

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
КЫРГЫЗСКО-РОССИЙСКИЙ СЛАВЯНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра изобразительных дисциплин

ПЛЕНЭР

КУРС УЧЕБНОЙ ЛЕТНЕЙ ПРАКТИКИ

Учебное пособие

*Допущено Министерством образования и науки
Кыргызской Республики в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений*

Посвящается 20-летию КРСУ

Бишкек 2013

УДК 75/76

ББК 85.15

П 38

Рецензенты:

Р.М. Муksiнов – д-р архитектуры, профессор, академик
Международной академии архитектуры стран Востока,

К.И. Тусупбекова – профессор, канд. техн. наук,

В.Р. Файзыев – доцент

Автор-составитель *Осмонова Ч.А.*

Рекомендовано к изданию Ученым советом ГОУВПО КРСУ

П 38 ПЛЕНЭР. Курс учебн. летней практики: учебн. пособие /
Авт.-сост. Ч.А. Осмонова. – Б.: КРСУ, 2013. – 104 с.

ISBN 978-9967-19-023-8

В учебном пособии изложены предмет и задачи пленэра, описана система пространственных построений, рассмотрены вопросы цветовой гармонии, колорита, контрастов. Даны практические основы живописи и рисунка. Подробно рассказано о различных техниках и материалах в применении по живописи и рисунку. Приведены практические рекомендации по выполнению этюдов растений, архитектурных зданий и построению пейзажа. В приложении использованы фрагменты работ, рекомендации, репродукции и специальные рисунки из популярных в прошлом старинных работ по рисованию известных художников.

В пособии использованы фрагменты рекомендаций и специальных рисунков из популярных в прошлом старинных работ по рисованию.

Для студентов вузов по направлению специальностей «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды».

П 4903040000–13

ISBN 978-9967-19-023-8

УДК 75/76

ББК 85.15

© ГОУВПО КРСУ, 2013

ВВЕДЕНИЕ

Пленэр (от фр. *en plein air* – «на открытом воздухе») – живописная техника изображения объектов при естественном свете и в естественных условиях. Этот термин также используется для обозначения правдивого отражения красочного богатства природы, всех изменений цвета в естественных условиях при активной роли света и воздуха.

Пленэр является неотъемлемой частью учебного процесса, завершающего учебный год. Выход на летнюю практику – это логическое продолжение практических заданий по рисунку и живописи. Студенты получают новые впечатления и собирают материал для будущих композиций своих проектов. На открытом воздухе закрепляются навыки работы с натуры, обостряется восприятие цветовых отношений, лучше понимается линейная и воздушная перспектива.

Нельзя подготовить хорошего специалиста в вузе, не развивая у него профессиональных способностей. Нужна обоснованная и четко продуманная методическая система развития личности, вооруженной специальными знаниями, умениями и навыками в области профессиональной деятельности. Теоретическое осмысление процесса развития художественных способностей и путей его реализации должно качественно повысить профессиональную подготовку будущего специалиста и заложить основы его профессионального мастерства.

Наиважнейшим полем деятельности для развития художественных способностей студентов являются занятия этюдами на *пленэре*. Именно этот вид деятельности студентов позволяет развиваться как художественным, так и творческим способностям. Созерцание эстетических ценностей часто вызывает потребность в художественном творчестве: в этом случае человек не только овладевает эстетическими ценностями, но и производит их по законам искусства.

Главное в изобразительном искусстве – это рисунок. Обучение художников всех видов и жанров начинается с него. Это та основа, на которой базируется весь процесс обучения студентов архитектурных специальностей. Успешная творческая работа ар-

хитектора-дизайнера немислима без овладения так называемыми академическими дисциплинами – рисунком и живописью, причем рисунок стоит на первом месте. Не владея рисунком, нельзя достичь успеха в проектировании – одной из главных профилирующих дисциплин на архитектурном факультете. Приобретение знаний и навыков в области рисунка облегчит будущему архитектору решение многих задач, творческих замыслов, обогатит его графический язык, сделает его отточенным, гибким и разнообразным. Высокая графическая культура и тонкий графический вкус должны стать неотъемлемым качеством специалиста-дизайнера. В то же время рисунок – самая простая, удобная и оперативная техника изобразительного искусства. Полноценное освоение языка графики, которое является основой графического проектного языка – первостепенная задача для обучающихся студентов.

Цели и задачи практических работ по рисунку и живописи на пленэре – это научиться верно изображать предметы с натуры на плоскости, иметь представление об их форме, объеме и конструкции. Это позволит лучше понять и разобраться в строении предметных форм при изображении, а также моделировать пространство в цвете.

В ходе прохождения практики по пленэру студент должен приобрести необходимые знания и навыки в области рисунка и живописи. Это процесс интересный и сложный, связанный с развитием таких качеств, как наблюдательность, зрительная память, чувство формы и линии. Овладение выразительными средствами требует также повышенного внимания, сосредоточенности, упорства и трудолюбия. На пленэре студенты должны научиться правильно видеть объемную форму, и уметь её логически последовательно изображать на плоскости листа.

Этюды обладают своими специфическими особенностями, неповторимыми возможностями в достижении профессионального мастерства студентов. Они создают обширный запас зрительных впечатлений, необходимых для выполнения композиций и рисунков, развивают наблюдательность, зрительную память, образное мышление, целостное восприятие. На занятиях этюдами можно развивать художественные способности студентов, так как этот вид рисунка способствует формированию навыков и умений в быстром рисовании. Занятия этюдами на пленэре дают большой за-

ряд положительных эмоций от общения с природой, способствуют формированию эстетического вкуса обучаемых. Природа открывает широкий простор для учебно-творческой деятельности студентов, обогащает духовную сферу личности, воспитывает эстетически. В связи с этим, возникает необходимость глубже вникнуть в сущность теории и методики обучения этюдам на пленэре.

В соответствии с учебной программой по пленэру большое внимание уделяется рисованию с натуры, где совершенствуются навыки в определении и передаче форм, характерных для изображаемого предмета, его пространственного положения, пропорций. Развивается умение наблюдать, анализировать, сравнивать, обобщать изображаемые объекты и явления, передавать их наиболее типичные черты. Практические задания помогут почувствовать всю цветовую прелесть окружающего мира, развить художественный вкус, а также овладеть более совершенной манерой рисования.

Натура в переводе с латинского означает «природа». В изобразительном искусстве натурой могут быть все реальные объекты действительности. К ним относятся человек, животные, природа, вещи. Рисуя с натуры, художник непосредственно наблюдает за изображаемыми им объектами. С натуры можно рисовать портрет, пейзаж, натюрморт.

Наблюдать – это значит уметь различать свойства, качество, характерные черты предмета, иногда невидимые на первый взгляд, но имеющие большое значение. Наблюдательность можно развить как можно больше рисуя с натуры.

Художественный образ в изобразительном искусстве воплощается в материале. Поэтому студент должен хорошо знать материал, с которым работает, уметь им пользоваться. В живописи большое значение имеют построение живописно красочной поверхности, выбор и подготовка в этих целях соответствующей бумаги, материалов для графики (карандаши, тушь, перо, сангина и т. д.), красок, знание различных технических приемов. «Материалы, которыми ты пишешь, – указывал известный живописец и большой знаток техники изобразительного искусства П.П. Кончаловский, надо знать, понимать их свойства и особенности, тогда они и мешать писать не будут, а будут лучшими твоими помощниками». Невозможно овладеть даже азами живописи, если с изучением натуры не увязывать самым тесным образом изучение техники живописи и рисунка.

Целесообразный выбор материалов и правильное обращение с ними помогают начинающим с первых шагов овладевать культурой живописи, приучают делать все красиво, искусно. На практических занятиях живописью и рисунком студенты постепенно овладевают техникой, материалами и учатся понимать их свойства.

Художественные инструменты и приспособления – этюдники, палитры, мольберты, планшеты и т. д. – просты по своей конструкции, и их нетрудно сделать самим, но сейчас на рынке имеется большое их разнообразие. Ниже приводятся основные сведения о выборе, изготовлении и применении материалов для живописи и рисунка. Но предварительно поговорим о том, как организовать рабочее место студента.

При выборе места для этюда надо найти выгодную для композиции пейзажа точку зрения. Тут же надо позаботиться и о том, чтобы яркий солнечный свет или рефлексы от неба, от зеленой кроны дерева не падали на лист бумаги. Иначе их цветовые оттенки имеют то голубовато-серебристый, то золотистый или зеленоватый цвет, а то и покрывают его разноцветными пятнами, крайне затрудняют поиски цветовых отношений. Слепящий яркий свет солнечных лучей, прямо падающих на бумагу, не только утомляет глаза, но, как правило, приводит к неудаче в самой работе над этюдом. Когда принесете домой этюд, написанный на ярком свету, то окажется, что он получился каким-то резким и в то же время обесцвеченным, не передающим той солнечности мотива, ради которой упорно трудились. Этюд и палитра должны обязательно находиться в тени, т. е. примерно в таких же условиях мягкого рассеянного освещения, в каких потом обыкновенно и смотрят произведения живописи в мастерской или на выставках.

Вот почему выезжают на этюды со специальным зонтом (рисунок 1), который ставят так, чтобы он при- тенил этюд и палитру в руках. Если



Рисунок 1 – Зонт

вам трудно приобрести зонт, то можете сами сделать складной навес. Сверху обтяните его белым полотном, а снизу обейте подкладкой из черного репса, сатина. В крайнем случае, если не имеете ни того, другого, выбирайте место в тени от постройки, дерева, но поверните этюдник так, чтобы на него не падали рефлексы от этих объектов. Для удобства работы на пленэре хорошо иметь и специальный переносный складной стульчик (рисунок 2). Без него совершенно невозможно писать этюды.



Рисунок 2 – Стульчик

Вам также потребуется складной мольберт (рисунок 3), на который ставится планшет. У мольберта можно работать и сидя, и стоя, а значит, иметь возможность изображать пейзажи с высоким, и низким горизонтом, разнообразить их композицию. От мольберта можно отходить, охватывая взглядом и этюд, и натуру, проверяя, таким образом, написанное.

Все эти приспособления можно сделать и самому, о чем надо позаботиться заранее, до начала летних занятий. Они пригодятся и для работы в помещении. Для защиты глаз от потока яркого света, мешающего наблюдать тонкие цветовые оттенки, рекомендуем надевать кепки, которые защитят от перегревания головы (рисунок 4).

Наконец, надо учесть, что яркое платье, белая рубашка тоже могут отбрасывать на этюд нежелательные рефлексы. Поэто-



Рисунок 3 – Мольберт

му удобнее работать в одежде серого или защитного цвета.

Любителям акварельных этюдов рекомендуем приобрести специальный этюдник с пластмассовой палитрой и другими принадлежностями, отвечающими требованиям техники акварели. Можно также самим сшить сумку, в которой удобно переносить



набор акварельных красок, кисти, карандаши, банку для воды, тряпочку для вытирания кистей, губку. На этюды непременно надо брать карандаш и альбом, в котором будете делать наброски вариантов композиции будущего этюда, чтобы затем выбрать выгодное расположение пейзажного мотива на холсте. Альбом пригодится и для зарисовок деталей мотива с целью более конкретного изучения их формы, а также для попутных набросков тех мотивов, которые не успеете написать, для набросков фигур людей, работающих в поле, для зарисовок животных в пейзаже. Для успешной работы дома и на природе надо заблаговременно запастись материалом для рисунка и живописи.

ГЛАВА I

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

1.1. Рисунок



Рисунок 1.1. – *И. Репин «Невский проспект»*, б., кар.

Работа над *рисунком* начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги (см. рисунок 1.1). Предварительно студент должен осмотреть объект со всех сторон и определить, с какой точки зрения выгоднее (эффективнее) поместить изображение на плоскости. Прежде чем приступить к рисунку, студент должен ознакомиться с объектом, отметить его характерные особенности, понять его строение.

Изучение с *натуры* начинается с непосредственного наблюдения. Студент вначале зрительно знакомится, а затем его внимание переключается на характер формы, общий колорит, движение и освещение. Такое предварительное наблюдение *натуры* служит ступенью к детальному анализу объекта.

Изображение начинается легкими штрихами. Нужно избегать преждевременной загрузки листа ненужными пятнами и линиями.

Форма прорисовывается очень обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы. Если это целая группа элементов (дома, антураж т. д.), то студент должен уметь приравнять (вписать) их к единой композиции, то есть обобщить.

Начинать работу на основном листе можно только после того, как разработаны композиционные наброски будущего рисунка.

На первых порах большую трудность для студента представляет определение границ изображаемого. Для этого можно пользоваться видоискателем – кусочком картона или бумаги, в котором вырезано небольшое прямоугольное отверстие. Студент, глядя через видоискатель, должен как бы видеть рамку будущей картины. Размеры рамки устанавливаются в зависимости от размеров основного листа бумаги.

Сделав с помощью видоискателя несколько композиционных набросков, студент выбирает наиболее удовлетворяющий поставленной задаче, и начинает работать на основном листе.

Первый этап – рисунок начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Затем устанавливаются основные пропорции, и намечается общий вид. Определяется пластическая характеристика главных масс. На этом этапе работы студент должен научиться видеть основную форму предмета. Всякий предмет наряду с главными своими частями имеет большое количество второстепенных деталей. Задача студента – научиться отделять главное от второстепенного. Чтобы детали не отвлекали внимание начинающего от основного характера формы, предлагается прищуривать глаза так, чтобы, форма смотрелась как силуэт, как общее пятно, а детали исчезали.

Второй этап – конструктивное выявление формы предметов при помощи линий. Разная толщина контрастной линии позволяет выявить воздушность перспективы, конструкцию. Предметы должны выглядеть прозрачными, стеклянными.

Третий этап – пластическая моделировка формы тоном и детальная проработка рисунка. Проработка деталей также требует определенной закономерности – каждую деталь надо рисовать в связи с другими. Рисуя деталь, нужно видеть целое. Стадии проработки деталей активного анализа форм, выявление материальности натуры и взаимоотношения предметов в пространстве – самый

трудоемкий этап работы. Этот этап менее эмоциональный, чем начало и конец работы, но ответственный, потому что здесь нужно вложить максимум упорного труда, мобилизовать все свои знания и способности. Студенты на этом этапе должны не только наскоро зафиксировать видимое, сколько, используя законы перспективы (как линейной, так и воздушной), строить изображения на основе точного анализа отношений между всеми элементами формы.

На данном этапе работы происходит детальная характеристика: выявляется фактура, передается материальность предметов (земля, растения, деревья, здания) рисунок тщательно прорабатывается в тональных отношениях.

Когда все детали прорисованы, и рисунок тщательно промоделирован тоном, начинается процесс обобщения.

Четвертый этап – подведение итогов. Это последняя и самая ответственная стадия работы над рисунком. На этом этапе студент подводит итоги проделанной работы: проверяет общее состояние рисунка, подчиняет детали целому, уточняет рисунок в тоне (подчиняет света и тени, блики, рефлексы и полутона общему тону). На заключительном этапе работы желательно опять вернуться к свежему, первоначальному восприятию.

В настоящее время линейно-конструктивный рисунок называют линейно-объемным. Форма строится без копирования светотонального состояния модели при помощи системы линий различной активности, нанесенных строго с учетом выявления объема конструкции. Задача заключается не в слепом копировании, а в необходимости научиться мыслить формой. Штрих, возможный в рисунке, должен только помогать линии выявить форму («штрих по форме»).

1.2. Живопись

Главное выразительное средство *живописи* – *цвет*. Основным видом учебной работы по живописи является этюд с натуры, в процессе выполнения которого студент получает комплекс профессиональных навыков. Здесь не только приобретаются основы живописной грамоты, но и развивается живописное видение, художественный вкус, повышается общая профессиональная культура студента. В этом большое воспитательное значение этюда.



Рисунок 1.2 – *Владимир Хрустов*
«Новая улица после дождя», х., м.

Работа над этюдом начинается с выбора и организации постановки. Успех выполнения этюда во многом зависит от того, каким образом и насколько удачно задумана постановка (см. рисунок 1.2). Подчеркивая одно и приглушая другое, педагог выявляет ту или иную форму. От характера постановки во многом зависит содержание художественного образа. Именно в этом коренятся основы воспитательной роли постановки.

Выдвигая перед студентами те ли иные задачи, следует учитывать возможности каждого из них. Индивидуальный подход педагога к студентам способствует не только успешному разрешению возникающих перед ними трудностей, но и лучшему профессионально-творческому развитию каждого студента.

Успешное выполнение этюда во многом зависит от того, насколько нравится постановка студенту. Поэтому желательно, чтобы студенты имели возможность выбирать ее соответственно своему вкусу. После того как поставлен конкретный объект, педагог разъясняет основные задачи, которые студент должен решить в процессе работы над этюдом.

В результате многолетнего педагогического опыта преподавания живописи выработались определенные методические принципы ведения учебного этюда. В основу этих принципов положена целесообразность и последовательность работы. Прежде чем пояснить специфические задачи данного занятия, педагог формулирует те общие требования, которые предъявляются ко всему учебному этюду.

Здесь речь идет, прежде всего, о лепке формы цветом. Собственно, это основа в обучении живописи. С первых же упражнений нужно вырабатывать у студентов умение видеть цветовые соотношения в сравнении, обучать цельному живописному видению. Все это поможет острее чувствовать цветовую гармонию, безошибочно определять её цветовое качество, научит подчинять каждую деталь единому целому, общему колористическому строю.

Следующим этапом после четкого определения задач постановок является выбор места студентом. Может быть, стоит иногда подсказать ему, какая точка зрения будет наиболее выгодной для разрешения поставленных задач.

Большую роль в успешной работе над этюдом играет предварительный короткий этюд небольшого размера. В нём должно быть найдено общее композиционно-цветовое решение, а также определен формат листа. В быстром и маленьком этюде легче найти композицию, чем на большом формате. Кроме того, первое обычно наиболее яркое и свежее цветовое ощущение от модели точнее и острее передает её общий колористический строй. В дальнейшем, когда при длительной работе острота и свежесть первого впечатления притупляется, предварительный цветовой набросок может служить ориентиром в течение всего процесса выполнения этюда.

Очень важным этапом в работе над этюдом является предварительный рисунок. В рисунке должно быть найдено основное расположение форм с учетом их освещения. Боязнь же нарушить предварительный рисунок приводит к тому, что живопись, по существу, превращается в робкую раскраску. Таким образом, рисунок на бумаге карандашом должен быть точным, но без подробной детализации.

Очень важно, чтобы первая прописка была сделана не приблизительно, а по возможности более близко к натуре и в полную

силу. Это сразу создаст прочную основу для дальнейших цветовых поисков. Впрочем, начинать работу можно и *«от куска»*, без предварительной прописки. Но это возможно лишь при наличии достаточного опыта в работе и при определенной склонности студента именно к такому методу ведения этюда.

Педагогическая практика подсказывает, что начинать надо с самого темного, остальные отношения находить в соответствии с этим самым темным пятном на бумаге. В этом случае живописное решение этюда будет светлым. Если же начинать писать со светлого, то этюд неизбежно будет темным. Нахождение самого темного пятна на чистой бумаге уже создает два полюса, одним из которых является пятно, а другим белая бумага; остальные тона будут промежуточными между контрастом темного и светлого. Беспорядочное и неумелое пользование красками, одновременное смешение многих цветов ведет к потере свежести и сочности живописи, к загрязнению и потускнению цвета.

Обычно учебный этюд выполняется методом *«а-ля прима»*. Студент пишет по сырому слою краски. Неумелое ведение этюда приводит к тому, что в результате постоянных переписок живопись тускнеет.

Особая сложность обучения живописи заключается в сочетании профессионально-художественных задач с чисто техническими задачами, к которым относится технология живописи. Технология лучше всего познается на практике, в процессе выполнения этюда.

Цельное видение, чувство цветовой среды – все это воспитывается в течение всего процесса работы студента над учебными этюдами. Требовательное отношение к работе каждого студента со стороны преподавателя – необходимое условие для развития живописной культуры учащихся.

В методике преподавания акварельной живописи на архитектурном факультете первым вопросом, который стоит перед педагогом, является вопрос художественного воспитания. С самого первого задания необходимо требовать от учащегося цельного живописного видения. Главная задача педагога здесь сводится к правильной *«постановке глаза»* учащегося и развитию чувства цвета. Причем цвет не должен рассматриваться абстрактно, оторвано от материальной формы предмета. Необходимо научить студента

видеть и понимать, что форма предметов образуется цветом. Учащийся должен овладеть законами цвета и света, уметь изображать трехмерную форму живописными средствами.

Техника акварели требует легкого, хорошо подготовленного для работы красками рисунка. Поэтому на рисунок надо обращать особое внимание, так же как и на его композиционное размещение на листе бумаги.

Все эти задачи решаются учащимися в определенной последовательности, в зависимости от степени их предварительной художественной подготовки.

В начале работы над каждым заданием по живописи следует сделать небольшой подготовительный набросок в цвете (15–20 см). Цель этого наброска – найти композиционное решение и определить наиболее приемлемый формат листа, в котором решается эта задача, в связи с местом, откуда учащийся пишет.

В этом наброске студент решает основные цветовые отношения, на которых построен этюд. Детализация в таком наброске совершенно не нужна. Этот предварительный цветовой набросок помогает учащемуся ознакомиться с «палитрой» постановки.

Рисунок для акварельного этюда делается легкий, без тушевок и только карандашом. Прозрачность акварели требует исправления ошибок в рисунке до начала работы красками. Несмотря на технические трудности, целесообразно писать акварелью при вертикальном положении доски, которая должна быть правильно соотнесена к картинной плоскости. Это обеспечивает учащемуся нормальное смотрение на пейзаж и на свой этюд.

Ведение этюда рекомендуется начинать с наиболее яркого в цветовом отношении куска и с той части, где *«цветовая завязка»* наиболее богата. Но это не значит, что при прокладке цвета надо смотреть только на это место. В процессе работы необходимо, чтобы учащийся все время сравнивал и проверял цветовое отношение во всех частях. Выше указывалось, что построение объемной материальной формы должно решаться цветом. Поэтому рекомендуется находить цвета предметов в полутоне, а в свету и в тени – блики и рефлексы.

Необходимо коснуться некоторых технических вопросов ведения работы акварелью. Во многих старых руководствах по технике акварельной живописи рекомендуется начинать и вести рабо-

ту от самых светлых мест, постепенно переходя к более темным. Но этот прием, основанный на том, что сила и плотность цвета в акварели достигаются нанесением одного слоя краски на другой, совершенно неприемлем с точки зрения методического процесса в решении живописных задач при работе с натуры. С другой стороны, в акварели нельзя также сразу перегружать бумагу краской, брать во всю силу темные места, загрязнять цвет. Исправление здесь ошибок бывает иногда невозможно.

Для студентов живописные задачи в пейзаже должны усложняться. Пейзаж может строиться на более тонких, сближенных по цвету отношениях, а также на пространственных задачах.

Следует также требовать от студентов передачи фактуры. Студент не всегда может сразу разобраться в обилии привлекающих его пространственных и живописных форм и деталей. Поэтому главное внимание студента следует направить сначала на выбор не очень сложных архитектурных мотивов и форм, но ясных в пространственном и цветовом отношениях.

Наряду с основными заданиями по акварели необходимо практиковать для студентов в обязательном порядке домашние задания. Эти самостоятельные домашние работы должны выставляться и оцениваться во время просмотров.

ГЛАВА II

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ РИСУНКА И ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ. О ПЕРСПЕКТИВЕ

2.1. Воздушная перспектива

Известно, что *воздушная перспектива* характеризуется исчезновением четкости и ясности очертаний предметов по 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. *Воздушная перспектива* связана с изменением тонов, потому она может называться также и *тональной перспективой*.

Для того чтобы ваш пейзаж казался реалистичным, он должен создавать у зрителя иллюзию глубины пространства. Для создания перспективы в живописи используют цвет, тон и фактуру.



Рисунок 2.1 – Использование воздушной перспективы в рисунках

2.2. Воздушная, или атмосферная, перспектива

Воздушная, или атмосферная, перспектива – это удивительно простой, но очень эффективный способ, с помощью которого создается иллюзия глубины пространства картины (рисунок 2.1).

Но мере удаления в сторону горизонта визуально меняются не только размеры предметов, но и их цвет и тон. Это объясняется тем, что наша планета окружена воздушной оболочкой – атмосферой, состоящей из газов, водяных паров и взвешенных в воздухе частиц пыли. При прохождении через атмосферу световой луч частично поглощается или рассеивается ими. Количество поглощенного или рассеянного света постоянно меняется в зависимости от влажности воздуха, сезона и времени года, поэтому один и тот же пейзаж, никогда не выглядит одинаково.

2.3. Приемы создания воздушной перспективы



Рисунок 2.2 – Фронтальная перспектива

Для создания иллюзии постепенного уменьшения предметов по мере удаления в перспективу необходимо создать контраст между предметами на переднем плане и тем, что находится на заднем плане. Старайтесь оценить каждую картину, над которой вы работаете, последующим параметром, характеризующим связанные с перспективой контрасты (рисунок 2.2).

2.4. Температура цвета

Внимательно наблюдайте за предметами на открытой местности и при хорошем освещении. Вы заметите, что, например,

красный автомобиль «истинно» красным будет выглядеть только в непосредственной близости от вас. Цвет того же предмета на расстоянии будет более приглушенным. Но по мере приближения к горизонту все предметы становятся бледно-голубыми или, напротив, темными, сине-фиолетовыми, даже если это, например, зеленый лес или пурпурная вересковая пустошь. Для того чтобы усилить иллюзию глубины пространства, пишите передний план картины в теплом колорите, задний план – в холодном колорите, а средний план – в серо-голубой гамме.

2.5. Деталь и фактура



Рисунок 2.3. – Карандашный набросок. Фрагмент

Такие детали, как дерево или отдельные травинки, хорошо видны, когда мы рассматриваем их вблизи. Тогда они оказываются «выдвинутыми» для нас на передний план. Это связано с тем, что глаз человека лучше всего видит близко расположенные предметы, и с эффектами атмосферы, благодаря которым удаленные предметы кажутся размытыми и лишенными деталей.

Когда вы будете писать лесной пейзаж, изобразите на переднем плане несколько ярких деталей – таких, как отдельные ветки

или купы листьев. Откажитесь от мелких деталей, описывая удаляющиеся в пространство деревья. Прорисованная на переднем плане фактура подчеркнет плоскую поверхность картины, а размытые, разглаженные пальцем очертания удаленных предметов создадут иллюзию глубины пространства (рисунок 2.3).

2.6. Цвет и тон



Рисунок 2.4 – Воздушная перспектива. Этуд. Акварель

С расстоянием меняется не только цвет предметов, но и теряются оттенки. Изучив внимательно с близкого расстояния любое дерево, вы обнаружите в нем несколько оттенков зеленого цвета. А теперь посмотрите на деревья, которые растут в отдалении. Они выглядят более однородными по цвету и по тону (рисунок 2.4).

Тон служит одним из приемов описания формы. Хорошо освещенный и близко расположенный к зрителю предмет выглядит разделенным на светлые и темные участки. По мере удаления игра светотени становится все менее заметной, и, как следствие, форма предмета становится более размытой.

Первым термин «воздушная перспектива» употребил Леонардо да Винчи. Так он назвал градуированное изменение цвета, к ко-

торому прибегает художник с целью имитировать эффект атмосферы. Великий живописец знал, что под влиянием атмосферных явлений цвет и тон предметов изменяются по мере их удаления в перспективу.

2.7. Как подчеркнуть глубину пространства в пейзаже

Воздушная перспектива – это прием, помогающий художнику-пейзажисту создавать на своих полотнах иллюзию глубины пространства (рисунок 2.5). Предположим, вы написали пейзаж, но что-то в нем вас не устраивает, Вы чувствуете, что ваш взгляд «не хочет» погружаться вглубь картины. Попробуйте использовать контрасты, о которых было рассказано выше. Добейтесь того, чтобы одни участки пейзажа взгляд зрителя воспринимал как приближенные к переднему плану картины, а другие – как размещенные в глубине ее пространства.



Рисунок 2.5 – Использование воздушной перспективы в рисунках

- **Добавьте несколько четких деталей на переднем плане.** Это могут быть отдельные цветы или тщательно пропи-

санные кусты. Они будут контрастировать с размытыми очертаниями предметов на заднем плане картины.

- **Смягчайте цвет предметов по мере их удаления в перспективу.** Добавьте для этого в краску дополнительный цвет или придайте холодный оттенок с помощью синей краски.
- **Изобразите на переднем плане теплые по колориту детали.** Того же эффекта можно добиться с помощью одной-двух ярких деталей – этот прием любили использовать многие художники. Так, для того чтобы подчеркнуть глубину пространства картины, Томас Гейнсборо часто помещал на переднем плане своей картины одетую в красное фигуру.

Выбор линии горизонта – высокой или низкой, в верхней половине листа или в нижней – имеет большое значение в композиции в образном выражении вашего замысла.

Понаблюдайте еще, когда будете за городом, на открытом пространстве, как устремлены вдаль линии шоссе, железной дороги. Вы убедитесь, что эти линии действительно выглядят сходящимися в точку на линии горизонта. На самом деле, конечно, дороги не сужаются, но так уж устроен наш глаз, что видит удаляющиеся линии форм сужающимися, а предметы, например, столбы вдоль дорог, – уменьшающимися по мере удаления к горизонту.

Чтобы начинающим художникам развить чувство перспективы, надо больше наблюдать, сравнивать, сопоставлять перспективные изменения форм. Сопоставление уходящих вдаль линий с горизонтальными линиями облегчает поиски верного направления линий рисунка. Заштриховывание всей грани предметов, стены комнаты, поверхностей форм тоже помогает верному определению перспективного сокращения этих форм (рисунок 2.6).

Люди издавна замечали перспективные явления, но в старинных росписях, фресках, иконах и рисунках в рукописях разворачивали изображение на плоскости, стремясь показать фигуры во всей их значимости (выделяли главных персонажей во весь рост и крупнее остальных фигур). Законам изображения на плоскости зачастую подчиняют и теперь фрески и панно, предназначенные для украшения зданий и залов. Нередко и в иллюстрациях к книгам, в плакатах художники плоскостно изображают фигуры и предметы.

Художники и математики Возрождения открыли законы и разработали теорию линейной перспективы. Для живописи это было

откровением, позволившим превратить плоскость холста (фрески) как бы в открытое на мир, на реальное глубокое пространство, окно. Но и родоначальники этой науки не рассматривали ее законы как свод непреложных правил воспроизведения на плоскости картины объемного пространственного мира. В перспективе находили возможность выразить новыми средствами отношение художников к тому, что они изображали, и с небывалой силой передать ощущение беспредельности пространства, любованию материальной весомостью, объемностью, пластичностью форм.

Углубление в познание перспективных явлений и у вас должно сочетаться с расширением наблюдений природы, с поисками новых средств выражения на плоскости того, что подметили в природе и хотите отобразить с наибольшей силой убедительности. Чтобы лучше понять особенности нашего видения форм предметов, различно расположенных в пространстве, порисуйте пером, тушью очертания видимой природы на стекле, на пластинках прозрачной пластмассы, закрепленных строго вертикально.

Вновь пойдите на улицу, за город и нарисуйте пейзажи, стержнем композиции которых будет, например, убегающая вдаль дорога или ритмично чередующиеся постройки улицы. Зарисовки сделайте с разных точек зрения, отыскивая самую выгодную для композиции.



Рисунок 2.6 – набросок улицы в перспективе.
Бумага, карандаш

Обратите внимание, что улица – это не коридор из построек одинаковой высоты и плоских стен. И различная высота домов, и разнообразие скатов крыш, надстроек над ними, мачт, антенн, труб придают силуэту улицы живость и динамичность. Разница в расстоянии между домами, кусты и деревья в палисадниках и перед зданиями тоже вносят нечто новое в ритм улицы. Да и сами дома стоят по-разному: одни словно подбоченились пристройками, водосточными трубами, да и время как будто выгнуло их стены. Другие стройно вознесли ввысь ряды зеркально светлых окон, трети, доживая свой век, покосились, вросли в землю.

Вот почему изображение улицы в перспективе никак не должно напоминать чертеж-план, макет, а должно стать хотя бы наброском портрета уголка родного города или села.

Выбор точки зрения, линии горизонта в листе, роль этих средств в решении композиции все более остро будут вставать перед вами по мере развития чувства перспективы.

Перспектива – это визуальное восприятие предметов, которые изменяют свои формоочертания в зависимости от степени их удаленности от наблюдателя. При определенном удалении предметов от наблюдающего за ними человека происходит два типа изменений восприятия: световое или зрительное (рисунок 2.7).

Если задано конкретное положение (в пространстве) наблюдателя и дано определенное освещение, можно рассчитать величину визуального изменения предметов относительно наблюдателя: она пропорциональна квадрату расстояния между предметом и наблюдателем.

Законы перспективы ложатся в основу построения композиции в пространстве.

Составляющие элементы перспективы: точка обзора, предмет обзора, промежуточное поле между ними. Все они должны быть задуманы как единое целое. Перспектива и функциональные зоны сада, которые с ней связаны, должны быть сходны. При проектировании перспективы как продолжения пространства или функциональной зоны, желательно позаботиться о взаимосвязи их масштаба и характера. Например, было бы нелогичным завершить перспективу, открывающуюся из окна частного дома, видом элементов индустриального пейзажа. Основной принцип перспективы – начало перспективы должно оправдывать ее конец, и наоборот – завершение перспективы должно оправдывать ее начало.



Рисунок 2.7 – Перспектива. Акварельный этюд
 Существует несколько видов перспективы (таблица 2.1).

Таблица 2.1 – Виды перспективы

		Перспектива	
		Линейная	Воздушная
Характеристика	<p>Удаляющиеся параллельные линии сходятся на горизонте.</p> <p>Вертикальные линии уменьшаются в размерах, но остаются при этом в исходном положении</p>	<p>Цветовая перспектива или колоритная</p> <p>Изменение яркости, четкости, цвета объекта по мере его удаления от наблюдателя.</p> <p>Визуальное изменение цвета объекта по мере его удаления от наблюдателя основано на ощущениях наблюдателя, на его восприятии цветовых оттенков</p>	
	<p>Уменьшение объекта по мере его удаления от наблюдателя.</p> <p>Невысокие растения, растущие на переднем плане, визуально кажутся выше растений, расположенных за ними</p>	<p>Из-за воздушного слоя, находящегося между объектом наблюдения и наблюдателем, цвет объектов воспринимается менее ярким, размытым, окутанным дымкой</p>	

ГЛАВА III

ЦВЕТ И КОЛОРИТ

3.1. Цветовая гармония

Пейзажи природы и композиции из растений человек воспринимает главным образом зрительно. Определенный цвет или его оттенки возбуждают свои эмоции, вызывают определенные настроения.

В природе и в наших садах окраска растений меняется постоянно. Цвет есть везде и надо стараться учитывать как цвет растений, дорожек, земли (черный пар, или газон), так и цвет мебели, дома, а также цвет неба, воды и отражающегося в водной глади пейзажа.

Излишняя пестрота выглядит хаотично, поэтому важно добиться того, чтобы в саду наблюдалась *цветовая гармония*.

Правила цветовой гармонии едины для всех случаев жизни и не имеет значения, где и как вы их хотите использовать.

Для того чтобы наиболее оптимально подобрать цветовые соотношения, используют так называемые «цветовые круги». Одним из самых удобных является цветовой круг Иоганнеса Иттена. Он включает в себя 12 цветов:

- *первичные цвета* (цвета первого порядка): красный, желтый, синий;
- *вторичные цвета* (цвета второго порядка): зеленый, фиолетовый, оранжевый;
- *третичные цвета* (цвета третьего порядка): красно-оранжевый, желто-оранжевый, желто-зеленый, сине-зеленый, сине-фиолетовый, красно-фиолетовый.

В цветовом круге цвета второго порядка находятся напротив первичных. Они получены смешением двух соседних цветов, лежащих в цветовом круге, в пропорции 1:1, то есть в равных долях.

Третичные цвета в круге расположены между первичными и вторичными. Их шесть.

Таким образом, полный круг Иттена имеет следующую последовательность цветов (рисунок 3.1):

красный

- красно-оранжевый
- *оранжевый*
- желто-оранжевый

желтый

- желто-зеленый
- *зеленый*
- сине-зеленый

синий

- сине-фиолетовый
- *фиолетовый*
- красно-фиолетовый.

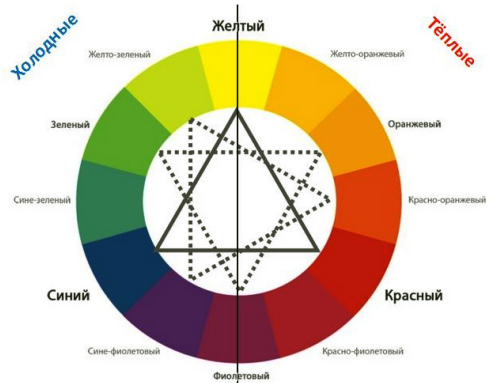


Рисунок 3.1 – Цветовой круг Иоганнеса Иттена

Жирным шрифтом выделены первичные цвета, курсивом – цвета второго порядка.

Цвета делятся на две группы: *хроматические* и *ахроматические*.

К *хроматическим* цветам относятся все цвета спектра (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый). Четких границ между этими цветами нет – каждый цвет имеет множество различных оттенков.

Хроматические цвета могут быть *теплыми* или *холодными*. Теплые, активные тона возбуждают. Например, красный, оранжевый, желтый. Холодные тона, пассивные – успокаивают. Например, голубой, синий, фиолетовый. Хроматические цвета характеризуются светлотой (яркостью), чистотой (насыщенностью) и цветовым тоном. Светлота цвета определяется степенью своего отличия от белого, равного ему по яркости. насыщенность определяется степенью «разбавленности» белым цветом.

Зеленый цвет стоит несколько обособленно – он связующий. Его оттенки несут разную эмоциональную нагрузку: светло-зеленый цвет – веселый, живой, а темно-зеленый – сдержанный и холодный. Чисто-зеленый – пассивный, успокаивающий, «мирный». Зеленый цвет называют цветом физического равновесия. Недаром именно в зеленой части спектра глаз человека способен различить

наибольшее количество различных оттенков. Зеленый цвет считается универсальным и наиболее часто встречаемым.

К *ахроматическим* цветам относятся белый, черный, серый и все его оттенки. Цвета варьируются по яркости и светлоте. Тафтологично звучит, но именно яркость позволяет цветам ахроматической группы передавать *ощущение* яркости (таблица 3.1).

Таблица 3.1 – Группы цвета

<i>Цвет</i>		
<i>Группы</i>		
Хроматические		Ахроматические
<i>Цвета спектра</i>	<i>Характеристика цвета</i>	
Красный	теплый, активный, возбуждающий	Черный
Оранжевый	Теплый, активный, возбуждающий	Белый
Желтый	Теплый, активный, возбуждающий	Серый
Зеленый	Варианты	Оттенки серого
Голубой	Холодный, пассивный, успокаивающий	
Синий	Холодный, пассивный, успокаивающий	
Фиолетовый	Холодный, пассивный, успокаивающий	

3.2. Принципы построения гармоничных соотношений цветов

Цветовые сочетания строятся либо *на основе контраста*, либо как *сочетание оттенков одного цвета*.

1. Гармония строится *на основе двух цветов*. Цвета, расположенные в цветовом круге напротив друг друга, гармонично между собой сочетаются. Гармоничные пары:

- желтый – фиолетовый,
- красный – зеленый,
- синий – оранжевый,
- желто-оранжевый – сине-фиолетовый,
- красно-оранжевый – сине-зеленый,
- красно-фиолетовый – желто-зеленый.

2. Гармония строится *на основе трех цветов* по технике «триад». Техника заключается в следующем: внутрь цветового круга

встраивают равносторонний треугольник. Цвета, которые находятся на вершинах встроеного треугольника, дают гармоничное сочетание.

Гармоничные триады:

- красный – желтый – синий,
- красно-оранжевый – желто-зеленый – сине-фиолетовый.

3. Гармония строится *на основе четырех цветов*. Ее легко выявить, встроив в круг квадрат. Гармоничные сочетания будут основаны на двух парах дополнительных цветов:

- оранжевый – сине-фиолетовый – красно-фиолетовый – желто-зеленый.

Углы квадрата могут приходиться на любые цвета, квадрат можно заменить на прямоугольник, где два соседних цвета соединит меньшая сторона:

- красный – оранжево-красный – сине-зеленый – синий.

4. Гармония строится *на основе шести цветов*. Для ее построения придется вписать в круг правильный шестиугольник. Цвета, которые гармонируют между собой, будут находиться на его вершинах или на хордах, их соединяющих.

Гармоничными считаются цветовые и яркостные контрасты. Ньюансные сочетания различных по яркости оттенков одного и того же цвета также являются приятными для глаза. Пример подобного сочетания: ярко-красный – розовый – бледно-розовый.

Сочетания цветов, расположенных в цветовом круге через один, негармоничны: красный + фиолетовый, зеленый + синий, оранжевый + красный. Ахроматические цвета (белый, серебристый, серый, а иногда *черный*) смягчают дисгармонию (рисунок 3.2).

Один из самых сложных гармоничных контрастов – контраст по насыщенности цвета. В дизайне сада такого контраста добиваются, подбирая цветы однотонной окраски, ступенчато изменяющейся по насыщенности, но одинаковой по яркости (светлоте).

Цветовой контраст является одним из основных приемов создания композиций. При создании цветника используют контрастные сочетания тонов, которые близки контрастам цветового круга.



Рисунок 3.2 – Цвета, расположенные на противоположных сторонах цветового круга, – контрастные цвета

3.3. Контраст

Контрасты бывают *цветовыми* и *яркостными*, при которых происходит сочетание различных яркостей, которые равны по цвету. В зависимости от степени восприятия существует два вида контрастов.

Последовательный контраст. Наблюдается при переводе взгляда с одного цвета на другой, который контрастен первому. На сетчатке глаза при этом возникает третий цвет, он называется цветом последовательного образа. Например, если человек смотрит на квадратную клумбу с пурпурными цветами, а потом переводит взгляд на белую стену, перед его глазами возникнет пятно, близкое к квадрату, но зеленого цвета.

Одновременный контраст. Его возникновение обусловлено изменением цвета в пограничной зоне цветов, которые соприкасаются друг с другом. Одновременный контраст может быть как яркостным (его еще называют светлотный), так и цветовым. При сочетании ахроматических цветов наблюдается яркостный контраст (сочетание черного и серого, серого и белого, или сочетание

равных по яркости хроматического и ахроматического тонов). При сочетании двух или нескольких хроматических тонов наблюдаются цветовые контрасты.

При построении гармонии на основе контраста подбирают контрастные тона одинаковой насыщенности и яркости. При использовании цветового круга большого контраста достигают при интервале между цветами, равном 110–180 градусам, среднего – при 70–110 градусах, малого контраста – при менее чем 70 градусах. В том случае, если предполагаются трехтоновые сочетания, используют угловые расстояния, равные 120 градусам.

Сочетание оттенков одного цвета, или *гармония сходства*, основана на плавном изменении цветовых характеристик. Она тесно связана с принципом нюанса. Очень эффектно выглядят композиции, в которых использованы 3–4 цвета с малым интервалом.

Теплые тона кажутся близкими, зрительно приближаются к наблюдателю, поэтому их лучше использовать для переднего плана композиции. Эти тона на заднем плане становятся размытыми и неясными.

Холодные тона хороши для передачи глубины пространства. Вдалеке от наблюдателя такие тона как бы визуально сгущаются.

Чистые насыщенные цвета в отдалении от наблюдателя имеют свойство визуально тускнеть и становиться размытыми. Исключение – синий и голубой цвет и их оттенки – они не только не изменяются, а наоборот темнеют вдали.

Предметы белого цвета кажутся более крупными, чем они есть на самом деле. Здания белого цвета как бы «выдвигаются» вперед.

3.4. Правила цветовой гармонии:

1-е правило:

Любой цвет на фоне контрастного выглядит более насыщенным.

Усилить общую насыщенность рисунка можно сочетанием контрастных тонов.

Примеры:

Если цветы ненасыщенной, неяркой окраски, к ним следует подобрать растения-«усилители». Например, желтый цвет ста-

нет более выразительным рядом с синим, фиолетовый с желтым, а бледно-красный «заиграет» рядом с зеленым.

Синий цвет становится голубее, если он рядом с красным цветом.

Сильную насыщенность темно-фиолетового снизит светло-фиолетовый фон.

Уменьшить насыщенность цвета можно путем близкого расположения друг к другу культур, цвета которых находятся по соседству в спектре цветов.

2-е правило:

Некоторые цвета при их близком соседстве становятся менее насыщенными. Подобный эффект вероятен в том случае, если эти цвета расположены рядом в цветовом круге, причем чем ближе же они расположены, тем сильнее снижается ощущение насыщенности.

3-е правило:

Сильные различия в яркости и насыщенности тонов способствуют усилению контраста между ними. То есть контраст будет тем сильнее, чем больше будет различия в яркости и насыщенности.

Эффекта пространственной глубины можно добиться, разместив на дальнем плане темнолиственные или серебристые породы деревьев.

Цветники, засаженные цветами голубых или синих тонов, также будут визуально усиливать пространственную глубину.

Благоприятную атмосферу, способствующую спокойному отдыху, помогут создать растения холодных тонов.

Холодные тона идеальны для оформления водоемов, беседок и некоторых других пейзажных элементов.

Создать ощущение легкости можно, используя растения светлых тонов.

Композиции темных тонов кажутся более тяжелыми по сравнению с композициями светлых тонов. Например, голубой цвет отличается парящей легкостью, а насыщенный желтый как бы устремляется ввысь, если находится на темном фоне.

Умелое же сочетание цветов придаст любой композиции своеобразие и очарование.

Некоторые пары цветов при расположении их рядом друг с другом визуальнo дают впечатление третьего цвета.

Оранжевый + красный = желтый.

Зеленый + желтый = голубоватый.

Красный, синий на ярко-зеленом фоне дают фиолетовый оттенок.

Желтый на ярко-зеленом фоне дает оранжевый оттенок.

Бледно-красный на ярко-зеленом фоне выглядит насыщенным красным.

3.5. Характеристика некоторых цветов

Желтый. Теплый, светлый, радостный вызывает ощущение легкости. При ярком освещении выглядит более бледным, при матовом свете становится интенсивнее и ярче. На темном фоне «устремляется» ввысь.

Оранжевый. Теплый, радостный дарит ощущение праздника. Этот цвет всегда отчетливо виден.

Красный. Объекты красного цвета могут визуальнo, как удаляться, так и приближать себя к наблюдателю. Красный в сочетании с желтым становится алым, и объект визуальнo приближается к наблюдателю. Красный в сочетании с синим приобретает пурпурный оттенок, и объект удаляется от наблюдателя, теряет теплоту. Красный – самый активный цвет, другие цвета подавить его практически не могут. Светлые оттенки цвета возбуждают, темные придают предметам серьезность, солидность.

Зеленый. Пассивный, спокойный, «мирный» цвет. В паре с желтым становится активным и теплым. Зеленый в сочетании с синим – холодный, пассивный. Оранжевый, красный и белый цвет визуальнo отодвигают предметы зеленого цвета на второй-третий план. Синий, черный, серый и фиолетовые цвета, наоборот, выдвигают зеленые предметы на первый план. Темные оттенки зеленого – холодные, сдержанные, светлые же вызывают веселье и оживление. Зеленый – оттеночный цвет для синего и голубого.

Синий. Приносит ощущения чего-то строгого, холодного, тяжелого, тихого, но в то же время полного сил и энергии. При ярком освещении синий цвет наиболее ярок.

Голубой. Ясный, невесомый, чистый цвет. Придает ощущение чего-то легкого, парящего.

Фиолетовый. Роскошный, торжественный, может быть иногда мрачным, а иногда светлым. В больших количествах цвет угнетает.

В сумеречное время синий и зеленый производят впечатление светлых при том условии, если что они находятся на переднем плане композиции.

Красный и желтый в сумерках производят впечатление более отдаленных и глубоких цветов.

Таблица 3.2 – Характеристика контрастных оттенков в цвете

<i>Цвет</i>		
Теплый	Нейтральный	Холодный
Красный	Зеленый	Синий
Оранжевый	Оттеночный для синего и голубого	Голубой
Желтый		Фиолетовый
Их оттенки	Белый контрастирует со всеми темными цветами, в пестрых сочетаниях способствует увеличению объемности	Серебристый
Побуждают к действию		Успокаивают
Кажутся «близкими»		Используются для передачи глубины пространства
Используются на переднем плане		Голубой, синий зрительно уводят в перспективу, сгущаясь в отдалении
		Для эффекта пространственной глубины размещают на дальнем плане (серебро, синий, голубой, фиолетовый)
		Хороши для использования вблизи водоемов и оформления беседок (т. к. спокойные)

Таблица 3.3 – Характеристика светлых
и темных оттенков в цвете.

<i>Цвет</i>	
Хроматический	Ахроматический
Красный	Белый (способствует увеличению объемности композиции, приближает, «выступает» вперед, белые предметы кажутся больше)
Оранжевый	
Желтый	
Фиолетовый	
Синий	Черный (способствует уменьшению объемности, на его фоне усиливается действие красного, желтого)
Зеленый	
	Оттенки серого

Помимо законов сочетаемости цвета не забывайте ориентироваться на свои личные ощущения и пристрастия!

Помните, что цвет – очень важное средство, которое полно и ёмко способно выразить эмоциональное настроение любой композиции!



Рисунок 3.3 – Морис Утрилло «Тупик коттен», 1911.
Музей Орсе, Париж

Основное средство живописи, цвет, как бы накладывается на все общие средства, рассмотренные в первой главе. Материал, рисунок, обобщение, сюжет, композиция осуществляются в живописи цветом. Цвет строит форму изображений и образует ритм, моделирует пространство и придает настроению работе (см. рисунок 3.3). Здесь мы сосредоточимся на той общей для живописи форме организации цвета, которую именуют колоритом.

3.6. Колорит

Колорит – это соотношение различных цветов в картине, отвечающее образным задачам. Но если колорит, с одной стороны, неподдающаяся схематизации, единственная для каждого произведения организация цветовых отношений, то с другой – любое колористическое решение отражает и некоторые общие для многих людей черты восприятия цвета. Они находятся как в нас самих, так и вне нас. Известна способность человеческого глаза реагировать на цветовое раздражение цветом, противоположным по спектру; например, если положить на белый лист бумаги ярко-зеленый предмет, то бумага вокруг предмета кажется розовой.

В процессе развития зрительного, а значит, и эмоционально-психологического восприятия человеком цветов в природе, в реальной жизни все цвета разделились на две гаммы – теплую и холодную. Пурпурный, красный, оранжевый, золотистый воспринимаются как теплые, а фиолетовый, синий, зеленый, зеленовато-желтый – как холодные. Теплые цвета имеют свойство восприниматься как активные, возбуждающие, веселящие, а холодные – как спокойные, печальные, умиротворяющие. В соседстве теплые и холодные цвета ведут себя противоположно: теплый цвет активно выступает вперед, кажется ближе расположенным, а холодный отступает, уходит в глубину.

Локальный цвет связан не столько с непосредственными впечатлениями от действительности, сколько с устойчивыми понятиями о ней. В этом смысле интересно происхождение названий различных цветов. Сложные цвета, как правило, получили имя по характерной окраске предметов: вишневый, сиреневый, голубой (голубь), оранжевый (от французского orange – апельсин) и т. д.

Цвет небезразличен не только к свету, но и к пространству, о чем мы уже упомянули вскользь, когда говорили, что теплые цвета имеют свойство приближаться, а холодные – удаляться. Это относится в такой же мере к сложным цветам, как и к чистым. Конечно, есть цвета глухие, плотные, материальные, и они подчеркивают непроницаемую плоскость – это как бы прозаические цвета.

Но есть еще цвета легкие, воздушные, глубокие, насыщенные, мрачные и т. д. – их можно считать «поэтическими». Одни – яркие, чистые – образуют как бы некоторой глубины пространственный слой, наполненный сияющей, напряженной цветовой массой.

Итак, уже в локальном колорите подспудно проявляются и эффекты освещения, и пространственность – здесь они подчинены декоративной организации плоскости. Но когда художника волнует в первую очередь действительная красота природы, то определяющим моментом становится общность освещения, сводящая цвета к единому состоянию. Это состояние может быть выражено в картине более или менее ясно и четко в зависимости от задач художника.

Колорит, в котором цвета обусловлены освещенностью предметов и их положением в пространстве, называется тональным. Соответственно тоном называют степень светлоты цвета. Существует немало разновидностей тонального колорита. В эпоху Возрождения в Италии и Нидерландах сложились формы колорита, переходные от локального к тональному: с одной стороны, в живописи сохранялись традиции локальной раскраски, с другой – внимание художников все больше привлекала красота цвета в реальной природе.

ГЛАВА IV

КОМПОЗИЦИЯ

Композиция в переводе с латинского языка – «*compositio*» – обозначает сопоставление, сложение, соединение частей в единое целое в определенном порядке. Сочинение, соотношение сторон и поверхностей, которые, вместе взятые, составляют (компонуют) определенную форму. В таком широком понимании термин «композиция» применим к различным видам искусства (литература, театр, кино, музыка, изобразительное искусство, архитектура и т. д.).

В природе наиболее характерными и часто встречающимися композиционными закономерностями являются *цельность, симметрия и ритм*. Цельность проявляется в строении, конструкции предмета, симметрия – в равновесии, похожести левой и правой частей объекта, ритм – в повторяемости одного или нескольких элементов через определенные интервалы. Для симметрии характерно относительное спокойствие, равновесие частей, ритму свойственна большая или меньшая степень движения.

Композиция присуща всем видам искусства. Композиционные начала лежат в архитектурных постройках, в музыкальной пьесе или опере, в повести, романе – эпосе или стихотворении, в скульптуре или картине.

Композиция – важнейший, организационный компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. Законы композиции, складывающиеся в процессе художественной практики эстетического познания действительности, являются в той или иной мере отражением и обобщением объективных закономерностей и взаимосвязей, явлений реального мира. Композиция организует как внутреннее построение произведения, так и его соотношение с окружающей средой и зрителем.

Итак, композиция – это, с одной стороны, творческий процесс создания произведения искусства от начала до конца, от появления замысла до его завершения, с другой – своеобразный комплекс средств раскрытия содержания картины, основанный на законах,

правилах и приёмах, служащих наиболее полному, целостному и выразительному решению замысла.

Основные законы, правила, приёмы и средства композиции усваиваются студентами, как на практических занятиях, так и на специальных беседах. Теоретические вопросы композиции, понятия и закреплённые в процессе приобретения практических навыков, необходимы студентам для развития у них творческих способностей, воспитанию их эстетического образования.

4.1. Основные законы композиции

Основные законы композиции: *закон цельности, закон типизации, закон контрастов, закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу.*

Благодаря соблюдению первого закона композиции – закона цельности, произведение воспринимается как единое неделимое целое. Сущность закона можно раскрыть, проанализировав основные его черты или свойства. Главная черта закона цельности – неделимость композиции – означает невозможность воспринимать её как сумму нескольких, хотя бы в малой степени самостоятельных частей. неделимость закладывается в композицию через нахождение так называемой конструктивной идеи, которая способна объединить в одно целое все компоненты будущего произведения. Другой чертой или свойством закона цельности является необходимость связи и взаимной согласованности всех элементов композиции. Исходя из конструктивной идеи, выделяется центр внимания, подчиняющий второстепенное. Этого требует закон цельности, вытекающий из закономерностей зрительного восприятия действительности.

В природе форма и цвет существуют как части целого, в единстве со средой, в которой они находятся, во взаимосвязи между собой и пространством, имеющими глубину. В силу этого предметы видятся в сокращениях, ближние – более четко, чем они дальше, тем больше они теряют интенсивность своей окраски и значительное число деталей.

Закон цельности подразумевает неповторимость элементов композиции, включая формы, размеры, пятна, интервалы, характеры, типы, жесты.

Закон типизации (закон жизненности) характеризуется тремя основными чертами.

Первая черта – типичность характеров и типичность обстоятельств, в которых развивается действие в композиции. Следовательно, первоосновой закона является создание художественного образа, в котором через характерное передается типическое, через единичное – общее.

Второй чертой закона типизации принято считать передачу в произведении искусства ощущение движения, развития действия во времени.

Третьей чертой закона типизации является новизна.

Эстетическое освоение отображаемого материала – одна из специфических сторон искусства. Без этого оно превращается в свою противоположность – антиискусство. И естественно, художественный образ должен внести эстетические качества и новизну композиционного решения, открытия, сделанного художником.

Закон подчиненности всех закономерностей и средств композиции идейному замыслу обязывает художника создавать цельное по восприятию, выразительное, идейно-содержательное.

В работе над композицией главным инструментом художника является интуиция, и знание определенных правил. Например, чаще всего мы просматриваем картину по направлению из левого верхнего угла в правый нижний, и художники, которым это хорошо, известно, активно используют данный прием.

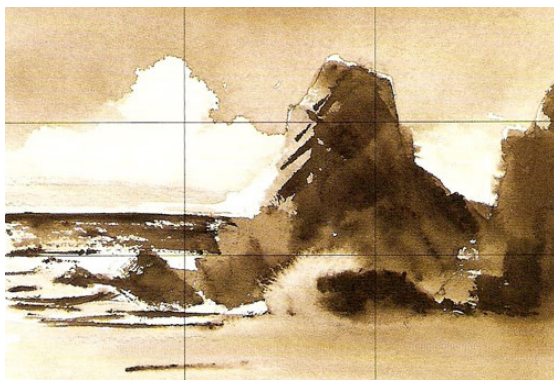


Рисунок 4.1 – Принцип правила «Золотое сечение»

Посмотрите на любое живописное полотно и попытайтесь понять, что сразу обратило на себя внимание, и проследите, как движется ваш взгляд.

В работе над композицией важен каждый элемент картины. Свет, цвет, детальность помогают подчеркнуть значимость объекта или увести его на второй план. В идеале, в рисунке должна быть продумана каждая точка. С опытом композиционные решения становятся все сложнее и сложнее, и не только за счет расположения предметов, но и за счет их графического исполнения.

Немаловажное значение в работе над композицией имеет выбор формата будущей картины. При выборе формата учитывается сюжет и композиционное наполнение картины. Если все сделано правильно, внимание зрителя концентрируется на определенной части живописного полотна.

Существуют разные форматы, но основными считаются: горизонтальный (хорош для широких пространств в пейзаже), вертикальный (подходит для портретов) и квадратный.

Если кажется, что на картине чего-то не хватает или объекты на ней рассыпаются, можно попробовать сменить формат. С опытом появится умение подбирать формат безошибочно.

При работе над композицией очень важно соблюдать соотношения величины, размеров всех частей по отношению друг к другу и размерами самой картины, то есть плоскости изображения.

4.2. Золотое сечение, или божественная пропорция

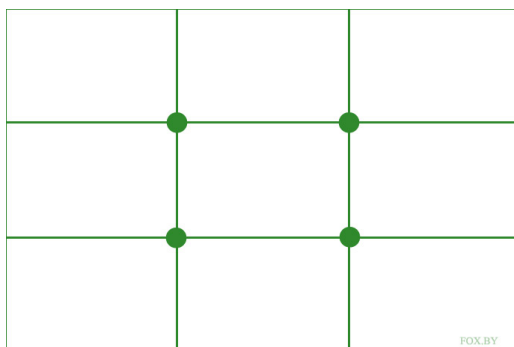


Рисунок 4.2 – «Золотое сечение»

Как ни странно, многие принципы композиции основаны на математических уравнениях. Хорошо известно, что большую роль в развитии обеих наук сыграли древние греки.

Художники и архитекторы античности настолько серьезно относились к своему делу, что произведения искусства, созданные в ту эпоху, не теряют актуальности и соответствия законам прекрасного и поныне.

Древние греки не только подметили, что один вариант расположения объектов на картине более приятен для глаза, чем другой, но и сумели найти тому разумное объяснение.

Пропорция золотого сечения, найденная многие тысячелетия назад, является одной из главнейших в живописи и по сегодняшний день (рисунки 4.1 и 4.2).

Рассчитать эту пропорцию несложно: полотно делится семью линиями на восемь участков по вертикали и такими же линиями по горизонтали, затем слева и справа откладывается по три прямоугольных участка и на этом расстоянии проводятся вертикальные линии сетки. Таким же образом, отсчитав по три участка сверху и снизу, находятся положения горизонтальных линий.

Золотое сечение имеет и другие названия, связанные с его удивительными свойствами, – золотое число, божественная пропорция. На пересекающихся линиях сетки золотого сечения художники стали располагать самые важные элементы, потому что именно туда взгляд направляется в первую очередь.

Золотое сечение было предметом оживленных дискуссий на протяжении веков, ведь если верить грекам, открытие этой уникальной пропорции было сделано еще Пифагором. Однако первые исторические документы, в которых зафиксировано использование золотого сечения, приходится на эпоху Возрождения.

В 1509 г. итальянцем Лукой Пачиоли была написана книга «Божественная пропорция», посвященная проблеме золотого сечения. Гармонию пропорций, создаваемую за счет золотого сечения, Пачиоли объяснял с математической точки зрения.

О композиции

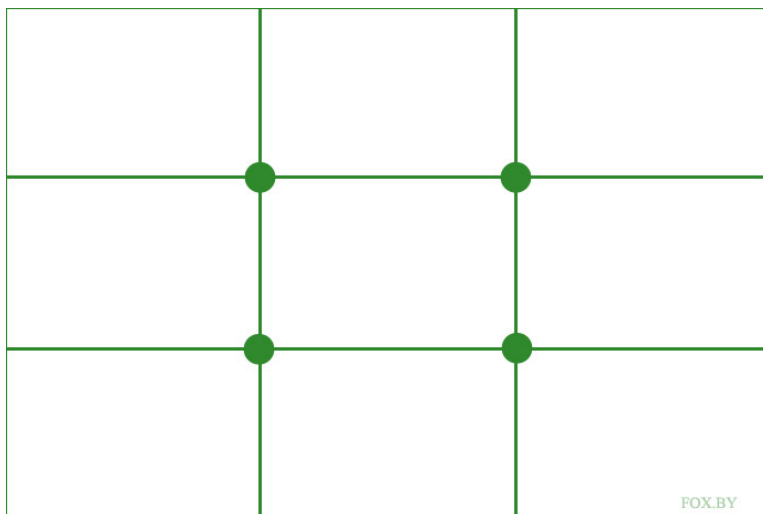


Рисунок 4.3 – Правило трех третей

4.3. Правило трех третей

Правило трех третей немного проще. Здесь используется та же сетка, что и в золотом сечении, но пространство делится на девять равных частей. Линии и точки их пересечения называются «зрительными центрами» и являются оптимальными местами расположения объектов (рисунок 4.3).

Считается, что это правило работает всегда, потому что человеческий глаз смотрит в точку, находящуюся на высоте, равной примерно двум третям высоты картины. Согласно этому принципу, основные предметы должны находиться на удалении от центра – это сделает композицию более уравновешенной.

Используя правило третей при изображении пейзажа, вы максимально задействуете передний и задний планы, а сама композиция будет эффективнее. Если совместить линию горизонта и верхнюю линию сетки, останется достаточно много места для переднего плана. Перенеся же горизонт к нижней линии, можно открыть пространство для изображения эффективного неба.

4.4. Другие правила композиции

Как только художники начали работать с композицией осознанно, тут же появилось несчетное количество всевозможных правил. Существует чуть более сложное, но также интересное правило диагонали. На листе рисуются два квадрата, у каждого из которых одна из граней совпадает с одним из меньших краев листа и равна длине этого края. В каждом из этих квадратов поводятся диагональные линии. Самые важные элементы должны находиться именно на них.

Можно ограничиться и одной диагональю – простые диагональные линии, не параллельные раме или краю картины, вносят в работу динамику. Их можно подчеркивать композиционно как угодно, но одна из линий всегда должна выделяться и доминировать над остальными.

При использовании диагональной композиции лучше размещать элементы по обе стороны основной диагонали – объекты, скученные по одну сторону линии, делают работу неуравновешенной и пустой. В композиции существуют две основные диагонали: спускающаяся из левого верхнего угла в правый верхний. Первая, нисходящая, делает работу более динамичной, живой, стремительной. Восходящая, напротив, придает произведению спокойствие, умиротворенность. Секрет этого воздействия достаточно прост: в большинстве культурных традиций человек читает направо и сверху вниз, поэтому глаз автоматически скользит вниз и вправо.

Независимо от того, какой тип композиции был выбран для работы, важно не дать взгляду зрителя выйти за пределы картины. Если на рисунке есть дорога, река или что-нибудь подобное, нужно стараться сделать так, чтобы они переходили в линию горизонта или скрывались за любым другим объектом на рисунке, а не упирались в рамку.

4.5. Основные советы

Посмотрите на картину (рисунок 4.4). В пейзаже должен быть центр интереса – особенная, красивая и заметная часть картины. Он может быть выделен с помощью цвета и контраста. Эта часть должна выглядеть особенно и значимо. Окружающая область – быть чуть менее заметной. Необходимо помнить, что центр интереса:

- должен отличаться сильным цветом (это не значит ярким) и если возможно большим разнообразием красок;
- выделяется некоторым контрастом света;
- предпочтительно, чтобы он занимал большую часть картины и находился на переднем плане (однако это всё необязательно);
- строения, животные и люди будут привлекать внимание. Они легко переходят в центр интереса, как главные действующие лица;
- окружающие элементы и фон должны вести взгляд зрителя к центру интереса;
- центр интереса не должен быть в центре картины;
- область, выбранная вами как центр интереса, не должна быть изолирована от остальной части изображения;
- правильно построенный центр должен привлечь и удержать.



Рисунок 4.4 – *Морис Утрилло «Фрагмент улочки»*

4.6. Правила композиции

Основными правилами композиции являются передача ритма, выделение сюжетно-композиционного центра, симметрия или ассиметрия, расположение главного на втором плане.

Ритм



Рисунок 4.5 – *Марина Трушников* «Стоянка гондол. Венеция»
2011 г. Бумага, акварель, карандаши

Ритм в жизни и в искусстве – одно из замечательных явлений; он проявляет свои характерные признаки через большую или меньшую периодическую повторяемость какого-либо элемента тождественных, аналогичных положений, дублируемых через некоторые интервалы. Если симметрии свойственно спокойное равновесие элементов, то ритм подразумевает движение, которое может быть продлено до бесконечности.

Ритм является, прежде всего, одним из основных композиционных начал в природе, присутствует во многих сферах действительности; в космических явлениях, в органической и неорганической природе (границы кристалла, морской прибой), в повторяемости циклов времен года, в растительном мире, человеческом организме (ритмы обмена веществ, дыхания, сердцебиения и т. д.). Однако ритм в действительности и ритм в искусстве – это не совсем одно и то же.

Ритмическая основа композиции выражает внутреннюю закономерность идейного замысла художника. Эта особая закономерность присутствует в каждом идейном замысле, и умение найти соответствующий ему композиционный строй или ритм является залогом художественности в произведении (рисунок 4.5).

Ритм – это не только организующее начало в композиции, но и эстетическое. Именно через него сообщаются произведению поэтические, музыкальные свойства, неотделимые от художественности.

Ритм композиции, как правило, имеет свои особенности и широкий диапазон действия в творчестве. Он выполняет организующую и эстетическую роль во всей композиции. Его действительность основывается на законах композиции, на тональных и цветовых контрастах. Именно наличие тональных или цветовых контрастов обеспечивает восприятие изображенного издали, даже на далеком расстоянии. При угасании тональных и цветовых контрастов ритм почти не воспринимается, даже при наличии контрастов величин или положений предметов в пространстве (дальше – ближе). Вот почему очень важно определить основные контрасты уже в эскизах композиции. Только придерживаясь этого положения можно рассчитывать на активное действие ритма и помощь его в закономерной организации произведения.

Композиционный центр



Рисунок 4.6 – *Клод Моне «Впечатление. Восход солнца»*, 1873 г., х. м. музей Мармоттан. Париж

В конкретных явлениях действительности идейная сущность нередко бывает скрыта второстепенными, и даже случайными деталями, заслоняющими главное. Поэтому нужно глубоко знать жизнь, чтобы обнаружить существенное, найти действительно характерные, типичные черты, присущие и одному и многим явлениям.

Центром композиции является та часть, которая достаточно ясно выражает главное в идейном содержании сюжета. Центр выделяется объемом, освещенностью и другими средствами, действующими в соответствии с основными законами композиции (рисунок 4.6).

Композиционный центр должен в первую очередь привлекать внимание зрителя, конечно, в пластическом мотиве не все одинаково важно, и второстепенные части, детали должны быть строго взаимосвязаны, подчинены главному, образуя вместе с ним единое целое.

Центр композиции включает сюжетную завязку с главными действующими лицами и аксессуарами. Построение всего произведения со всеми его частями ведется во имя выявления идейного содержания с опорой на действие закона цельности.

Выделение главного в композиции связано с особенностью зрительного восприятия человека, фиксирующего свое внимание, прежде всего, на сильно действующем раздражителе. Это могут быть движение, световые эффекты или резкое изменение освещенности, контрасты тоновые или цветовые, контрасты величин, форм и т. д.

Есть еще одна особенность нашего зрения. Когда взгляд человека останавливается на каком-либо объекте в пределах среднего пространственного плана (движущаяся фигура или механизм, яркое световое или цветовое пятно в контрасте с окружающим), тут же зрение фокусируется на этом объекте. Глаз четко видит только в определенном радиусе (в так называемом поле ясного видения) и в то же время смутно воспринимает предметы, находящиеся вне района фокуса. Таким образом, человек ясно видит только то в пространстве или на плоскости, на что направлен фокус зрения.

Вот почему композицию нужно строить с учетом особенности нашего зрения. Отсюда следует необходимость выделения сюжетно-композиционного центра, в котором с наибольшей силой и ясностью выражается главное в содержании произведения. Этим обусловлено одно из главных требований к композиции – объ-

активно правильно разместить сюжетно композиционный центр, заключающий в себе конструктивную идею сюжета, мотива. Следуя закону цельности нужно логически обосновать связь центра с остальными частями композиции. Если главное будет чрезмерно сдвинуто в сторону, может появиться неоправданно пустое пространство, ослабляющее восприятие идеи произведения.

Симметрия

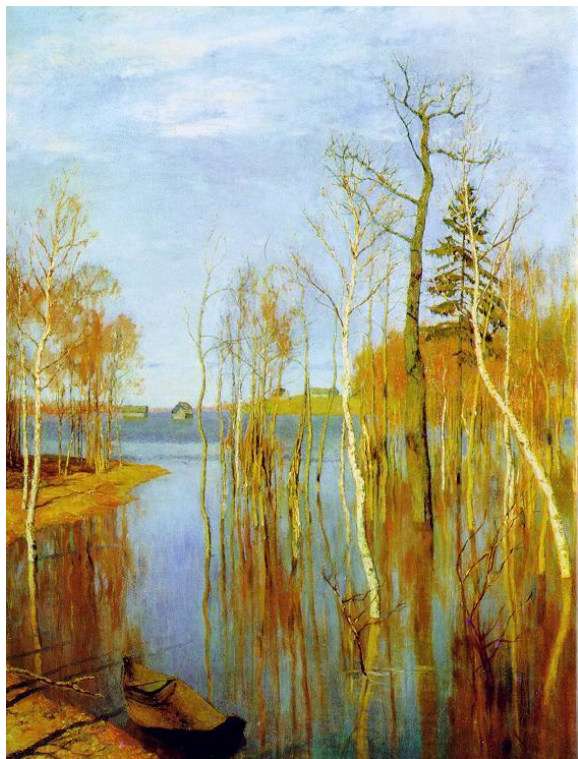


Рисунок 4.7 – *И. Левитан «Весна, большая вода», х., м.*

Для симметричной организации композиции характерна уравновешенность ее частей по массам, по тону, цвету и даже по форме. В таких случаях одна часть почти зеркально похожа на вторую. В симметричных композициях чаще всего имеется ярко выраженный центр.

Как правило, он совпадает с геометрическим центром картинной плоскости. Если точка схода смещена от центра, одна из частей более загружена по массам или изображение строится по диагонали, все это сообщает динамичность композиций, и в какой-то мере нарушает идеальное равновесие (рисунок 4.7).

Асимметрия



Рисунок 4.8 – *Михаил Нестеров «Два лада», 1905 г., х., м.*

Асимметричное расположение изображаемых предметов в живописи, рисунке, декоративном панно, фреске, плакате может иногда вызвать впечатление делимости картинной плоскости вертикальной осью на две равные части, сохраняя композиционное равновесие при различии величин масс, форм, а также тонального состояния каждой половины. Особенно это характерно для показа относительного покоя. В симметричной композиции с активным движением равновесие достигается введением пространственных пауз между предметами, которые при этом либо приближаются друг к другу, либо отдаляются. Равновесие достигается и через

противопоставление больших и малых форм, контрастов темного и светлого, яркого и приглушенного по цвету (рисунок 4.8).

В асимметричной децентрализованной композиции иногда равновесие сознательно ослабляется или даже совсем отсутствует, например, в тех случаях, когда смысловой центр находится ближе к одной из сторон композиции, а другая ее часть менее загружена. Если сюжет раскрывается через контрасты положений, контрасты социальные и психологические, характеризующие главного героя или группировки фигур, расположенные друг от друга на расстоянии, то внешне кажется, что они расчлняют композицию по принципу симметрии. На самом деле двухчастное противопоставление образует единство противоположностей, которое придает равновесие композиции (рисунок 4.9).

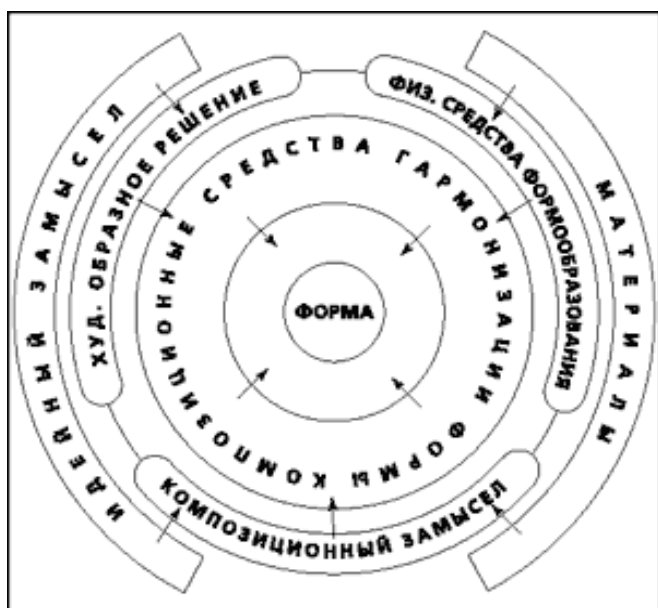


Рисунок 4.9 – Композиционное целое как система отношений

4.7. О параллельности в композиции

Практика показала, что не следует помещать в краях композиции формы, параллельные раме, так как они почти всегда оптически воспринимаются как бы прилипшими к обрамлению картинной плоскости.

Данное правило находит применение и в тех условиях, когда параллельность форм и рамы на переднем плане не перекрываются другими предметами. Например, в помпейских фресках мы видим параллельность колон и пилястр. Это наглядно показывает связь реального пространства помещения с изображением во фреске, зрительно увеличивая иллюзорное пространство.

Расположение главного на втором плане

В большинстве случаев главное действие размещается в композиции на втором плане, в то время как первый план служит как бы подходом к нему. Все остальные пространственные планы осуществляют функцию дополнительную. Вместе с первым они создают окружение, обстановку для главного действия, образуя его «декоративное обрамление», так или иначе связанное с происходящим на втором плане.

О восприятии элементов композиции

Изображаемые предметы целесообразно размещать так, чтобы они легко и ясно воспринимались зрителем даже в том случае, если они частично закрыты другими предметами. Нельзя допускать, чтобы соприкасающиеся в композиции предметы совпадали своими силуэтами или сливались, так как одни из них будут восприниматься как продолжение других, отсюда возникает путаница.

4.8. Средства композиции

Средствами композиции являются линии, штриховка (*штрих*), пятно (*тональное или цветное*), линейная перспектива, светотень, цвет, воздушная и цветовая перспектива.

Линию, безусловно, можно рассматривать как одно из основных средств изобразительного искусства в целом. Линией пользуются и в длительном рисунке, и в кратковременных набросках и эскизах композиций.

Штриховые линии могут быть длинными, короткими, толстыми по желанию рисующего, постепенно и плавно переходить в тонкие, едва заметные «паутинки». Множество параллельных или перекрывающихся штриховых линий создают так называемое штриховое тональное пятно требуемой силы.

Пятно (*тональное и цветное*) имеет большое значение как в набросках и зарисовках, так и в работе над эскизами композиции. Тональное пятно используется и для того, чтобы уже в эскизе композиции решить тональные контрасты, которые закладывают основу выразительности.

Цветовое пятно лучше всего показывать в окружении, отношении к другим цветам. И здесь речь идет о цветовых контрастах, которые способны строить, закладывать основу выразительности композиции.

Светотень как средство композиции применяется для передачи объема предмета. Степень рельефности объемной формы связана с условиями освещения, что имеет непосредственное отношение к выражению конструктивной идеи произведения. К тому же степень освещенности изображаемого оказывает значительное влияние на характер цветовых и тональных контрастов, на уравновешенность, взаимосвязь частей и цельность композиции.

В объемно-пластических произведениях важная роль принадлежит действию законов линейной, воздушной и цветовой перспективы.

Для передачи в композиции иллюзии пространства используются закономерности воздушной и цветовой перспективы. Сущность воздушной перспективы заключается в том, что выраженность различного вида контрастов (*светотеневых, цветовых, величинных* и т.д.) на ближних к нам объектах бывает наиболее сильной, по мере удаления предмета в глубину контрасты света и тени на его поверхности ослабевают.

ГЛАВА V

ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РИСУНКА

При определении последовательности формирования технических навыков и умений в рисовании надо исходить из изобразительных задач, указанных в программе. В изобразительном творчестве *формирование технических навыков и решение изобразительных задач* находятся в определенной взаимозависимости. Овладение техникой служит решению изобразительных задач, и вместе с тем возможности изображения обуславливаются уровнем овладения техникой.

В этой связи нужно сопоставить последовательность решения изобразительных задач в рисовании с последовательностью овладения техникой. В рисовании можно найти такое соотношение, которое позволит последовательно отрабатывать технику рисования и при этом решать изобразительные задачи. Технические навыки рисования должны отрабатываться не оторвано от изображения, а включаться в него. Тогда они формируются в процессе решения изобразительных задач и постепенно совершенствуются.

Овладев умением подчинять движения руки задаче рисования любой формы разной величины и в различном пространственном положении, студенты получают возможность изображать разнообразные предметы.

На каждом этапе заданий перед студентами ставятся определенные задачи изображения и соответственно программе должны осваиваться определенные навыки и умения по технике рисунка.

5.1. наброски и зарисовки

Рисунок – действенное средство познания и изучения действительности. Выполняя многочисленные рисунки с натуры, студент вырабатывает в себе умение четко выделять главное в явлении, отбрасывая или, наоборот, акцентируя отдельные детали. Выявляет верные соотношения различных частей предмета, прослеживает распределение света и тени на его поверхности, влияние световой среды и т. д. Обучение рисунку составляет важнейшую часть профессионального обучения архитектора.



Рисунок 5.1 – А. Дейнека. Окраина Рима. Карандаш, 1935 г.

Огромную роль в художественном мышлении играет наглядно-образное и конкретно-действенное мышление, реализуемое, в частности, в процессе работы кистью, карандашом.

В рисунке главное выразительное средство – *линия*. Она выполняет изобразительную функцию, т. е. создает иллюзию пластической формы. Но линия имеет также и свой собственный декоративный ритм. Она может быть то плавной, круглящейся, мелодичной, то угловатой, ломаной, жесткой. С этим связана и особая выразительная функция каждой линии: она передает то или иное чувство, настроение (рисунок 5.1).

Наблюдая и изображая предметы и явления действительности, студент постоянно должен насыщать свое мышление наглядными образами, которые постепенно преобразуются в художественные образы (отсюда термин «*образное мышление*»). Вне образного мышления невозможно истинно художественное творчество.

Вот почему так важно развивать образное мышление у студентов, начиная с первого курса, с первого упражнения по рисунку и живописи. Наброски, зарисовки, этюды, работа по памяти и представлению – все это служит надежным средством развития образного мышления и подводит прочную базу под композиционное творчество.

Быстрые рисунки – наброски и зарисовки с натуры – выполняют важную роль в творческом процессе.

В отличие от длительного, многосеансного рисунка, где основательно прорабатываются даже мельчайшие детали сложного целого, наброски и зарисовки с натуры фиксируют чаще всего общее впечатление, самое главное в объектах изображения или же, наоборот, отдельные частности натуры. Вместе с тем набросок в меньшей степени, чем длительный рисунок, должен правильно передавать форму, пропорции, объем, пространственное положение предмета.

Характерная особенность наброска – простота, обобщенность, широта в передаче формы объекта. Студент с наиболее возможной быстротой рисует то, что заинтересовало, привлекло его внимание. Те рисунки, с которых начинается воплощение творческого замысла, называются эскизами.

Трудно назвать более или менее известного художника, у которого не было бы большого количества разнообразных набросков и зарисовок. Они предшествуют и сопутствуют созданию произведений графики, живописи, скульптуры, архитектуры и дизайна, помогают выделить главное – *идею*.

Наброски и зарисовки могут выполняться с учебно-познавательной целью. В этом случае рисунок является средством изучения натуры, окружающей жизни и накопления профессиональных знаний и умений.

В ряде случаев быстрые рисунки выполняются под непосредственным впечатлением (или с натуры) от того или иного события, встречи, не связываясь в воображении художника с будущей тематической композицией, с конкретным сюжетом.

Впечатления, почерпнутые непосредственно из жизни, – единственный, ничем не заменимый, подлинно живой материал для дальнейшей творческой работы. Набросок передает самыми общими и скупыми линиями различные позы, моменты движения и пропорции, а также отдельные части. При исполнении наброска не следует обращать внимание на подробности, тушевать тоже не надо. Набросок – это самый скорый способ закрепить на бумаге свои первые впечатления от натуры.

Линия – основной элемент наброска, она должна наноситься на бумагу легко и свободно, сохраняя четкость. Для набросков лучше брать гладкую тонкую бумагу и карандаш средней мягкости.

На шероховатой бумаге линия мягкого карандаша разбивается на точки, легче смазывается и теряет свою четкость.

Начинающему лучше наносить легкие линии, не черня их: в таком случае можно оставлять неверные линии, не стирая, и заменять их более верными, а по окончании наброска стереть ненужное, таким образом, начинающий привыкает реже пользоваться резинкой и не лохматить напрасно бумагу: не всякая бумага выносит резинку. Для первого знакомства, с каким-нибудь натурным объектом (архитектурное здание, городской пейзаж, человек), удобно взять средней величины лист бумаги и начать делать наброски с левой верхней стороны, на одном листе по несколько, следуя изменяющимся позам натуры (не надо делать их слишком мелкими – на листе должно быть набросков пять или шесть).

Не следует во время работы разбрасываться. Выбрав объект, следует сосредоточиться на нем возможно серьезнее и дольше. Следует стремиться и к красоте линии, и к острому и верному выражению характера изображаемого, т. е. смысловому содержанию наброска.

Большую пользу оказывает рисование на улице (экстерьер), в учреждениях (интерьер), на стройках, во время экскурсий и т.п. Помимо накопления впечатлений такое рисование развивает умение «видеть» действительность, характерные особенности предметов и явлений (рисунок 5.2).

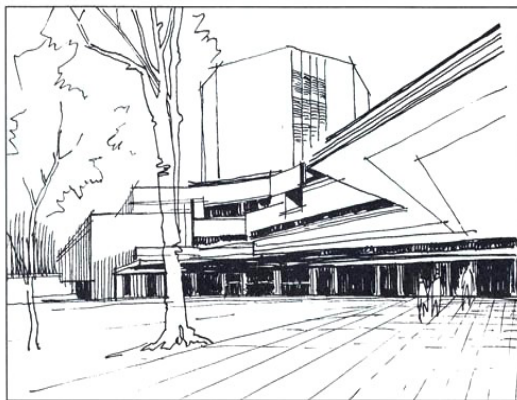


Рисунок 5.2 – Экстерьер

Умение же «*видеть, наблюдать*» – необходимый компонент художественного творчества. Это большое умение, оно дается не сразу. Попробуйте нарисовать какой-нибудь простой предмет, хотя бы ножницы. Если не рассматривать их внимательно, вряд ли рисунок будет верно передавать форму и устройство ножниц.

Приучайтесь наблюдать так, чтобы видеть все сразу, целиком. Наблюдая, например, дерево, старайтесь увидеть его в общих очертаниях, как бы в силуэте. Закрыв глаза, проверяйте себя – запомнилось ли то, что вы только что видели. Работая с натуры, старайтесь сохранить первое, самое яркое впечатление от увиденного.

Очень важно уметь выбрать из всего, что вы видите перед собой, ту часть, которая будет интереснее для изображения, лучше разместится на листе бумаги. Для этого удобно пользоваться специальной рамкой-видоискателем, с которой мы советуем не расставаться тем, кто идет наблюдать и рисовать с натуры. Рамку можно вырезать из старой открытки или выпилить из фанерки. Размер отверстия 6×9 см. Выбрав определенное место, которое вам хочется нарисовать, с помощью рамки-видоискателя определите, как лучше расположить изображение – вертикально или горизонтально, что будет на первом плане, какую часть в рисунке будет занимать небо и т. д.

Наброски и зарисовки в зависимости от цели, задач, условий выполняются самыми различными способами и материалами. Наиболее часто – линиями без основательной моделировки формы; линиями с тоновой проработкой формы, с применением элементов схемы построения. Иногда наброски могут выполняться тоном, пятном.

Материалы, применяемые при набросках и зарисовках, очень разнообразны. Это графитные карандаши различной мягкости, цветные карандаши, тушь (кистью мокрой и сухой, а также пером), соус (мокрой и сухой), сангина, пастель, однотонная акварель, уголь (древесный и прессованный), мел (на тонированной бумаге, картоне).

5.2. Техника набросков

Для рисования набросков необходим маленький альбом в твердом переплете (размер приблизительно 9×15 см) с заменяющимися листками, а также альбом большого формата (приблизительно

тельно 20×27 см) с жесткой крышкой. Рисовать в альбоме надо на одной стороне листа. Наброски рисуйте легким контуром, стараясь сначала чуть-чуть прикасаться мягким карандашом к бумаге, охватывая сразу возможно большие формы.



Рисунок 5.2 – И.И. Шишкин

В наброске, который вы затем используете в дальнейшей работе, следует какие-то детали, форму здания, листа или ствола дерева и т. д. зарисовать отдельно и очень тщательно. При зарисовке дерева группы листьев связывайте с соответствующей веткой, отмечайте степень густоты и разреженности листьев (рисунок 5.2).

Выполняются наброски твердыми и мягкими графитными карандашами, тушью (с помощью кисти или пера), соусом (сухим и мокрым), сангиной, пастелью, древесным и прессованным углем, акварелью (однотонной), мелом. При набросках мелом используйте тонированную бумагу или картон.

Для работы над пейзажем лучше начинать с набросков. Ваша задача – найти хорошее композиционное решение увиденного мо-

тива. Когда набросков накопится порядочно, а главное, вы почувствуете, что отбирать мотив стало легче, сделайте рисунок покрупнее на листе бумаги размером 30×40 см. Можно после начальных контурных линий покрыть рисунок ровным серым тоном акварели кроме самого светлого места. Затем, дав рисунку просохнуть, проработайте его карандашом, начиная с самых темных мест, и постепенно переходя к более светлым. Сначала работайте над крупными формами, не обращая внимания на детали. Прищуривайтесь, глядя на объект, – так мелочи не будут «лезть в глаза».

Рисую дали, смотрите на предметы первого плана, все время сравнивайте. Помните – вдали темное будет значительно светлее, чем вблизи; светлое тем светлее, чем ближе. Значит, и контрасты сильнее вблизи.

Обычная ошибка начинающих – слишком высокое положение горизонта по сравнению с предметами первого плана. Избежать ее легко, если сначала наметить линию горизонта, и к ней «привязать» какой-нибудь предмет, находящийся близко. Не мельчите рисунок, ищите отношения крупных масс, но и не пренебрегайте деталями. Главное, чтобы они соотносились с целым.

Для беглых, коротких зарисовок экстерьера и интерьера студенты, как правило, должны пользоваться контурным рисунком. Этот очень удобный прием позволяет зафиксировать на бумаге архитектурные пропорции и планы, перспективную характеристику, декор, украшающий интерьер. Все это, конечно, будет носить в рисунке отвлеченный характер, потому что контур лишь условно определяет границы предмета, не давая представления о его цвете и фактуре.

Велика роль набросков и зарисовок как целенаправленного средства активизации внимания – это важное средство воспитания любви к искусству, хорошая школа профессионального мастерства, развития художественных способностей, эстетических чувств.

5.3. Изображение целого строения

Рисование экстерьера архитектурных сооружений и их комплексов

Этот вид архитектурного рисунка требует знаний основных принципов реалистического изображения и умения применять их

на практике. Выполнением этих работ студент закрепляет и развивает навыки в изображении разной сложности внешних видов сооружений и комплексов с выявлением их архитектурно-композиционных особенностей, связи с природой и предметами окружающей среды. В этом, собственно, и заключается цель упражнений.

Выполнение рисунков сопровождается большой подготовительной работой на стадии эскиза. В это время изучается и осмысливается конструктивно художественная структура сооружения, его место в архитектурном комплексе, его связь с природой. На основе этого формируется композиция изображения, подбирается соответствующий изобразительный материал. Во время эскизирования идет работа над отдельными элементами, включаемыми в композицию рисунка (зарисовки людей, машин и т. д.). В эскизе решается сложная задача – из множества точек зрения выбирается такая, которая наиболее полно отвечала бы задаче, поставленной в задании. При рисовании общих видов сооружений и особенно группы сооружений, не всегда можно применить правила перспективных построений на одну картинную плоскость. Так же как и при рисовании интерьеров, при изображении этих объектов порой приходится прибегать к нескольким горизонтам и увеличивать угол зрения до 100° , а при рисовании панорам и того больше.

Освещенность объекта, характер источников света также имеют большое значение для выявления формы сооружения. Боковое освещение объекта с его полутенями и тенями лучше всего выявляет пластику архитектурного сооружения.

В учебном рисовании архитектуры наиболее часто и широко применяются следующие изобразительные манеры: линейные рисунки различными материалами и выявляющие форму в перспективном, ортогональном и изометрическом изображении; тональные рисунки с выявлением светотеневых отношений; смешанная техника – линейный рисунок с условной прокладкой тона тушью, акварелью, введением цвета.

1-я стадия

Компоновка на листе бумаги изображения, пометка общих форм, линии горизонта, основных перспективных направлений. Все это делается по эскизу и выверяется на натуре. Сложные ар-

хитектурные формы приводятся на этом этапе работы к соответственным геометрическим объемам.

2-я стадия

Выявление в рисунке соотношения основных частей здания, его членения. Одновременно с этим обобщенно помечается его окружение. Рисунок на этой стадии – основа для его дальнейшего развития и должен быть по возможности точным, выверенным по натуре. Следует еще и еще раз проверить правильность взятых пропорций, перспективных сокращений, соотношения целого к крупным членениям (рисунок 5.3).



Рисунок 5.3 – Стадион. Учебный рисунок

3-я стадия

Прорисовка деталей сооружения и окружения (деревья, машины и т. д.). Степень проработки деталей определяется в зависимости от задачи. В рисунке панорамы, например, они могут обозначаться обобщенно, в рисунке же, где стоит задача раскрытия конструктивно-пластической структуры экстерьера, они прорисовываются более точно. Передний план прорабатыва-

ется более подробно, чем в глубине пространства. На этой стадии в рисунок вводятся намеченные эскизом элементы окружения - фигуры людей, растения, машины, предметы быта и т. д. Все это подчинено главному в изображении – архитектуре. Случайные детали, мешающие общему восприятию, исключаются из изображения (рисунок 5.4).

4-я стадия

Рисунок обобщается. В тональных рисунках добиваются убедительных отношений крупных масс и соподчинения им деталей, в линейных – сила линий приводится к единой гармонии. Линии по своей силе, толщине и характеру должны быть масштабными размеру изображения.



Рисунок 5.4 – Фрагмент старой архитектуры. Учебный рисунок

При изображении пространства для большей правдивости берут несколько горизонтов и точек схода. Особенно сложными упражнениями в рисовании архитектуры являются изображения улиц, площадей, панорам. В этих работах перед учащимися возникают серьезные композиционные вопросы – выбор формата

картинной плоскости, определение соотношений земли, неба, архитектуры. В архитектурных зарисовках, выполненных в широко распространенной в архитектурной практике линейной манере, используются различные материалы – перо, фломастер, палочка, тушь, кисть и т. д. Интересна манера рисунка и акварельными карандашами.

Линия, проведенная по мокрой бумаге, немного расплывается, тон карандаша хорошо размывается кистью и может быть набрана любая его сила. Работая над архитектурным рисунком, следует постоянно обращаться к рисункам больших мастеров, копировать и анализировать их, изучать и овладевать разнообразными техническими приемами исполнения. Образцами для копирования могут служить рисунки самых разных мастеров. Например, рисунки Рембрандта (смешанная техника – перо, тушь или акварельная краска, штриховые рисунки), архитектурные рисунки Каналетто, Гонзаго, Ноаковского (перо, кисть, акварель). Следует обращаться и к рисункам архитекторов: Кваренги, Казакова, Баженова, Щусева, Жолтовского, Фомина и др.

5.4. Материалы для рисования



Рисунок 5.5 – Набор карандашей

Всё, что вам действительно нужно – это карандаш и бумага. Несколько позднее, когда начнете понимать основные принципы рисунка и ориентироваться на создание более качественных художественных вещей, вы сможете «окунуться» в море разнообразных и более дорогих вещей, графических материалов. А для начала воспользуйтесь приводимыми ниже наборами. Лучше купить сразу все, чтобы не страдать от вынужденного творческого бездействия и ограничений. Если цена для вас – довольно серьезное об-

стоятельство, купите основные карандаши, ластики и бумагу и по мере обучения приобретайте остальные материалы. Сохраняйте их в порядке и в определенном месте. Старайтесь не подвергать их ударам. Приобретите мягкий 6В и 4В графитный карандаши. Графит имеет длину 7–8 см и квадратный, сечением в 5–6 мм «карандашный стержень». Покупайте наиболее мягкие из доступных, по крайней мере, 3В – 4В, а лучше все же 6В. Графитные карандаши используются для первоначальных набросков: вам нужен инструмент, который бы легко скользил по поверхности бумаги. Лучший выбор – карандаш с мягким стержнем (рисунок 5.5).

Планшет для рисования

Потребуется планшет для рисования размером 60×80 см: его поверхность должна быть гладкой, плоской и упругой.

Бумага для рисования

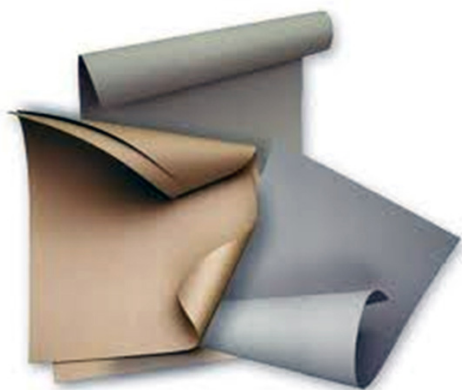


Рисунок 5.6 – Бумага «ГоЗнак»

Бумага для рисования может быть различной. Более плотная рисовальная бумага хороша для рисования графитными карандашами средней мягкости и для пера; шероховатая бумага – для очень мягких графитных карандашей типа «Негро» и «Ретушь», для сангины, соуса, угля. Ватман хорошо подходит при работе и кистью и карандашом. Оберточная бумага (не глянцевиная, темно-желтая или коричневая), а также обратная сторона обоев удоб-

ны для набросков мягким карандашом, мелком или углем. Бывает так называемый картон (Бристольский). Это твердый и гладкий картон белого цвета. Хорошо подходит для работы пером и тушью.

Акварельная бумага (например, отечественная «ГоЗнак»), как следует из названия, предназначена для работы с акварелью. Такая бумага довольно плотная и имеет различные типы текстур: «под холст», «скорлупа» и т. п. (рисунок 5.6). Пастельная бумага («Ингресс») имеет мягкую тисненую поверхность и большой выбор расцветок светлых тонов (пастельных).

В продаже имеются готовые альбомы для рисования с бумагой акварельной, пастельной и др., но все же лучше сделать свой самодельный альбом с различными сортами бумаги для получения практического опыта. Также можно использовать небольшой блокнот формата А5 с белыми листами или альбом для эскизов на пружине и плотной обложкой, который удобно использовать в дороге или ежедневных набросках (например, природы, жизни города или метро).

При рисовании с использованием планшета бумагу необходимо правильно закрепить. Для этого бумага обрезается строго прямолинейно и укрепляется на планшете для рисования кнопками. Для длительного рисования бумагу натягивают на планшет следующим образом. Края бумаги шириной 1,5–2 см загибаются под прямым углом, с внутренней стороны бумага смачивается водой так, чтобы загнутые края остались сухими. Когда бумага хорошо увлажнится, её прижимают к планшету, загнутые края смазывают клеем и приклеивают к бокам планшета. При этом бумагу следует натягивать, разглаживая от центра к краям.

Ластик

Пластиковый ластик



Рисунок 5.7. – Ластик

Ластик не просто средство для исправлений, им можно создать множество изобразительных эффектов. Если нужно исправить ошибки, работайте белыми ластиками. Они свободно перемещают или удаляют графит, уголь с поверхности бумаги. Вы даже можете вернуть ей практически первоначальную белизну (рисунок 5.7).

Клячка

Клячка или массируемый ластик – хорошее дополнение и к пластику ластика (рисунок 5.8). Перед использованием его надо хорошо «разогреть». Тепло рук, растягивание и сгибание активизирует его способность снимать излишки частиц с поверхности листа. Гибкий ластик нужно сначала легко, без нажима покатавать по поверхности бумаги, чтобы он собрал не закрепившиеся частицы. Втирание становится причиной образования крошечных кусочков «лапши» от ластика и может разрушить структуру слоя материала, глубоко вдавив его частицы в бумагу.



Рисунок 5.8. – Массируемый ластик

Тушь для рисования или черные чернила

Тушь применяется весьма разнообразно. При линейном рисовании она наносится пером или плоской палочкой.

Фиксатив в аэрозоли

Закрепите фиксативом работы, выполненные углем, мелом или другим мягким материалом. Прочтите рекомендации на банке и следуйте им. Покрывайте очень тонким слоем. Несколько тонких слоев фиксатива гораздо лучше одного насыщенного. Поэкспериментируйте с различными средствами и сравните результаты. Нарисуйте один и тот же объект разными материалами. Сравните не только результаты, но и то, как ваша рука чувствует их.

Инструменты для письма жидкими средствами

Эта группа включает кисти, перья и маркеры всевозможных видов. Вы сразу ощутите и оцените живость, изящество и тонкость линий, созданных ими. Размер их кончика варьируется от самого крупного до очень тонкого, и способен оставлять четкую линию. Для определения тонового решения пользуйтесь заливками чернил или туши, а также штриховкой.

Рисунок пером (металлическое перо). Обладает большим разнообразием линий, толщина которых зависит от нажима руки. Используется для создания тонких фактур и работы над деталями.

Рисунок пером (перьевая ручка). Очень удобно то, что подача чернил осуществляется непрерывно. Округлый кончик пера позволяет плавно менять направление движения линии.

Маркер (водорастворимый). Обладает теми же свойствами, что и светостойкий маркер, но создает менее насыщенные тона. При растирании влажным пальцем возможны интересные акварельные эффекты.

Маркер (светостойкий). Дает «смелую и решительную» плотную линию, толщину которой можно варьировать, меняя наклон маркера по отношению к поверхности.

Шариковая ручка. Чрезвычайно разнообразный инструмент. Наносит линии, как темных, так и светлых тонов в зависимости от усилия руки. Не размывается и очень удобна при переноске.

Кисть и чернила. Очень живое средство непредсказуемых эффектов. Позволяет быстро добиваться массивных, насыщенных тонов. Возможны интересные находки на грубо-фактурной бумаге сухой кистью. Кисть легко смешивает чернила с водой, образуя гамму серых тонов.

Рапидограф (механическая ручка). Благодаря постоянной, точной мере подачи чернил дает ровную, неизменной толщины линию. Хорошо наносит длинные линии, подходящие для штриховки. Это – отличный выбор для работы над рисунком очень маленьких размеров.

ГЛАВА VI

ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

6.1. Форэскиз

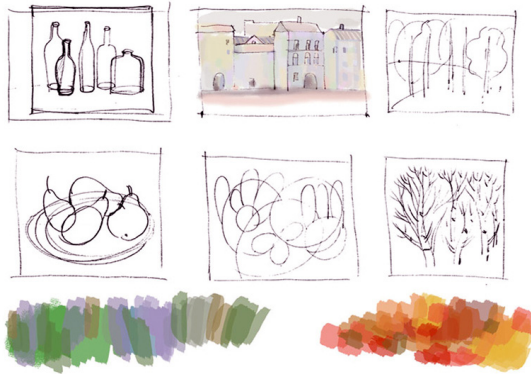


Рисунок 6.1 – Рабочие форэскизы

Поиск композиционного решения живописной работы осуществляется посредством работы над *форэскизами* – предварительными эскизами небольшого размера (масштаб примерно 1/8–1/16 стандартного листа) (рисунок 6.1).

Задачей работы над форэскизами является поиск композиционной, колористической и тональной организации элементов композиции на плоскости изображения в соответствии с творческим замыслом. При работе над форэскизами практически решается совокупность следующих проблем.

Учебная постановка по живописи создается так, что она имеет не одну, а несколько возможных для работы точек зрения, иногда существенно отличающихся друг от друга освещенностью, расположением отдельных элементов, ракурсами и заходами форм.

Первая проблема заключается в выборе точки зрения на учебную постановку, т. е. места работы, с которого, по мнению выполняющего форэскиз, лучше видна взаимосвязь элементов постановки, лучше видно освещение и колористическое решение будущей

работы. Для выбора точки зрения, как правило, нужно обойти учебную постановку и иногда сделать форэскизы с различных точек зрения с целью нахождения лучшего композиционного решения.

После выбора точки зрения на учебную постановку нужно решить проблему выбора уровня зрения. На практике это означает работу на высоком мольберте (уровень горизонта выше учебной постановки), среднем по высоте (уровень горизонта на уровне учебной постановки) или низком мольберте (уровень горизонта ниже уровня учебной постановки), что обусловлено творческим композиционным замыслом.

Выбрав точку зрения и уровень зрения для работы, необходимо выбрать формат работы. Выбор формата работы, как правило, обусловлен характером постановки, которая скомпонована по схемам горизонтальной, вертикальной или квадратной композиции. Особое значение уделяется нахождению пропорций сторон горизонтальных или вертикальных прямоугольных форматов.



Рисунок 6.2 – Вертикальная композиция архитектурных объектов

При расположении изображения постановки на выбранном формате важно угадать соотношение масштаба изображения ее элементов с масштабом выбранного формата. Иногда берут слишком большой масштаб листа, в этом случае изображение практически не связано с таким большим масштабом плоскости изображения, или, наоборот, берут слишком маленький масштаб листа, где предметам и элементам изображения «слишком тесно». При распределении изображения на изобразительной плоскости выбранного формата одной из главных композиционных задач является расположение композиционного центра изображения, а также нахождение конструктивных пластических связей, соединяющих композиционный центр и второстепенные части и детали изображения в единое целое.

Важнейшая задача при работе над форэскизами заключается в нахождении композиционной конструктивно-пластической структуры живописной работы с использованием законов Витма, симметрии и асимметрии.

Уже в форэскизе намечается стилистика изображения пространства, которое может быть иллюзорно очень глубоким, уплощенным или практически отсутствовать, как, например, в декоративной живописи или стенных росписях, фресках, вазописи и т. д.

При определении формата работы и ее конструктивно-пластической структуры важен поиск колористической, цветовой и тональной организации живописной работы. При работе с цветом необходимо проанализировать тип колористической гармонии, колористический ключ постановки, определить основные цветовые и тональные контрасты.

Необходимо развивать умение видеть колористическую гармонию элементов постановки как систему, понимать взаимодействие цветов в системе, представлять себе, что изменится в колористической системе, если какой-нибудь цвет изъять, или добавить. Обычно в постановке какие-то цвета преобладают или являются ключом колористического контраста. При этом мы говорим, например, о серо-зеленом колорите, серо-голубом или бежево-коричневым, другие же цвета занимают по масштабу меньше площади, но необходимы для оттенения и обогащения колористической гаммы постановки.

В плане организации колорита живописной работы целесообразно проследить, как в учебной постановке развиваются отдельные колористические «темы», например, «тема серого цвета», «тема красного цвета» или «тема зеленого цвета», как они взаимодействуют и влияют друг на друга. На форэскизе необходимо угадать количество каждого цвета для достижения ощущения колористической гармонии, когда все цвета дополняют и уравновешивают друг друга.

Важнейшая проблема работы над форэскизами – организация изображения по тону. В начале работы нужно определить, что является самым темным в постановке, что самым светлым, а также несколько градаций элементов изображения среднего тона, но различной тональности. Тональная организация изображения также должна быть приведена в систему. Четкое деление элементов изображения по тону придает форэскизу ясность, хорошую «читаемость», облегчает восприятие живописного произведения, «собирает» композицию изображения.

При работе над форэскизами не требуется детальная проработка форм элементов изображения, однако принципиальное деление на освещенные и затемненные участки допускается. Форэскиз не должен выглядеть миниатюрной живописью. Это творческий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, колористическое и тональное решение будущей живописной работы.

Работа над форэскизами развивает «режиссерское» мышление – умение акцентировать главное, существенное в постановке и подчинять ему второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции учебной живописной работы. Работа над форэскизом является как бы планом работы над большой учебной живописной работой, но не следует считать, что в форэскизе все найдено и большая учебная работа лишь механическое увеличение форэскиза.

Живописный этюд большого размера позволяет полнее и ярче выразить качества учебной постановки. К нему предъявляются большие требования по рисунку, передаче пространства, трактовке формы, характеру мазка, сложности колорита и т.д.

6.2. Цветовые и тоновые решения



Рисунок 6.3 – *Н. Соколов «Венеция»*. Акварель, бумага

Все цвета, отличающиеся друг от друга только по светлотности, т. е. белый, серый, черный называются *ахроматическими*, т. е. *бесцветными*. Краски черная, белая и их производная серия не относятся ни к холодным, ни к теплым цветам. Ахроматические цвета лишь определяют тоновые качества окраски предметов, тоновую разницу между цветовыми оттенками окружающего нас мира. Однако если такой цвет имеет хоть малейший цветовой оттенок, он уже не считается ахроматическим. Краски белая, черная, серая могут попадать и в группу холодных, и в группу теплых, в зависимости от того, какой оттенок они в себе несут.

Простейшее гармоничное сочетание в ахроматической группе – *двухтональное решение композиции*: белый цвет по черному

и черный по белому, или сочетание двух серых тонов, лежащих по соседству (нюансные тональные отношения) (рисунок 6.3).

Наиболее широко в композиции применяют *трехтональную цветовую гамму*, которая обладает большими выразительными средствами, обеспечивающими ясное и четкое восприятие композиционного произведения. При построении трехтональной композиции учитывают пропорциональные отношения между тонами, обеспечивают доминирование одного из тонов. Пропорциональное равенство в композиции утверждает статику, неравенство – динамику.

Диапазоны ахроматики:

СВЕТЛО-СЕРЫЙ диапазон (от белого до светло-серого) характеризуется легкостью, воздушностью. Обобщенность и цельность тонального звучания вызывает спокойное эмоциональное состояние.

ТЕМНО-СЕРЫЙ (от средне-серого до самого темного) характеризуется сумрачностью, суровостью, вызывает чувство грусти, драматизма.

СРЕДНЕ-СЕРЫЙ (от светло-серых до темно-серых) исключает белый и черный, лишен динамической напряженности, статичен. Композиции этой тональной шкалы нейтральны по звучанию, спокойны, сдержанны.

Взаимодействие светлотных тонов – реализуется в любом диапазоне. Решающее значение здесь имеет отношение белого тона к серому и черному при полном диапазоне или серого к самому светлому и темному при других диапазонах. Известно, что условием любого изображения на плоскости является заметность пятен и форм, что, прежде всего, зависит от их относительной светлоты, и уже затем от занимаемой ими площади, а также от резкости и жесткости, контрастных очертаний. Поэтому выразительностью ахроматической композиции является выступание светлых пятен и отступление по отношению одного к другому и к фону.

Именно пятна и образуют рисунок в композиции. Взаимодействие светлотных тонов в композиции может быть для каждого диапазона реализовано в трех вариантах:

1) промежуточный серый цвет является средним по отношению к самому светлому и самому темному, одинаково контрасти-

рует с ними обоими и психологически равно стоит с ними. Достигаемый светлотный контраст утверждает принципы статики;

2) промежуточный серый цвет сдвинут в сторону темного, и вместе с последним заставляет сильнее звучать узор, образованный светлым тоном.

3) промежуточный серый цвет сдвинут в сторону светлого, что заставляет сильнее звучать узор, образованный темным тоном.

6.3. Односеансный этюд



Рисунок 6.4 – Озеро. Акварель

Важно все время держать в памяти то, что поразило вас в первый момент. Наметив на бумаге карандашом соотношение земли и неба, рисунок наиболее крупных масс нужно как следует приглядеться и постараться, точнее определить общий тон, который и будет характеризовать данное состояние природы. Сразу же необходимо определить, насколько одна часть пейзажа темнее по отношению к другой. Верно найденные тональные отношения – это основа, которая поможет передать состояние природы (рисунок 6.4).

Начинать писать нужно с главных в тональном и цветовом отношении предметов. В большинстве случаев приходится сразу же брать крупный объект, тогда необходимо взять отношения первого плана, земли и неба, но в каждом конкретном случае надо самому решить, с чего целесообразнее начать определение живописного решения. Необходимо учитывать то, что освещение в природе быстро меняется. В серый день этюд можно писать сравнительно долго, а в солнечный, утром или вечером, – не более полутора часов. В ясный полдень не так быстро изменяются отношения, что позволяет работать два–два с половиной часа. На закате или на восходе солнца, при приближении грозы и т. д. можно писать только быстрые этюды.

В начале обучения пейзажной живописи рекомендуется писать односеансные этюды. Размеры односеансных этюдов не должны быть крупными. Удобнее всего писать их на планшете, укрепленном на мольберте. Рисунок пейзажного этюда часто выполняют мягким карандашом. Следует помнить, что карандаш или краска рисунка будут примешиваться при наложении цвета и грязнить его. Надо добиваться правильного определения пропорций и конструктивного строения, но не следует мельчить его излишними подробностями, которые будут сковывать работу кистью.

Перед началом работы надо постараться мысленно «увидеть» закон отношения. Нельзя писать до конца только одну какую-либо часть этюда, когда не определена цветовая раскладка других больших поверхностей. На колорит большое влияние оказывает цвет неба, он влияет на окраску тех теневых поверхностей, на которые попадают его рефлексы. На тех поверхностях, куда не попадают рефлексы неба, видно влияние световых лучей, отраженных от земли, построек, деревьев.

6.4. Живописный набросок

Небольшое живописное произведение, созданное в быстрой, беглой манере. Предназначается для быстрого запечатления на бумаге каких-либо замыслов или наблюдений в ходе текущей работы. Набросок может быть выполнен с натуры, по памяти или быть плодом воображения. Чаще всего набросок выполняется карандашом и по своему исполнению приближается к эскизу (рисунок 6.5).



Рисунок 6.5 – Алфеевский. Кузнецкий мост. Акварель

Наброски помогают развивать наблюдательность, умение остро и точно схватывать самое главное в природе и отбрасывать второстепенное, несущественное. Острое чувство приходит не сразу, и именно наброски пробуждают способность воссоздавать увиденное как яркий зримый образ и долго удерживать его в памяти. Это качество крайне необходимо каждому студенту архитектурно-дизайнеру.

Особенно трудно бывает на начальном этапе эскизирования, когда ничего не получается, нет навыков быстрого рисования, линия не «живет» на бумаге, трудно передать объем и пространство малыми средствами. Нужно время и навыки рисования. Постепенно придет мастерство владения материалом.

Опытные рисовальщики используют великое множество графических приемов и средств, разнообразные линии, штрихи, пятна, стараясь как можно полнее задействовать возможности материала. Применяют смешанные техники двух и трех материалов для получения большей выразительности. Каждый графический

материал обладает своими специфическими изобразительными свойствами. Пером и тушью делают небольшие изящные наброски с тонкой и лаконичной линией и малым количеством тона. В первом наброске, как и в карандашном, особенно хороша линия.

В наброске кистью лучше работает пятно. Мягкие материалы, дающие широкую линию, лучше подойдут для крупных, обобщенных набросков: здесь могут быть использованы и хорошо смотрятся и линия и пятно. Для небольших размеров такие материалы не годятся.

В живописном наброске можно определять основные цветовые пятна и отношения.

6.5. Этюды растений



Рисунок 6.6 – Набросок растения акварелью

На пленэре часто приходится рисовать и писать растения. Однако впервые дни работы неудач куда больше, чем достижений. Вместо привлекательных и художественно полноценных обра-

зов на листах бумаги и картона получаются сумбурные путанные формы в цвете, рисунке которых почти нет ничего от богатства окружающей природы. 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. Кроме того, приходится встречаться со всевозможными ракурсами, сложнейшей ритмикой и переплетением форм, с неожиданными цветовыми нюансами.



Рисунок 6.7 – Набросок растения

Поэтому первое правило – вдумчиво рассматривай то, что хочешь изобразить. Процесс этот неспешный. Он включает в себя анализ формы и осознание красоты ее построения. Мало того, она – художественно совершенна, и все зависит от умения увидеть это и суметь воплотить в живописи или рисунке.

Рассматривать растение необходимо с разных сторон, иначе листья и плоды помешают увидеть конструкцию, взаимосвязь эле-

ментов и наиболее интересные фактурные особенности (рисунки 6.6–6.8). Если это дерево – лучше обойти его вокруг. Небольшой цветок хорошо будет виден на фоне белой рисовальной бумаги (и не обязательно для этого срывать цветок, ведь можно возле него положить лист бумаги). В итоге выбирается удобное место, позволяющее с полнотою раскрыть характер растения.

Изображают не только одно растение, иногда возникает потребность в их группировании. Это усложняет композиционный поиск, но положительный результат искупает трудности.



Рисунок 6.8 – *Альбрехт Дюрер* (1471–1528 гг.). «Примула обыкновенная», 1503 г., акварель, 192×168 мм. Вашингтон, Национальная галерея искусств (Собрание А. Хаммера)

Следующий этап – выбор материала и приема его использования. Зарисовки на природе делаются карандашами разных сортов

и цветов, соусом, сангиной, углем, пером, тушью. Но не только. Широкими техническими возможностями обладает кисть. Умение рисовать кистью – один из важнейших навыков. Она чутко реагирует на малейшее изменение давления руки, и след от нее, чем бы ты ни пользовался: акварелью, тушью или соусом – получается более живым, чем, например, от пера авторучки. Альбом или папка для бумаги должны быть в этом случае соответствующего, удобного размера. Польза таких занятий огромна. Именно здесь происходит знакомство со сложнейшими моментами чисто «живописной кухни».

Обычно цель зарисовок – познание строения растений. Анализ форм в это время можно считать первично-ознакомительным. Идет привыкание к необычным пропорциям, изучению взаимосвязи изображения и материала, пониманию особенностей компоновки, композиции. Изобразительные средства могут быть самыми разнообразными. Важно, чтобы на несложных мотивах студент «почувствовал» растение.

6.6. Материалы для живописи

Одной из задач на пленэре является обучение студентов профессиональным навыкам работы живописными материалами, используемыми архитекторами-дизайнерами в проектной деятельности. Эти навыки осваиваются в процессе живописи акварельными, темперными и гуашевыми красками. Известно, какое большое значение придавалось во все времена овладению техникой и технологией работы живописными материалами художниками-профессионалами в русской и западноевропейских художественных академиях, художественных вузах. Овладение профессиональными приемами в живописи, знание технологии работы живописными материалами и различных техник и способов живописи, умение применять эти знания, – все это необходимо для студентов архитектурных специальностей. Все задания по живописи на пленэре для всех специализаций выполняются в технике акварели.

Акварель (произошло от французского слова «водянистая») – это техника живописи, в которой используются акварельные краски, которые растворяют в воде и это позволяет создать эффект лёгкости, воздушности и тонких цветовых переходов. Акварельные краски наносятся на бумагу, которую перед работой смачивают водой. Для

акварельной живописи используют картон, ватман, кисти беличьи, барсука и другие. Также под рукой должна быть чистая вода и губка, которая участвует в процессе так же, как и кисти. Кисточка должна быть крупной (шестнадцатого номера). Важно и качество бумаги. Современная акварель также использует недавно появившиеся в продаже акварельные карандаши, восковые мелки, гелевые чернила. Использовать эти новинки нежелательно, опытные художники используют их так, что этого почти не заметно.



Акварель – основной живописный материал на пленэре

Высококачественные цветные карандаши для художественных работ при размывании водой создают эффект рисунка акварелью. В наборе 24 карандаша различных ярких цветов. Акварельный эффект достигается под воздействием воды. Легко затачиваются.



Карандаши цветные акварельные ГАММА «Лицей», 24 цв.



«Сонет» масляная пастель предназначена для живописи. Обладает интенсивностью и яркостью цвета, хорошей кроющей способностью, смешиваемостью и мягкостью. Масляная пастель легко ложится на различные фактуры цветной бумаги, бумагу для рисования, картон. Закреплять рисунок, выполненный масляной пастелью не нужно, в отличие от сухой.



Клеевая краска – еще ее называют гуашью. Её основные качества и преимущества заключаются в том, что она является как бы кроющей, т.е. после её нанесения на полотно место нанесения краски становится непрозрачным, этим она и отличается от акварели. Вообще гуашь бывает двух видов: плакатная и художественная. Художественная гуашь предназначена в основном для станковой живописи, а плакатная для оформительских работ. Плакатная гуашь более насыщенная по цвету и более кроющая.

Гуашевые краски очень красивы, хорошо растворяются в воде, и имеют насыщенный цвет. Когда наносишь мазок гуаши

на полотно, то он высыхает очень быстро, поэтому «следы» кисти в живописи становятся весьма очевидными, особенно в крупных работах. Для замедления высыхания красок и сведения к минимуму образования характерных полос, художники иногда добавляют в воду для смешивания красок 10–12 капель вещества «ox gall». Избежать эффекта этих «полос» можно, слегка пройдясь влажной кистью по высохшей краске. Поверхность красок в законченной картине имеет однородную фактуру, однако надо быть осторожным, чтобы не повредить покрытие. Одна из лучших особенностей гуаши – это её крошащее свойство. В гуашевой технике также используются акварельные инструменты – кисти, палитры и т. д.

Кисти

Удобная кисть должна иметь хорошую эластичность и быстро принимать исходную форму после нажатия на поверхность. Она должна сохранять свою форму в течение длительного времени. Хорошая кисточка точно повторяет контур движения и не имеет торчащих или выпадающих волосков и собрана в аккуратный пучок. Также хорошо набирает краску.



Колонковые кисти

Хранение кисточки и её промывка. Кисти нужно хранить чистыми – это продлевает их качество и жизнь. После работы кисть желательно промыть водой, хорошенько вытереть.

Выбор кистей: здесь можно разделить кисти по форме, упругости – эластичности, размеру и длине, назначению и виду волоса. В некоторых случаях правильно выбранная кисть и умение ей пользоваться имеет решающее значение.

Колонковые кисти (колонок) – отличаются тонкостью, упругостью, хорошей эластичностью и мягкостью. Имеют прекрасный кончик. Они очень хороши в работе над деталями. Белочка более мягка и менее упруга, чем колонок. Немного тоньше и пушистей. Хорошо вбирает и отдает краску.

О форме кистей. По форме кисти бывают разные – круглые, плоские, овальные. *Кисти с длинными ручками* выпускаются в основном для письма масляными или акриловыми красками. Длинная ручка позволяет находиться на достаточно большом расстоянии от холста и контролировать процесс работы. *Плоские кисти* дают более определённую форму мазка, более точные очертания и более эластичны. Их используют для нанесения широких мазков и при работе на крупных участках картины. Используются для смешения цветов. Хорошо удерживают много краски. *Круглые* – универсальные кисти. Подходят как для начала работы, так и для детальной проработки, размывок и нанесения тонких и толстых линий.



Папка – сумка для бумаги и работ имеет внешний карман для кисточек и красок, крепление листов осуществляется с помощью 2-х эластичных отстегивающих лент, снабжена ручками и регулируемым плечевым ремнем. По периметру закрывается на широкую молнию с двумя «бегунками».

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ХУДОЖНИКАХ КЫРГЫЗСТАНА

Развитие кыргызского пейзажа

Формирование изобразительного искусства в Кыргызстане происходило при непосредственном участии русских художников, и прежде всего С.А. Чуйкова.

С.А. Чуйков был инициатором создания в 1935 г. картинной галереи (переименованной позднее в Кыргызский государственный музей изобразительных искусств), ядром которой стали полученные им из Третьяковской галереи несколько десятков произведений классиков русской живописи. Сейчас этот музей имеет богатую коллекцию, причем его основной фонд составляют произведения кыргызских художников.

Большую роль в воспитании национальных художественных кадров сыграли студии и кружки, на основе которых в 1939 г. организовано Фрунзенское художественное училище. В числе первых учителей художников-кыргызов были В. Образцов, Л. Касаткин, А. Игнатьев, Н. Розанов, Л. Мессарош, О. Мануйлова и другие мастера, которые лучшие годы своего творчества посвятили кыргызскому народу.

Как бы ни были различны художники Кыргызстана по таланту, мастерству, степени влияния той или иной школы или направления, всех их объединяют сложившиеся еще в 30-е годы творческие принципы реализма.

Поэзия стала душой кыргызского изобразительного искусства. Недаром при определении идейно-художественного качества произведения возникло своеобразное выражение «чувство Киргизии», что, по-видимому, означает не только требование искренности художника, но и умение видеть красоту в жизни народа.

Первыми национальными живописцами в Кыргызстане являются Г. Айтиев и С. Акылбеков. Ровесники и друзья молодости, они прошли одну школу, испытали себя в различных жанрах и оба стали мастерами пейзажа.

Пейзаж занимает особое место в кыргызском изобразительном искусстве, в значительной степени определяя его специфиче-

ские черты. Он входит обязательным компонентом и в большую часть сюжетных картин. Соразмерность гор и долин, синева озер и почти всегда безоблачного неба – вся эта музыка пропорций, цвета и форм, бесконечно сложных и гармоничных, проникала в сердца и выливалась в удивительные мелодии.

Пейзажный жанр в живописи – эта тема родины, любви к ней, это и возможность наиболее непосредственно выразить свое эстетическое чувство.



С.А. Чуйков «Вечерние горы» 1960 г. Х., м.

Творчество Семена Афанасьевича Чуйкова (1920–1980 гг.) тесно связано с Кыргызстаном, его людьми, его величавой и прекрасной природой. Человек яркого дарования, он уже в 1930–1940-е гг. создал ряд прекрасных работ: «Охотник с беркутом», «Портрет Калыка Акиева», «Киргизское восстание против царизма в 1916 году», «Токтогул среди народа». Одним из лучших пейзажей Чуйкова является «Осенний джайлоо» (1945 г.).

В послевоенные годы художник создал свою знаменитую серию «Киргизская колхозная сюита», которая явилась заметным явлением художественной жизни страны. Большую популярность приобрела картина «Дочь Советской Киргизии», в которой увидели своеобразную символику преображенного Востока. Выдаю-

щимся произведением является полотно «Прикосновение к вечности», представляющее собой серьезные и глубокие размышления художника о смысле жизни, о единении человека с природой, о вечности земли, на которой он живет.

Национальное своеобразие кыргызского изобразительного искусства формировалось постепенно и проявлялось не только в специфике темы, которой всегда придавалось исключительно большое значение, но и в программной работе над эмоциональностью содержания произведения, в поэтизации образного строя, непосредственно связанного с особенностями художественной формы. Овладение кыргызскими художниками реалистическим методом способствовало наиболее естественному отражению средствами искусства своеобразия народной жизни и национального восприятия действительности.



С.А. Чуйков «Уголок Джайпура». 1957 г. Х., м.



В.В. Образцов «Заговор». 1931 г. Х., м.

В. Образцов стоял у истоков Союза художников Советской Киргизии и когда в 1933 г. был создан Оргкомитет Союза, и председателем стал С.А. Чуйков, то его заместителем был избран В. Образцов. Но самое интересное в творческой биографии мастера – это конечно его произведения. Сохранилась живопись Образцова периода 1930–1934 гг. (все картины находятся в отделе живописи КНМПИ им. Г. Айтиева). Вероятно, работ было больше, ведь, занимаясь организационными делами и преподаванием, художник писал картины, делал рисунки, но произведения 1920-х годов не сохранились. Можно предположить, что творчески Образцов экспериментировал, искал собственный живописно-пластический язык. Тем ценнее сейчас наследие художника, в котором ощутим дух свободного поиска.



Г.А. Айтиев «Пейзаж». Акварель, бумага



**Г.А. Айтиев «Полдень на Иссык-Куле». 1954 г.
Третьяковская галерея**

Г.А. Айтиев большой мастер пейзажа, портрета, жанровой картины. Пейзажи и жанровые картины построены просто, написаны изящно, с тонким ощущением пространственной и колористической цельности. Во второй половине 1960-х гг. Г. Айтиев написал пейзажи, условно объединенные в серию «Земля кыргызская». Пейзажными образами художник рассказал о той среде, в которой протекает жизнь кыргызского народа («Осень на юге Киргизии», «Осень в Чуйской долине», «Старый кыштак», «Тандыр в поле»).

Так с помощью изобразительных средств, усвоенных в русской школе живописи, Г. Айтиев и С. Акылбеков воссоздали природу Киргизии, передав свое отношение к проблематике художественной красоты как отражения красоты реальной действительности. Их произведения, отличаясь глубокой эмоциональностью, отражают эстетические воззрения киргизского народа. Картины этих первых национальных художников, при всей близости сюжетных мотивов, различаются своеобразием восприятия сущности родной природы и своеобразием понимания меры красоты самой живописной формы.



С.М. Акылбеков «97-й километр». 1960 г. Х., м.



С.М. Акылбеков «Река Узун–Акмат». 1940 г. Х., м.

Сабырбек Акылбеков (1914–1968 гг.) по складу своего дарования лирик. И ранние его этюды, и последующие большие тематические и пейзажные полотна написаны вдохновенно, мастерски («На полях Киргизии», «Завод домостроения»).

Близки им и другие киргизские художники старшего поколения, как, например, Игнатъев, Деймант, Тюрин, а в дальнейшем – Кожахметов, Керимбеков, причем близость складывается, прежде всего, в отношении к пейзажному жанру как к основе их творческого осмысления окружающей действительности. В этом смысле пейзажная живопись, как наиболее сложившаяся в стилистическом плане часть киргизской живописи, решила глубочайшие идейно-содержательные и формальные задачи, ибо природа в понимании киргизских художников – не просто прекрасный объект изображения, а воплощение темы родины, источник постоянных

раздумий о судьбе родного народа, о его историческом прошлом, настоящей и грядущей жизни. В пейзажном жанре, как ни в каких иных жанрах и видах изобразительного искусства Кыргызстана, сказалось единство взглядов художников на такие основополагающие принципы искусства, как, правда, искренность и красота.



В.С. Тюрин «Колхозная отара». 1961 г. Х., м.

В.С. Тюрин как и большинство художников старшего поколения, много работал на пленэре, написал огромное количество пейзажных этюдов.

Отношение к пейзажу во многом определило характер решения сюжетно-тематических композиций, во всяком случае, тех, которые отражают народную жизнь. Определило оно и появление множества работ смешанного жанра, в которых тема человека и тема природы решены как взаимодействие равновесных сил.

Показательно в этом творчество Г. Айтиева. Таковы его картины «Сбор хлопка», 1944 г., «Полдень», 1954 г., «Чабаны», 1960 г., ряд его пейзажей. В реалистической живописной передаче предметов тонко звучат особенности национального искусства. В его творчестве наиболее цельно воплотилась тема кыргызской природы и жизни народа в единстве с природой. Хорошо зная и понимая специфику народного декоративно-прикладного искусства с его разнообразным использованием орнаментики в зависимости от материала и формы утилитарного предмета, он, однако, с первых лет творческого пути понял отличие живописи от декоративно-прикладных искусств, как по её социальной функции, так и по формообразующим средствам. В силу этого он никогда не стили-

зовал живопись под орнаментацию, хотя и понимал, что в основе всех искусств как формы познания лежит специфическое отражение реальной природной среды вообще.



Д. Кожаметов «Возвращение с работы». 1952 г. Х., м.

Народное эстетическое чувство, шлифовавшееся веками, органично вошло и в эстетическое образование первых национальных художников-профессионалов, что опосредовано сказалось в таких видах искусства, которые отразили жизнь в формах самой жизни – без отвлеченной символики и аллегорий.

Своеобразное преломление названных выше принципов хорошо просматривается и в произведениях Игнатьева и Акылбекова. Предмет и пространственные планы строятся гармонизированными в тональной напряженности отношением цветов, пространство организуется ракурсным сокращением предметов, то есть линейной и световоздушной перспективой. Таковы картины Акылбекова «На отгонном пастбище», 1956 г., «На полях Киргизии», 1953 г., «Заводская трасса», 1966 г. В полотнах Игнатьева «Весна в горах Тянь-Шаня», 1955 г., «В Чон-Кемине наступила зима», 1958 г., «Табунщики», 1960 г. и у др. можно отметить аналогичный подход.

Единству искусства Кыргызстана способствовало и то обстоятельство, что приехавшие в 1939 г. графики Л. Ильина и А. Миха-

лев, выпускники московского института искусств, органично вошли в кыргызское искусство, используя как уроки своих учителей (В. Фаворского, С. Герасимова, К. Истомина), так и накопленный опыт кыргызской живописи.



А.И. Игнатъев «В Чон-Кемине наступила зима», 1956 г. Х., м.

В изобразительное искусство Кыргызстана А.И. Игнатъев вошел как певец горной природы и как автор индустриальных полотен, посвященных строительству высокогорной Токтогульской ГЭС. Наряду с лирическими и индустриальными пейзажами Игнатъев создавал и жанровые картины, портреты.



К. Керимбеков «Сумерки на Иссык-Куле», 1967 г. Х., м.

К. Керимбеков большое значение всегда придавал пленэрной работе, разъезжая по стране – по Кыргызстану, неоднократно бывал в Крыму, Прибалтике, Подмосковье. Создал прекрасные лирические пейзажи-настроения: «Окрестности Пржевальска», «Вечер на Иссык-Куле», «Сумерки на Иссык-Куле».



**И.В. Гальченко. Заслуженный деятель искусств
Кыргызской Республики**

В Кыргызстане художник работал сначала как театральный художник, затем исключительно как живописец-станковист. Воспитанник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, учился у великих педагогов В. Серова и К. Коровина, он пришел в кыргызское изобразительное искусство как хранитель традиций русской реалистической школы, создав пейзажи и тематические картины, радующие зрителя оптимизмом и бодростью.

Много сил и энергии отдавал Гальченко воспитанию молодых художников как педагог Фрунзенского художественного училища.

Старшее поколение кыргызских живописцев (Чуйков, Образцов, Айтиев, Акылбеков, Игнатъев) сыграло основополагающую роль в становлении самостоятельной живописной школы. Кыргызское изобразительное искусство при своем возникновении впитало в себя как необходимость основные теоретические положения мирового прогрессивного и прежде всего, реалистического искусства, – демократизм и гуманность, творческое отношение к проблемам художественной формы.

КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Абстрактное искусство – реакционное направление в живописи и скульптуре XX в., ведущее к полному отрицанию реализма.

Блик – самое светлое, нередко блестящее место на поверхности предмета, расположенное со стороны падающего света.

Главная точка схода – термин, обозначающий точку на линии горизонта, в которой сходятся все горизонтальные линии, перпендикулярные картинной (фронтальной) плоскости.

Горизонт, линия горизонта – в изобразительном искусстве условная прямая, обозначающая уровень глаз рисующего. В зависимости от ее расположения на листе бумаги, горизонт может быть низким или высоким.

Детализация – в изобразительном искусстве отдельные изображения, насыщенные многочисленными мелочами и подробностями с целью усиления идейно-образного звучания произведения.

Жанр – в изобразительном искусстве понятие, характеризующее общность тем. Различают следующие жанры: исторический, батальный, бытовой, пейзаж, натюрморт и портрет.

Закрепление (фиксация, фиксирование) – в технологии рисунка термин, обозначающий специальную обработку поверхности бумаги с целью сохранения рисунка, чаще всего выполненного углем. Закрепление производится растворами канифоли и спирта, обезжиренным молоком или пивом путем разбрызгивания их из пульверизатора.

Зарисовка – рисунок с натуры, выполненный с целью собрания материала для более значительной работы или ради упражнений.

Изобразительное искусство – искусство, связанное со зрительным восприятием и создающее изображения видимого мира на плоскости и в пространстве; таковы живопись, графика, скульптура.

Иллюстрация – наглядное изображение, поясняющее текст.

Интерьер – жанр изобразительного искусства, посвященный изображению внутренних архитектурных форм: комнат, коридоров и т. п.

Карандаш – в технологии рисунка – материал и инструмент для рисования в виде палочки и специальных красящих веществ, обычно оправленных в дерево. Современные графитные К., состоящие из минерала графита и примеси глины, выпускаются разной

степени твердости (М – мягкие и Т – твердые). К., изготовленные из порошка жженой кости с растительным клеем, известны под названием **итальянские К.** (угольные).

Композиция (сочинение, составление, расположение) – целенаправленное построение художественного произведения, делающее замысел художника более доходчивым и впечатляющим.

Основные принципы построения композиции – это подчеркивание, выделение основного через связь с второстепенным и изъятие незначительного. Основной закономерностью построения композиции является борьба противоположностей: большого – малого, светлого – темного, холодного – теплого, статичного – динамичного.

Контраст – противоположность двух величин: размера, цвета (светлого – темного, теплого – холодного), движения.

Контур – совокупность линий, обозначающих внешние очертания изображаемого.

Копия – повторное изображение того или другого произведения. **Копия** должна соответствовать оригиналу, как размером, так и техническими средствами.

Миниатюра – произведение искусства мелкое по размеру и детальное по исполнению.

Мольберт – станок для крепления планшетов или подрамников во время работы. По своей конструкции М. бывают большие и малые, складные и стационарные.

Монохромный – одноцветный с оттенками или без оттенков светлоты цвет.

Набросок – графическое, живописное или скульптурное изображение, бегло и быстро исполненное по памяти или с натуры. Н. выполняются с целью тренировки руки и глаза или как накопление вспомогательного материала для текущей работы.

Оригинал – художественное произведение, задуманное и исполненное самим автором.

Оттенок – небольшое различие в цвете или светосиле между двумя тонами.

Пастель – материал в виде разноцветных обернутых в бумагу палочек, предназначенных для рисования. П. состоит из сухого красочного порошка с примесью скрепляющих или разбеливающих веществ.

Пейзаж – жанр изобразительного искусства, посвященный изображению природы.

Перспектива – научная вспомогательная дисциплина, помогающая изображать предметы окружающей действительности в соответствии со зрительным восприятием.

Пленэр – работа над пейзажем под открытым небом с целью правдивого изображения красочного богатства природы.

Полутень – промежуточный тон при передаче перехода от освещенной части предмета к затемненной.

Полутон – промежуточный тон, малоконтрастный, близко расположенный к двум другим.

Пропорции – взаимоотношение форм, частей предметов по их величине, соответствующее определенному характеру целого.

Ракурс – изображение предмета или человека в перспективе с резко выраженным сокращением его отдельных частей.

Рефлекс – отраженный от другого предмета свет, падающий на теневую часть тела.

Ритм – чередование, соразмерность элементов, ведущие к стройной, закономерной слаженности целого произведения.

Сангина – материал для рисования красновато-коричневого цвета, изготавливаемый в виде палочек. Цветовой оттенок сангины колеблется от коричневого цвета, до близкого к красному.

Свет – освещенная часть природы.

Светосила – степень относительной светлоты тона предмета по отношению к другим.

Сепия – прозрачная коричневая краска акварельного типа.

Силуэт – изображение предметов в виде теневого профиля без деталей внутри контура.

Тень – наименее освещенная часть природы.

Точка зрения – термин перспективы, определяющий место, где находится глаз наблюдателя по отношению к видимым или изображаемым предметам.

Уголь – материал для рисования в виде тонких палочек черного цвета, приготовленных путем обжигания определенных сортов дерева или спрессованных из специальной угольной массы (прессованный уголь), скрепленный растительным клеем.

Штрих – линия, выполненная одним движением руки, и предназначенная для передачи объема.

Эскиз – художественное произведение вспомогательного характера, являющееся подготовительным наброском для более крупной работы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ли Н. Основы учебного академического рисунка: учебник для студентов художественных и архитектурных вузов и факультетов. М.: ЭКСМО, 2003.

Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись: учебное пособие. М., 2000.

Ермолаева Л.П. Основы дизайнерского искусства: учебное пособие. М.: «Гном и Д», 2001.

Бесчастнов Н.П. Живопись: учебное пособие для студ. вузов. М.: Владос, 2004. 223 с.

Кузин В.С. наброски и зарисовки: пособие для преподавателей. 2-е изд. М.: Просвещение, 1981 г.

Зернова Е.С. Будущему художнику об искусстве живописи. М., 1976.

Радлов Н.Э. Рисование с натуры. М.: Изд-во Художник РСФСР, 1978.

Дейнека А.А. Учитесь рисовать. М., 1961.

Алексеев С. О цвете и красках. М.: Искусство, 1974.

Беда Г.В. Живопись и ее изобразительные средства. М.: Просвещение, 1977.

Алпатов М.В. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1956.

Дейнека А.А. Учитесь рисовать. М., 1961.

Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1966. № 10.

Беда Г.В. Живопись и ее изобразительные средства. М.: Просвещение, 1977.

Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977.

Ягодовская А.Т. О натюрморте. М.: Советский художник, 1977.

Попова О. Искусство Киргизской ССР. М.: Советский художник, 1972.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ	9
1.1. Рисунок	9
1.2. Живопись	11
ГЛАВА II. ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ РИСУНКА И ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ	17
2.1. Воздушная перспектива	17
2.2. Воздушная, или атмосферная, перспектива	17
2.3. Приемы создания воздушной перспективы	18
2.4. Температура цвета	18
2.5. Деталь и фактура	19
2.6. Цвет и тон	20
2.7. Как подчеркнуть глубину пространства в пейзаже	21
ГЛАВА III. ЦВЕТ И КОЛОРИТ	26
3.1. Цветовая гармония	26
3.2. Принципы построения гармоничных соотношений цветов	28
3.3. Контраст	30
3.4. Правила цветовой гармонии:	31
3.5. Характеристика некоторых цветов	33
3.6. Колорит	36
ГЛАВА IV. КОМПОЗИЦИЯ	38
4.1. Основные законы композиции	39
4.2. Золотое сечение, или божественная пропорция	41
4.3. Правило трех третей	43
4.4. Другие правила композиции	44
4.5. Основные советы	44
4.6. Правила композиции	45
4.7. О параллельности в композиции	52
4.8. Средства композиции	52

ГЛАВА V. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РИСУНКА.....	54
5.1. наброски и зарисовки	54
5.2. Техника набросков.....	58
5.3. Изображение целого строения	60
5.4. Материалы для рисования	64
ГЛАВА VI. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ	69
6.1. Форэскиз.....	69
6.2. Цветовые и тоновые решения	73
6.3. Односеансный этюд	75
6.4. Живописный набросок.....	76
6.5. Этюды растений.....	78
6.6. Материалы для живописи	81
КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ХУДОЖНИКАХ КЫРГЫЗСТАНА.....	86
КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	97
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	100

Автор-составитель
Чолпон Османова

ПЛЕНЭР
Курс учебной летней практики
Учебное пособие

Редактор *И.С. Волоскова*
Компьютерная верстка *Д. Ю. Иванова*

Подписано в печать 20.08.13
Формат 60×84 ¹/₁₆. Печать офсетная.
Объем 6,5 п.л. Тираж 100 экз. Заказ 87

Издательство КРСУ
720000, г. Бишкек, ул. Киевская, 44

Отпечатано в типографии КРСУ
720048, г. Бишкек, ул. Горького, 2