Текст] / Т. Зоммер. — Москва : АСТ ; Астрель, 2006. — 32 с. — (Сер.: Уроки для начинающих).

**Лушников, Б. В.** Рисунок. Изобразительно-выразительные средства [Текст] / Б. В. Лушников, В. В. Перцов. — Москва : Владос, 2006. — 240 с.

**Сенин, В.** Школа рисунка карандашом [Текст] / В. Сенин, О. Коваль. — Харьков ; Белгород : Книжный клуб семейного досуга, 2007. — 105 с.

**Смит, С.** Рисунок. Полный курс [Текст] / С. Смит. — Москва : АСТ ; Астрель, 2005. — 160 с.

**Станьер, П.** Пособие по техникам рисования. Справочник художника [Текст] / П. Станьер. — Москва : АСТ ; Астрель ; Харвест, 2007. — 208 с.

**Фрэнкс, Дж.** Рисунок карандашом [Текст] / Дж. Фрэнкс. — Москва : АСТ ; Астрель, 2007. — 64 с.

**Штерцбах, Г.** Рисование перспективы. Основы изображения трехмерного пространства [Текст] / Г. Штерцбах. — Москва : Арт-родни, 2012. — 158 с.

## Использованная литература

1. **Барбер, Б.** Перспектива и композиция [Текст] / Б. Барбер. — Москва : ЭКСМО, 2014. — 47 с.

2. **Барщ, А.** Наброски и зарисовки [Текст] / А. Барщ. — Москва : Искусство, 1970. — 164 с.

3. **Богданов, П. С.** Рисуем 50 памятников архитектуры [Текст] / П. С. Богданов, А. А. Борозенников. — Минск : Попурри, 2003. — 64 с.

4. **Браун, К.** Акварель. Цветы. Энциклопедия [Текст] / К. Браун. — Москва: Арт-Родник, 2011. — 192 с.
5. **Верделли, А.** Искусство рисунка [Текст] / А. Верделли. — Москва : Эксмо-Пресс, 2002. — 160 с.
6. **Виннер, А. В.** Как пользоваться акварелью и гуашью [Текст] / А. В. Виннер. — Москва: Искусство, 2009. — 193 с.
7. **Волков, Н. Н.** Композиция в живописи [Текст]. Кн. 1 : О понятии композиции / Н. Н. Волков. — Москва : Искусство, 1977. — 242 с.
8. **Волков, Н. Н.** Цвет в живописи [Текст] / Н. Н. Волков. — Москва : Искусство, 1985. — 480 с.
9. **Голубева, О. Л.** Основы композиции [Текст] / О. Л. Голубева. — Москва : Изобразительное искусство ; Сварог и К, 2008. — 144 с.
10. **Зайцев, А. С.** Наука о цвете и живописи [Текст] / А. С. Зайцев. — Москва : Искусство, 1986. — 190 с.
11. **Иттен, И.** Искусство цвета [Текст] / И. Иттен. — Москва : Д. Аронов 2001. — 95 с.
12. **Комесанья, П.** Рисуем акварелью. Полный курс [Текст] / П. Комесанья. — Белгород : Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2011. — 56 с.
13. **Крошоу, Э.** Акварель [Текст]: пер. с англ. / Э. Крошоу. — Москва : АСТ, 2011. — 63 с.
14. **Лаптев, А. М.** Рисунок пером [Текст] / А. М. Лаптев. — Москва : Академия художеств, 1962. — 197 с.
15. **Ли, Н. Г.** Рисунок. Основы учебного академического рисунка [Текст] / Н. Г. Ли. — Москва : Эксмо-Пресс, 2006. — 480 с.
16. **Никодеми, Г. Б.** Рисунок. Школа рисунка [Текст] / Г. Б. Никодеми. — Москва : Эксмо-Пресс, 2006. — 160 с.
17. **Рычкова, Ю. В.** Зимний сад [Текст] / Ю. В. Рычкова. — Москва : Вече, 2005. — 240 с.
18. **Фенвик, К.** Курс акварельной живописи: пейзаж за считанные минуты [Текст] / К. Фенвик. — Москва : АСТ, 2007. — 45 с.
19. **Шембель, А. Ф.** Основы рисунка [Текст] : учеб. пособие / А. Ф. Шембель. — Москва : Высш. шк., 1994. — 159 с.

# ГЛОССАРИЙ

**Абрис** — линейные сочетания изображаемой фигуры, ее контуры.

**Акцент** — прием подчеркивания цветом, светом, линией или расположением в пространстве некоторой фигуры, лица, предмета, детали изображения, на которую нужно обратить особое внимание зрителя.

**Антураж** (фр. *entourage*, от *entourer* — окружать) — многозначный термин, определяющий в широком спектре следующие понятия: окружение, среда, окружающая обстановка.

**Анфилада** (фр. *enfilade*) — ряд примыкающих друг к другу помещений, дверные проемы которых расположены по одной оси, что создает сквозную перспективу интерьеров.

**Багет** (от фр. *baguette*, букв. — палочка) — деревянная или пластиковая планка для изготовления рамок для картин и украшения стен.

**Блик** — элемент светотени. Наиболее светлое место на освещенной (блестящей) поверхности предмета. С переменной точки зрения блик меняет свое местоположение на форме предмета.

**Валёр** (фр. *ценность, достоинство, значение*) — качественная характеристика отдельных градаций светотени; один из элементов связи светотеневого тона с окружающими тонами по цветовому оттенку и насыщенности.

**Вернисаж** (от фр. *vernissage*, букв. — покрытие лаком) — торжественное открытие выставки, в котором участвуют специально приглашенные лица: художники, критики, люди, связанные с искусством и т. д.

**Воздушная перспектива** — кажущиеся изменения некоторых признаков предметов под воздействием воздушной среды и пространства. Все ближние предметы воспринимаются четко, со многими деталями и фактурой, а удаленные — обобщенно, без подробностей. Контуры ближних предметов выглядят резко, а удаленных — мягко. На большом расстоянии светлые предметы кажутся темнее, а темные — светлее. Все близкие предметы обладают контрастной светотенью и кажутся объемными, все дальние — слабо выраженной светотенью и кажутся плоскими. Цвета всех удаленных предметов из-за воздушной дымки становятся менее насыщенными и приобретают цвет этой дымки — голубой, молочно-бледный или фиолетовый. Все ближние предметы кажутся многоцветными, а удаленные — одноцветными. Художник учитывает все эти изменения для передачи пространства и состояния освещенности — важных качеств пленэрной живописи.

**Гамма цветовая** — цвета, преобладающие в данном произведении и определяющие характер его цветового строя. Говорят: гамма холодных, теплых, бледных оттенков цвета и т. д.

**Гармония** — связь, стройность, соразмерность. В изобразительном искусстве — сочетание форм, взаимосвязей частей или цветов; в рисунке — соответствие деталей целому; в живописи — цветовое единство.

**Гравюра** — один из видов графики, позволяющий получать печатные оттиски художественных произведений, выполненных в твердом материале (де-

рево, металл, линолеум и т. д.). Существуют разновидности гравюры: эстамп, гравюра станковая и книжная, выпуклая и углубленная. Выпуклая гравюра: гравюра на дереве (ксилография), гравюра на линолеуме (линогравюра). Углубленная гравюра — резцовая гравюра, выполняемая стальными резцами, чаще всего на меди, офорт — оттиск художественного произведения, выполненного на доске, покрытой специальным лаком.

**Графика** — вид изобразительного искусства, который связан с изображением на плоскости. Графика объединяет рисунок и различные виды гравюр.

**Грунт** (от нем. *grund* — основа) — тонкий слой специального состава, наносимый поверх основы с целью придать ее поверхности нужные художнику цветовые или фактурные свойства и ограничить чрезмерное впитывание связующего вещества.

**Детализация** — тщательная проработка деталей изображения.

**Диптих** (от греч. *diptychos* — двойной, сложенный вдвое) — две картины, связанные единым замыслом.

**Зарисовка** — рисунок с натуры, выполненный преимущественно вне мастерской с целью собирания материала для более значительной работы или как упражнение. В отличие от подобного по техническим средствам наброска, исполнение зарисовки может быть очень детализированным.

**Золотое сечение** — такое пропорциональное деление отрезка на неравные части, при котором меньший отрезок так относится к большему, как больший ко всему.

**Интерьер** — внутренний вид, внутреннее пространство здания, любого помещения, а также изображение его в искусстве. Под интерьером понимается внутреннее пространство со всеми его элементами: отделкой, драпировками, росписями, фресками, утварью и т. д.

**Интерьер** (от фр. *interieur* — внутренний) в архитектуре — внутреннее пространство здания (жилого, общественного, промышленного) или каких-либо помещений (вестибюль, фойе, комната, зал).

**Колер** — красочный состав того или иного цвета, подготовленный для выполнения задания.

**Колорит** (от лат. *color* — цвет, краска) — гармоничное сочетание, взаимосвязь, тональное объединение различных цветов в картине.

**Композиция** (от лат. *compositio* — расположение, составление, соединение) — построение художественного произведения, обусловленное его содержанием и характером, структура произведения, согласованность его частей, отвечающая содержанию, поиски путей и средств создания художественного образа, наилучшего воплощения замысла художника. Композиция является важнейшим элементом художественной формы, придающим произведению единство и целостность.

**Конструкция** — в изобразительном искусстве сущность, характерная особенность строения любой формы в природе и изображении, предполагающая взаимосвязь.

**Корпусное письмо** — технический прием в живописи; работа масляными, темперными и другими красками, накладываемыми уплотненным, непрозрачным слоем.

**Кракелюр** (от фр. *craquelure* — мелкая трещина) — трещина красочного слоя в произведениях живописи.

**Краплак** — краска свекольного цвета.

**Лессировка** (от нем. *lasierung* — покрытие глазурью) — прием живописной техники, состоящей в нанесении очень тонких слоев прозрачных и полупрозрачных красок поверх высохшего красочного слоя.

**Мастихин** (с ит. *mestichino* — шпатель) — инструмент из гибкой стали в виде ножа или лопатки. Мастихин применяется художниками для очистки палитры или для частичного удаления не засохшей краски с картины. Также мастихин используется вместо кисти для нанесения краски ровным слоем или рельефным мазком на картину.

**Миниатюра** — произведение изобразительного искусства, отличающееся небольшими размерами и тонкостью художественных приемов.

**Моделировка** — передача рельефа формы изображаемых предметов и фигур в условиях того или иного освещения. В рисунке моделировка осуществляется тоном (светотенью), при этом учитывается и перспективное изменение форм. В живописи форма моделируется цветом, так как здесь тональная и цветовая стороны неразрывно связаны между собой. Степень моделировки обусловлена содержанием произведения и замыслом художника.

**Моделировка** (от фр. *modeler* — лепить) — передача рельефа, формы изображаемых предметов и фигур в условиях того или иного освещения. В рисунке моделировка осуществляется светотенью с учетом перспективного изменения форм.

**Модель** — объект, предмет изображения, большей частью живая натура, главным образом человек.

**Набросок** — быстрый рисунок. Трактовка форм в наброске обычно отличается значительной обобщенностью, так как его цель — дать лишь общее представление о натуре. Набросок часто имеет самостоятельное значение, но могут быть и подготовительные наброски для картины.

**Натура** (в изобразительном искусстве) — объекты действительности (человек, предметы, ландшафт и т. д.), которые художник непосредственно наблюдает при их изображении. В выборе натуры и ее интерпретации проявляются мироощущение художника, его творческая задача. Непосредственно с натуры выполняются этюды, наброски, зарисовки, портреты, пейзажи, натюрморты.

**Оригинал** (в изобразительном искусстве) — произведение, представляющее собой творческое создание художника, любое произведение искусства, с которого сделана копия.

**Палитра** (от фр. *palette*) — 1) небольшая тонкая деревянная доска для смешения красок; 2) характер цветовых сочетаний, типичных для данной картины, для произведений данного художника или художественной школы.

**Паспарту** (от фр. *passé-partout*) — картонная рамка для рисунка, гравюры, фотографии, акварели или гравюры.

**Пастозность** (от ит. *pastoso* — тестообразный) — качество красочного слоя, которое возникает благодаря неровному нанесению на грунт густой пасты-краски.

**Перспектива** (от фр. *perspective*, от лат. *perspicio* — ясно вижу) — кажущееся изменение форм и размеров предметов и их окраски на расстоянии; наука, исследующая особенности и закономерности восприятия человеческим глазом форм, находящихся в пространстве, и устанавливающая законы изображения этих форм на плоскости. Использование законов перспективы помогает изображать предметы такими, какими мы их видим в реальном пространстве.

**Перспектива воздушная** — определяет изменение цвета, очертаний и степени освещенности предметов, возникающее по мере удаления натуры от глаз наблюдателя вследствие увеличения световоздушной прослойки между наблюдателем и предметом.

**Перспектива линейная** — определяет оптические искажения форм предметов, их размеров и пропорций, вызываемые их перспективным сокращением.

**Пиναкотека** (от греч. *pinax* — картина и *theke* — вместилище) — собрание произведений живописи, картинная галерея.

**Пленэр** (от фр. *plein air*, буквально — открытый воздух) — 1) передача в картине всего богатства изменений цвета, обусловленных воздействием солнечного света и окружающей атмосферы; 2) живопись на открытом воздухе. Этот термин также используется для обозначения правдивого отражения красочного богатства натуры, всех изменений цвета в естественных условиях, при активной роли света и воздуха.

**Подмалевок** — подготовительная стадия работы над картиной, выполняемой в технике многослойной масляной живописи.

**Подрамник** — деревянный прямоугольный каркас, на который натягивается холст, на котором затем пишется картина. Законченная картина на подрамнике вставляется в багет.

**Полутень** — один из элементов светотени. Полутень как в природе, так и в произведениях искусства — это градация светотени на поверхности предмета, промежуточная между светом и глубокой тенью.

**Полутон** — тон, переходный между двумя соседними малоконтрастными тонами в освещенной части предмета; в произведениях искусства — средство выразительности художественного образа. Использование полутона способствует большей тонкости моделировки форм, большей мягкости переходов тона в тон.

**Пропорция** — мера частей, соотношение размеров частей друг к другу и к целому. В изобразительном искусстве пропорции многообразны.

**Профиль** — вид всякого живого существа или предмета при боковом положении.

**Ракурс** — перспективное сокращение живых предметов и предметных форм, значительно изменяющее их внешний вид. Ракурс обусловлен точкой зрения на натуру (вид сверху, снизу, на близком расстоянии и т. п.), а также самим положением натуры в пространстве.

**Реализм** (от позднелат. *realis* — вещественный, действительный) — в искусстве, правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества.

**Рисунок** — какое-либо изображение, выполняемое от руки с помощью графических средств: контурной линии, штриха, пятна. Различными сочета-

ниями этих средств в рисунке достигаются пластическая моделировка, тональные и светотеневые эффекты.

**Свет** — в изобразительном искусстве элемент светотени. Как в природе, так и в произведениях искусства этот термин служит для обозначения наиболее освещенных частей поверхности.

**Светотень** — градация светлого и темного, соотношение света на форме. Светотень является одним из средств композиционного построения и выражения замысла произведения. Благодаря светотени зрительно воспринимаются и передаются в произведении пластические особенности природы. В природе характер светотени зависит от особенностей формы и материала предмета. В произведениях искусства светотень подчиняется общему тональному решению. Градация светотени: свет, тень, полутень, рефлекс, блик.

**Тезаурус** (от греч. *θησαυρός* — сокровище) — в общем смысле — специальная терминология.

**Триптих** (от греч. *triptychos* — тройной, сложенный втрое) — произведение живописи, состоящее из трех самостоятельных частей на общую тему. Обычно средняя часть триптиха выделяется большей значительностью содержания и размерами.

**Ультрамарин** — яркая синяя краска. На Руси краска, полученная из лазурита — ультрамарин, называлась голубец.

**Фас** — вид спереди.

**Фиксаж** — закрепление рисунка специальными составами для придания ему лучшей сохранности.

**Флейц** (от нем. *floz* — слой) — круглая кисть из мягкого волоса с коротко обрезанным концом: предназначенная для окраски больших плоскостей и грунтовки холстов, а также служащая для выполнения незаметных переходов из тона в тон и для лессировок.

**Фон** (в природе и в произведениях искусства) — любая среда, находящаяся за объектом, расположенным ближе, задний план изображения. В произведениях изобразительного искусства фон может быть нейтральным, лишенным изображений или включать изображение (изобразительный фон).

**Фрагмент** (от лат. *fragmentum* — обломок, кусок) — часть произведения искусства.

**Художественные средства** — все изобразительные элементы и художественные приемы, которые использует художник для выражения содержания произведения. К ним относятся композиция, перспектива, пропорции, светотень, цвет, штрих, фактура и т. д.

**Шедевр** (от фр. *chef-d'oeuvre*, букв. — главное творение) — высшее достижение искусства, мастерства.

**Штрих** — одно из изобразительных средств в рисунке. Каждый штрих представляет собой линию, проведенную одним движением руки. Приемы работы штрихом разнообразны. Используются штрихи разной длины, силы и частоты, положенные в различных направлениях. При этом в зависимости от характера работы штрихи могут выглядеть как отдельные линии или сливаться в сплошное пятно.

**Экспрессия** — выразительность, особенно в отношении произведений живописи и пластики.

**Экстерьер** (фр. *extérieur*, лат. *exterior* — внешний, антоним — интерьер) — художественный или архитектурный внешний вид, оформление здания.

**Эскиз** (от фр. *esquisse*) — предварительный набросок, фиксирующий замысел художественного произведения или отдельной его части.

**Эстамп** — произведение графического искусства, представляющее собой гравюрный либо иной оттиск на бумаге с печатной формы (матрицы). Эстамп как произведение тиражной графики обладает спецификой в отношении авторства: оригинальными считаются те отпечатки, которые сделаны самим художником или печатником при участии автора.

**Этюд** (от фр. *etude*, букв. — изучение) — произведение, выполненное с натуры с целью ее изучения. Часто служит подготовительным материалом при работе над картиной, скульптурой и т. д.

**Этюдник** — небольшой (деревянный) ящик с принадлежностями для живописи и местом для этюда.

**Ярусная композиция** — тип композиции в живописи и графике, где пространственные отношения передаются расположением фигур и предметов ярусами — одних над другими.