

МИНИСТЕРСТВО СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВО «Кубанский государственный
аграрный университет имени И. Т. Трубилина»

Архитектурно-строительный факультет

Кафедра архитектуры

РИСУНОК

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

по дисциплине
и для самостоятельной работы студентов специальности
08.05.01 Строительство уникальных
зданий и сооружений

Краснодар
КубГАУ
2019

Составители: Е. М. Турыгина, Л. К. Зубкова.

Рисунок : метод. указания по дисциплине и для самостоятельной работы / сост. Е. М. Турыгина, Л. К. Зубкова. – Краснодар : КубГАУ, 2019. – 125 с.

В методических указаниях изложены основные положения работы на пленэре. Представлены объемные характеристики художественных материалов. Подробно рассмотрены виды пейзажа, типы графического и живописного изображения. Включены высказывания знаменитых художников о работе с натуры и по представлению. Использовано большое количество иллюстративного материала, приведены образцы студенческих работ.

Предназначено для студентов специальности 08.05.01 Строительство уникальных зданий и сооружений.

Рассмотрено и одобрено методической комиссией архитектурно-строительного факультета Кубанского государственного аграрного университета, протокол № 2 от 22.10.2019.

Председатель
методической комиссии



А. М. Блягоз

- © Е. М. Турыгина, Л. К. Зубкова, составление, 2019
- © ФГБОУ ВО «Кубанский государственный аграрный университет имени И. Т. Трубилина», 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

В процессе обучения изобразительному искусству студенты изучают тайны восприятия цвета, тона, материальности предметов, учатся видеть третье измерение – глубину листа, постигают секреты передачи иллюзии пространства и объема. Закрепить приобретенные в ходе выполнения академических работ знания помогает работа на пленэре.

Практика в условиях природы (на пленэре) – целостный художественный процесс в общей системе художественного образования.

Главной целью практики по изобразительному искусству является закрепление и углубление специальных знаний и навыков по живописи, рисунку и композиции; развитие творческой активности у студентов, их художественных потребностей и эстетического вкуса в условиях изобразительной деятельности на природе (рисунок 1).

Работа на пленэре способствует развитию следующих профессиональных качеств [11, 49]:

- глубокой пространственной ориентации, профессиональной способности воспринимать натуру в крупномасштабном трехмерном пространстве, а ее изображение – в двухмерном пространстве на плоскости листа;
- целостного восприятия натуры с учетом общетонового и цветового состояния освещенности; аконстантности восприятия цвета, его теплых и холодных оттенков; умения цельно воспринимать объекты на пленэре и находить большие цветовые отношения в них;

Рисовать надобно уметь прежде, нежели быть художником, потому что рисунок составляет основу искусства; механизм следует развивать от ранних лет, чтобы художник, начав размышлять и чувствовать, передал свои мысли верно и без всякого затруднения; чтобы карандаш бегал по воле мысли...

К. П. Брюллов

- способности применять в этюдах метод работы отношениями, выдерживать цветовой тон, светлоту и насыщенность; умения применять tonальный и цветовой масштабы;

- моторной координации – умения быстро и точно координировать положение глаз, рук или пальцев в процессе оптимальных по скорости движений (быстрая моторная реакция);

- творческого воображения – способности создавать средствами живописи художественные образы.

Работа на пленэре предусматривает активную самостоятельную работу студентов не только в период проведения практики, но и в течение всего учебного года. Наброски и зарисовки с натуры, этюды и композиционные поиски с использованием различных материалов являются важнейшим условием художественной подготовки каждого студента.

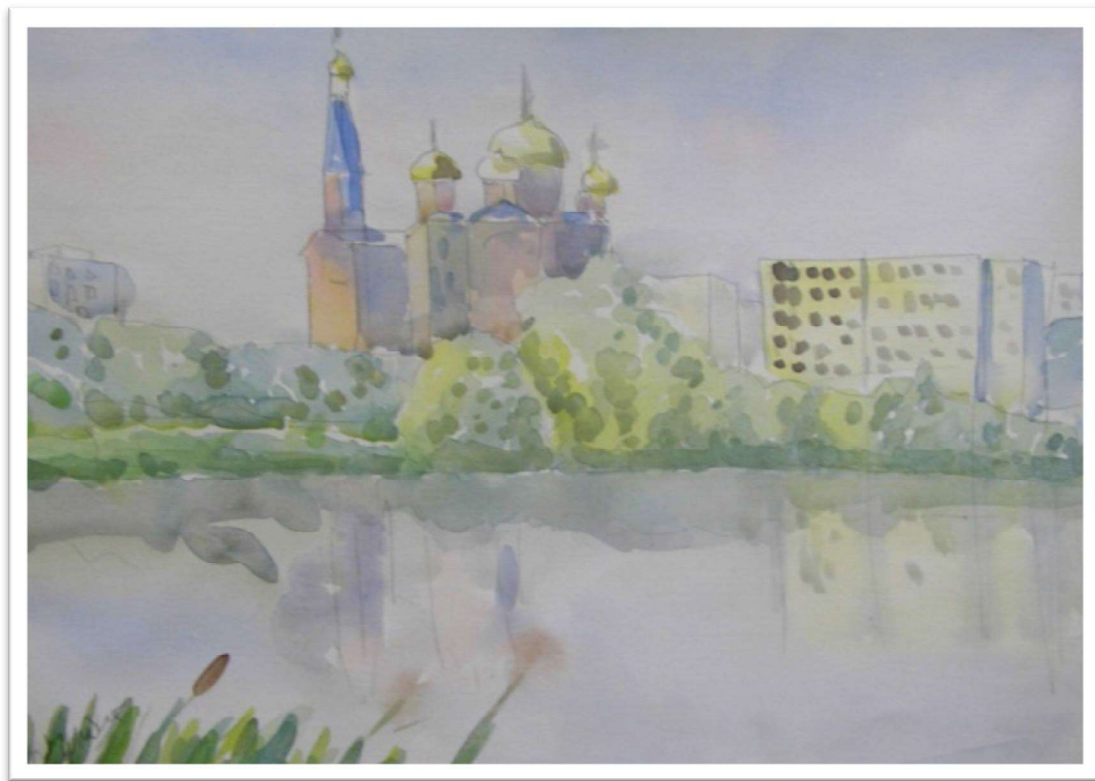


Рисунок 1 – Этюд городского пейзажа. Акварель

ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Зарисовки на открытом воздухе существенно отличаются по условиям работы от занятий в учебных аудиториях, где поставленная в нужном положении натура сохраняет неподвижность длительное время, стабильное освещение [63, 67].

Работа на пленэре – это зависимость от капризов погоды, изменчивости освещения, подвижности живой природы; это новые впечатления, новые задачи.

Все это требует применения иных способов работы. Ограничиваются сроки выполнения заданий. Главное место отводится краткосрочным графическим и живописным зарисовкам (рисунок 2), быстрым наброскам. Наряду с привычными материалами и техниками осваиваются новые средства выражения. Использование разнообразных графических и живописных материалов, технических приемов повышает профессиональное мастерство.



Рисунок 2 – Этюд цветов.
Акварель

ТЕМА 1. Бумага

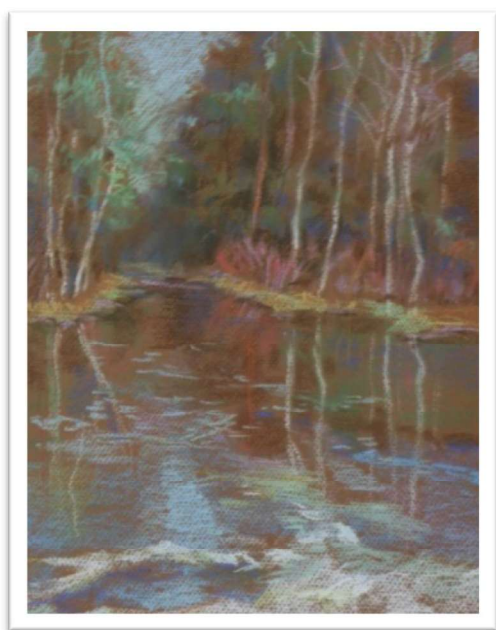


Рисунок 3 – Весенний пейзаж. Пастель

Бумага разных сортов применяется как основа для рисунка и живописи. Стандартный лист бумаги имеет размер 60×80 см. Этот размер с небольшим отклонением сохраняется у всех видов бумаги, выпускаемой в листах.

Принятые за меру размеры рабочей площади бумаги – 1 лист (60×80), $1/2$ листа (40×60), $1/4$ листа (30×40), $1/8$ листа (20×30), $1/16$ листа (15×20). Размеры эти приблизительные. Пропорциональные отношения сторон – формат бумаги подчиняется композиции изображения. Формат может быть вытянутым (рисунок 3) или укороченным, близким к квадрату.

1.1 Требования, предъявляемые к бумаге

К бумаге для акварельной живописи предъявляются следующие основные требования:

1. Бумага, смоченная водой, не должна деформироваться после высыхания.
2. При покрытии бумаги акварелью на ее поверхности после высыхания не должны выступать пятна.
3. Бумага после неоднократных промывок губкой, смоченной водой, не должна размягчаться и ворситься, должна сохранять свою первоначальную плотность.
4. Красочный слой должен легко удаляться – соскабливаться специальным ножом без нарушения поверхности бумаги.
5. Цвет бумаги должен быть белый, он не должен изменяться неограниченно долго.
6. Бумага должна слегка, только поверхностным слоем, впитывать акварельную краску.
7. Поверхность бумаги должна быть матовой четырех видов: мелкозернистой, среднезернистой, крупнозернистой или гладкой.
8. Бумага для рисования карандашом не должна лосниться, скатываться при стирании резинкой.

Ватман, торшон – лучшие сорта бумаги, приготовленные из льняного волокна. Это полная с хорошо выраженной зернистой фактурой бумага, она рекомендуется под живопись акварелью, гуашью, темперой.

Полуватман – более тонкая бумага с фактурной поверхностью. Подходит для краткосрочных живописных этюдов в техники акварели.

Рисовальная или чертежная бумага – плотная, гладкая, предназначена для рисунка карандашом, пером, фломастером.

Гладкая бумага не годится под живопись акварельными красками, но может быть использована в живописи гуашью и темперой. Эти краски менее требовательны к фактуре. Важно, чтобы бумага была толстая, плотная и хорошо держала красочный слой.

Цветная бумага (нейтральных, спокойных тонов) подойдет для рисунков карандашом и пером. На ней выполняются зарисовки в комбинированной технике с применением темных и светлых графических материалов.

Тонированная бумага заготавливается заранее. Обычный лист покрывается ровным слоем гуаши определенного, заранее приготовленного колера (коричневого, черного, серого, бежевого) (рисунок 4–5).

Колер можно нанести на бумагу широкой кистью-флейцем и разровнять поролоновой губкой или ватным тампоном, но не всегда нужен идеально ровный тон. Фоновые покрытия, сделанные по влажной бумаге чернилами, тушью с эффектом расплывающихся пятен или гуашью с тоновыми и фактурными разработками прекрасно держат сделанные поверх

такого «фантазийного фона» силуэтно-графические изображения. Используется для зарисовок в технике гуаши, пастели.

Тонкая эскизная бумага понадобится в большом количестве, чтобы осваивать технику наброска.

Блокнот карманного формата – записная книжка художника. В нем делаются беглые зарисовки интересных мотивов, композиционные наброски пейзажа.

Грунтованные бумага, картон, холст, наклеенный на картон или натянутый на подрамник – основание под живопись темперными или масляными красками. Грунтованная бумага получается в результате проклейки 4–5 %-м клеевым раствором плотной высокосортной бумаги. Клей берется столярный, желатиновый, крахмальный или казеиновый. Чтобы придать поверхности нужную фактуру, в раствор добавляют мелкий песок, опилки, порошок пемзы. **Грунтованный картон**, как и бумага, готовится с помощью простого клеевого грунта или грунтуется дважды. Первый слой – проклейка, второй слой – клеевой грунт с наполнителем. В раствор клея добавляется мел, сухие цинковые белила, глицерин для эластичности. На 100 г мела 50 г сухих белил, 3–4 г глицерина.



Рисунок 4 – Зимний пейзаж. Пастель

1.2 Основные правила подготовки бумаги для акварельной живописи

Поверхность подобранной по фактуре и качеству бумаги должна быть совершенно чистой [67]. С нее должна быть удалена мелкая, часто невидимая пыль, мелкие загрязнения. При этом пользоваться резинкой не следует, лучше приготовить мыльный раствор. Настроганное слабощелоч-

ное мыло растворяют в теплой воде до получения жидкости, напоминающей снятое молоко, раствор наносят на бумагу мягкой кистью, осторожно промывая всю поверхность. Краски будут ложиться равномерно и мягко, в то время как на непромытой бумаге краски будут собираться в каплю.

В процессе работы нужно следить за чистотой бумаги, чтобы на ней не образовывались пятна от прикосновения рук. Образовавшиеся пятна (даже незаметные для глаз) мешают равномерному нанесению красок. Поэтому перед началом работы руки следует тщательно вымыть.

При работе акварельными красками бумагу лучше натянуть на планшет. Для этого ее смачивают с двух сторон. Это позволяет натягивать ее более равномерно. Бумага должна быть большего размера, чем планшет, на 2,5–3 см. Для закрепления края листа смазывают клеем ПВА. При креплении бумагу растягивают вначале посередине вдоль длинных сторон планшета, затем натягивают середины коротких сторон листа; после этого бумагу натягивают к углам – по диагоналям листа – и поправляют, подтягивая, если это требуется, промежутки сторон бумаги, чтобы не осталось складок по краям. Для смачивания бумаги пользуются губкой, в которую набирают небольшое количество воды. Затем смачивают лицевую сторону бумаги, увлажняя и края. Большие листы смачивают целиком, после их натяжки. Если бумагу не приклеивать к планшету, а прикреплять к нему кнопками, то в этом случае нужно смачивать бумагу с двух сторон, включая и края на тыльной стороне.

Сушку натянутой бумаги следует производить при умеренной температуре без каких-либо дополнительных источников тепла, например солнца, рефлекторов и т. п., при этом, не подвергая натянутую бумагу сквознякам, иначе ее может повести или даже разорвать.

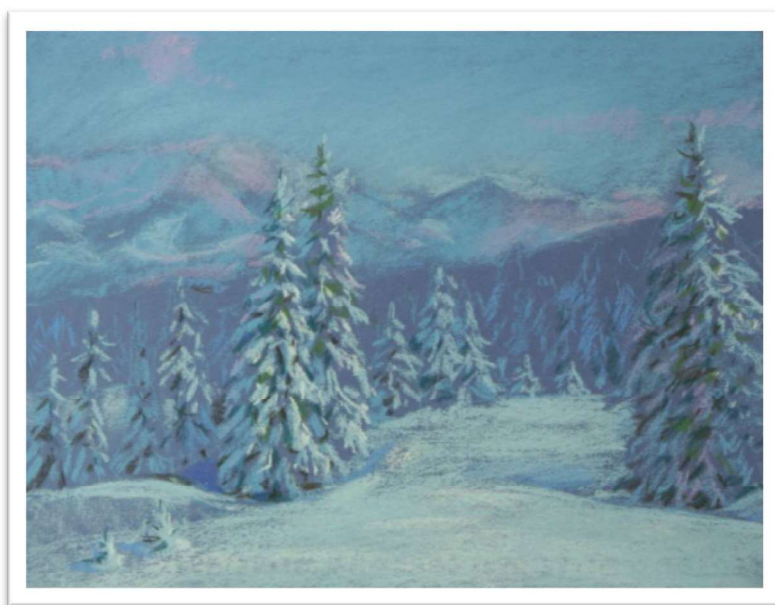


Рисунок 5 – Зимний пейзаж в горах. Пастель

ТЕМА 2. Графические материалы

2.1 Графитный карандаш

Графитные карандаши бывают различной мягкости от 8В до 10Н. Карандашом выполняются краткосрочные и длительные рисунки, наброски, рисунок под живопись акварелью, гуашью, темперой [63, 73]. Карандашом можно проводить линии различной толщины и силы.

Твердый графитный карандаш дает тонкую линию, он используется в длительных рисунках, которые ведутся по этапам, постепенно, а также в рисунках под живопись.

Самый мягкий карандаш с грифелем хорош для набросков, где требуется живая пространственная линия, для рисунков с тоновой разработкой (рисунок 6).

Язык современного карандашного рисунка разнообразен – линейный, тоновой, смешанный (с применением акварели). В одном случае рисующий сохраняет плоскость листа, упрощает объем, рельеф, в другом случае, наоборот, их выявляет.

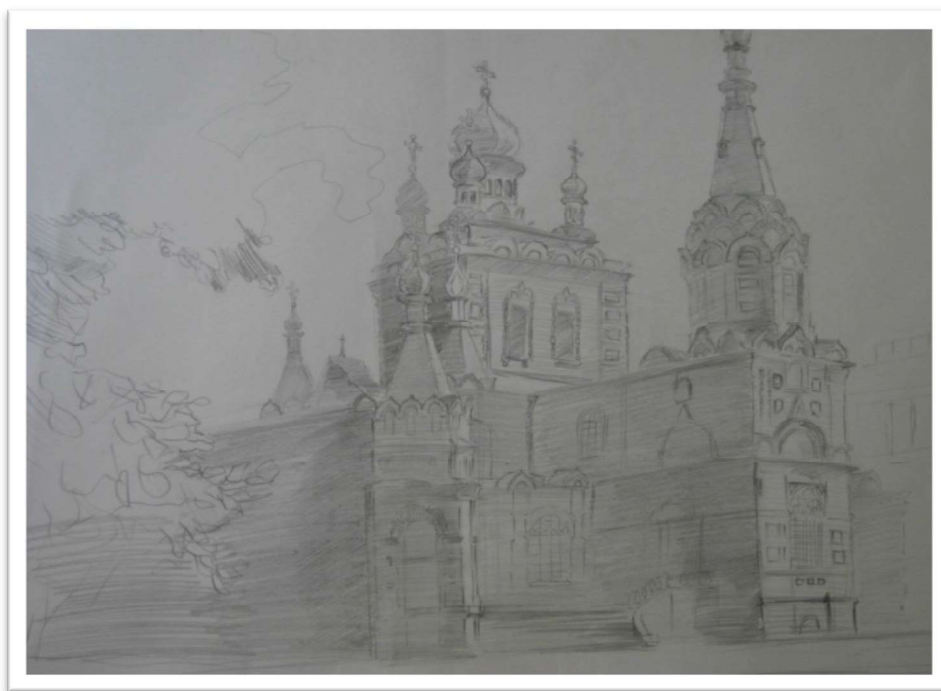


Рисунок 6 – Архитектурная зарисовка. Графитный карандаш

В рисунке карандашом большое значение имеет линия, штрих, пятно, сочетание линий или линий с пятнами, или пятен между собой. Линия может быть разнообразна – вертикальная, горизонтальная, волнистая, зигзагообразная. Линия изменяется в зависимости от качества, поверхности предмета – мягкая, широкая, нанесенная плашмя или сильным нажимом карандаша; жесткая, четкая – сделанная строго отточенным острием ка-

рандаша. Большое значение в тоновом рисунке имеет штриховка. Она может быть более активная, с сильным нажимом (и более редкая) на первом плане и при приближении предмета к источнику света, более спокойная (менее активная) более частая – на втором и последующих планах. При изображении темных или теневых мест применяется разнообразная по направлению штриховка, но при нанесении повторных штрихов, наискось, горизонтально или вертикально, между ними должны оставаться просветы, что создает иллюзию воздушности, не вызывает впечатления перегруженности тоном и «замученности» рисунка.

ЦВЕТНЫЕ КАРАНДАШИ

Цветные карандаши применяются в цветных зарисовках растений, пейзажа, живой природы (рисунок 7).

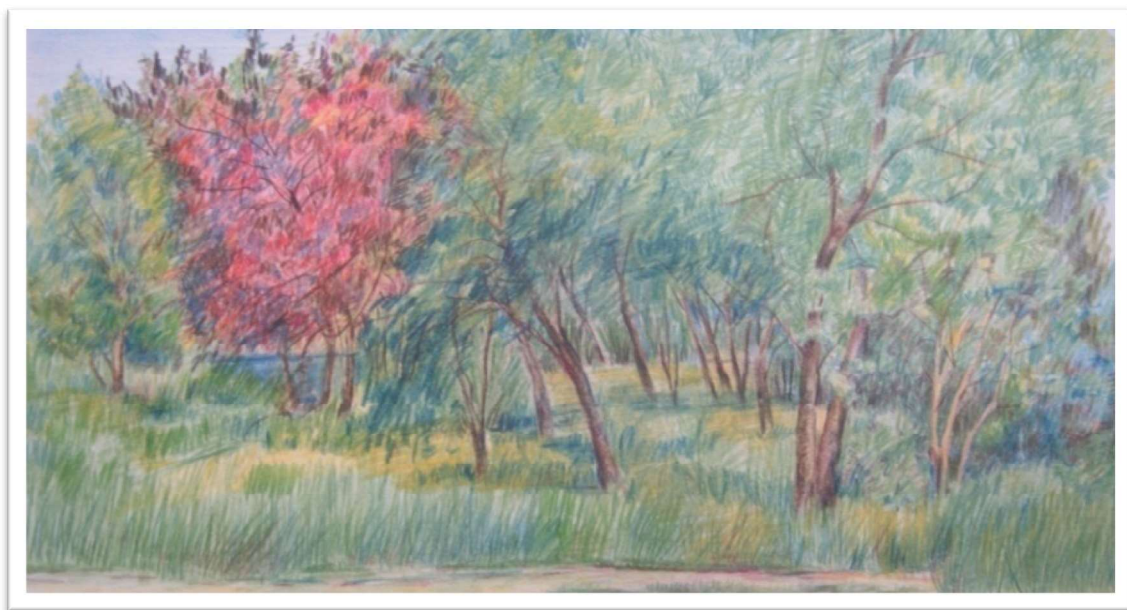


Рисунок 7 – Цветущий сад. Цветные карандаши

Черный и коричневый карандаши из набора цветных карандашей обладают большим диапазоном тона и пригодны как для линейных, так и для тоновых зарисовок.

Карандаши акварельные при работе по влажной бумаге дают разнообразно расплывающуюся линию.

2.2 Перо

Работа пером – отличная школа воспитания руки и глаза, она приучает к строгости рисунка и лепки формы, обеспечивает четкость, точность и уверенность движений. Если любой другой материал (карандаш, уголь, сангина) можно стереть резинкой, то штрихи тушью не удалишь. А это требует рисования наверняка (рисунок 8) [52].

Техника работы пером очень скупа и не обладает таким широким диапазоном тона, как уголь, соус, карандаш. В ее арсенале линия, которая может быть четкая, различной толщины, в зависимости от степени нажима пера, штрихи, положенные в различных направлениях и различной конфигурации: волнистые, зигзагообразные и пр. Кроме того, отдельные участки изображения могут заливаться тушью. Пространство в пейзаже передается не только линией, но и комбинацией штрихов, разной их толщиной, наложением одного слоя штриховки на другой.

Как и рисунок карандашом, первые зарисовки пером начинают с определения основных пропорций, которые отмечают очень короткими тонкими штрихами или точками. Тени, темные предметы – стволы деревьев, строения – штрихуют размашистой штриховкой. Их можно также широко прописать жидко разведенной тушью и затем проработать штриховкой различной конфигурации и силы нажима.

Пером можно работать и по влажной прописке тоном. Однако направление штриха лучше связывать с направлением формы предмета. Точной найденные пропорции черных пятен по отношению к белым пятнам бумаги создают броские, характерные образы природы. Пером можно делать отдельные зарисовки листьев, трав, веток, стволов деревьев животных, а также сельскохозяйственного инвентаря, машин, строений. При рисовании тушью применяют ученические перья, различно заточенные палочки, акварельные кисти. Данной техникой можно работать на гладкой, лучше мелованной, а также тонированной бумаге.

2.3 Уголь

Уголь – материал послушный, хорошо ложится на рыхлую шероховатую бумагу, легко растирается для получения тоновых пятен. Заточенный уголь дает тонкую линию, положенный плашмя – широкий свободный штрих [63].

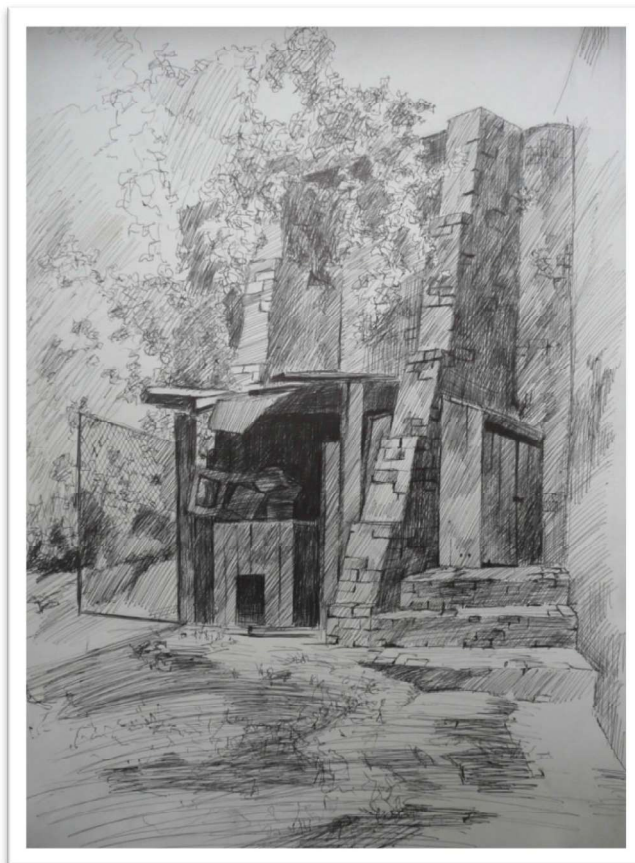


Рисунок 8 – Зарисовка сарая.
Тушь, перо

При работе углем применяется растушевка, с ее помощью моделируется форма, смягчаются удаленные планы рисунка (рисунок 9). Растушевка делается из замши или из свернутой в трубочку многослойной бумаги. Имеет форму толстого карандаша с заостренным концом. Недостаток угля – слабое сцепление с поверхностью бумаги. Он легко стирается и осыпается. Для закрепления



Рисунок 9 – Пейзаж. Уголь

рисунков углем существуют специальные фиксативы. Простейший закрепитель – молоко (нежирное) с добавлением сахара. Рисунок, положенный на горизонтальную плоскость, обрызгивается фиксативом из пульверизатора.

Уголь отличается широким диапазоном тона – от глубоких бархатных до легких серебристых оттенков, большей подвижностью в работе. Углем можно работать двумя способами: близким к работе карандашом, когда рисунок ведется линией, штрихом; ведением рисунка тоном. В первом случае уголь косо затачивают и ведут его линией, различным направлением штриховки. Этот же способ используется при моделировке переднего плана, детальной проработке света, полутонов. Во втором случае, темные места прокладывают широко, уголь кладут плашмя или теневые места после широкой прокладки растирают пальцем или растушкой. Уголь можно сочетать с сангиной, пастелью, цветными мелками, соусом. Все это предоставляет богатые возможности в решении тех задач, которые ставит перед собой художник – начиная от рисования отдельных деталей природы (листья, цветы, трава, ветки) до сложных мотивов пейзажа, передачи тоновых отношений, воздушной перспективы, состояния.

Этот материал позволяет работать на всех видах бумаги и картона.

2.4 Соус

Соус выпускается трех цветов с различной градацией тональности: черный, серый и коричневый; он обладает интенсивной красящей способностью [63]. Приготавливают соус из пигмента, часоваярской глины, мела и препарата ОП-7. Выпускается в виде стержней длиной 56 мм, диаметром 11–13 мм в коробках по 10 шт.

Соус дает бархатистый тон, более сочный и глубокий, чем у обычного угля, он хорошо соединяется с поверхностью бумаги. Бумага нужна малопротертая с ровной шероховатой поверхностью.

Соус имеет большую красящую силу от очень темных до светлых, с большой шкалой тоновых градаций между ними. Соусом можно делать как кратковременные наброски (рисунок 10), так и длительный тоновой рисунок.

Соус позволяет работать двумя способами: сухим и мокрым.

Техника «мокрого соуса» немного напоминает акварель. Работа ведется смоченными водой щетинными кистями и завершается проработкой деталей колонковой кистью.



Рисунок 10 – Городская зарисовка. Соус

Обычно делают легкий подготовительный рисунок, потом разведенным в воде соусом широко прокладывают большие плоскости, выдерживая тоновые отношения, как в технике гризайль. При работе мокрым методом, как правило, вводят и другие материалы (тушь, уголь, ретушь, акварель). Этими материалами модулируют форму, прорабатывают детали, и дальнейшую работу ведут резинкой, выбирая сначала светлые места, затем полутона.

Техника рисунка «сухого соуса» штриховая или с применением растушевки.

Выполнять рисунок соусом, непосредственно работая стержнем, не советуют, так как он пачкает руки (хотя и обернут алюминиевой фольгой), поэтому рекомендуют использовать бумажную растушевку с острым концом.

Завершается работа соусом, как первым, так и вторым способом одинаково: усиливаются глубокие тени широкой прокладкой более плотного тона, штрихом или линией моделируется форма. Применяя обе техники,

можно изображать, помимо пейзажа и его деталей, также зверей, животных, птиц. Подвижность, эластичность материала, а также широкий тоновой диапазон позволяют передавать материальность, направление шерсти, перьев, блеск шкуры, различные формы и их конфигурацию, жесткость, мягкость, лохматость и т. д.

2.5 Сангина

Сангина представляет собой карандаш интенсивного коричневого цвета, изготавливается из тонкоперетертой жженой сиены и часовоярской глины. Выпускается в виде круглых стержней длиной 58 мм, диаметром 7–8 мм в коробках по 20 шт.

Карандаши сангины дают теплый красноватый или темно-коричневый цвет.

В работе сангиной применяются те же приемы, что и в работе с углем. Сангина хороша при технике «гризайль» (выполнение работы в различных оттенках одного цвета). Ее можно растирать ваткой по бумаге для получения более тонких и прозрачных слоев (рисунок 11).

Сангина, так же как и соус, хорошо сцепляется с поверхностью шероховатой бумаги. Имеет красивый теплый коричневый цвет. Рисунок может быть штриховым или тушеванным. Растушевка усиливает яркость цвета сангины. Рисунок сангиной нередко заканчивается черным карандашом.

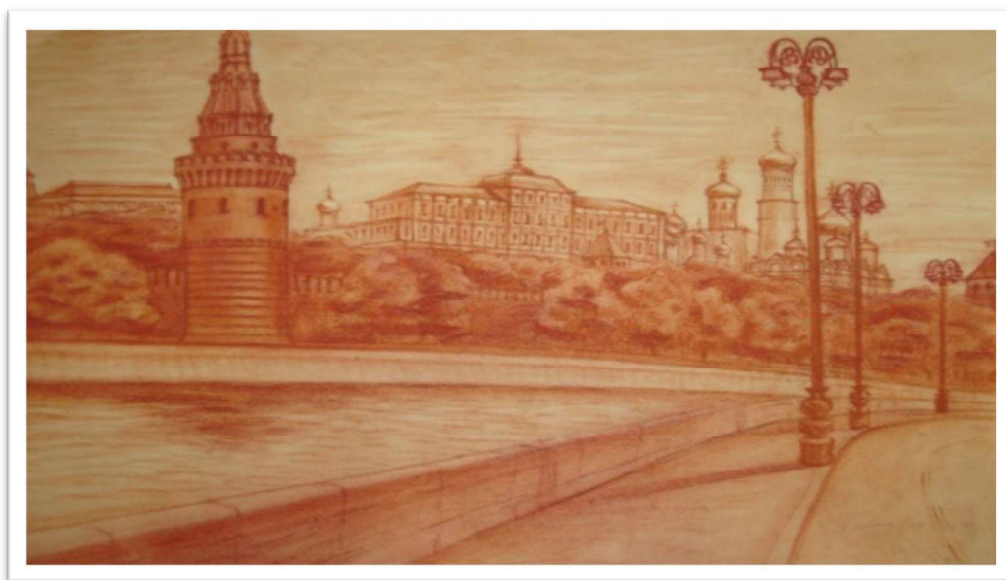


Рисунок 11 – Городской пейзаж. Сангина

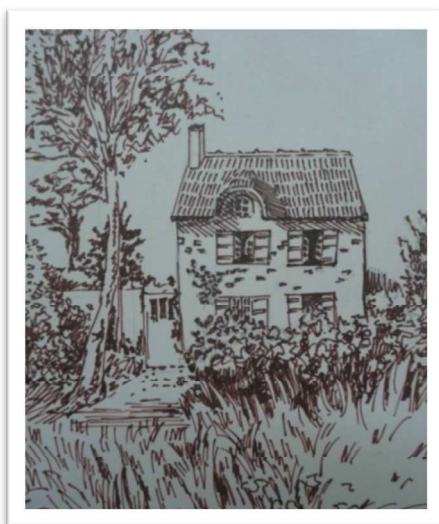
2.6 Фломастер

Фломастеры применяются для линейных зарисовок, где нужен ровный контур, выявляющий орнаментальность мотива. Как правило, ис-

пользуется черный, коричневый, фиолетовый и синий, то есть цвета имеющие темные оттенки цвета (рисунок 12).

Техника работы фломастерами схожа с техникой работы пером и тушью. Тональные градации достигаются за счет количества нанесения штрихов. Так же фломастер дает возможность закрывать всю плоскость тоном.

Рисунок 12 – Деревенская зарисовка. Фломастер



2.7 Пастель

Пастель представляет собой мягкие цветные карандаши нежных цветов и оттенков. В состав пастели входят спрессованные пигменты, каолин, бланфикс, мел, часовая глина, белая сажа. Каждый цвет в наборе имеет несколько вариантов: от светлого до более темного и насыщенного.

Пастель применяется для зарисовок на цветной и тонированной бумаге. Лучше всего пастель держится на умеренно зернистой, волокнистой поверхности. Можно использовать как основу для работы пастелью мелкую наждачную бумагу. Пастель сочетает в себе возможности графического и живописного материалов.

Характерной особенностью пастели является бархатистость и матовость цвета, получить которые в живописи невозможно никакими другими материалами (рисунки 13–16).

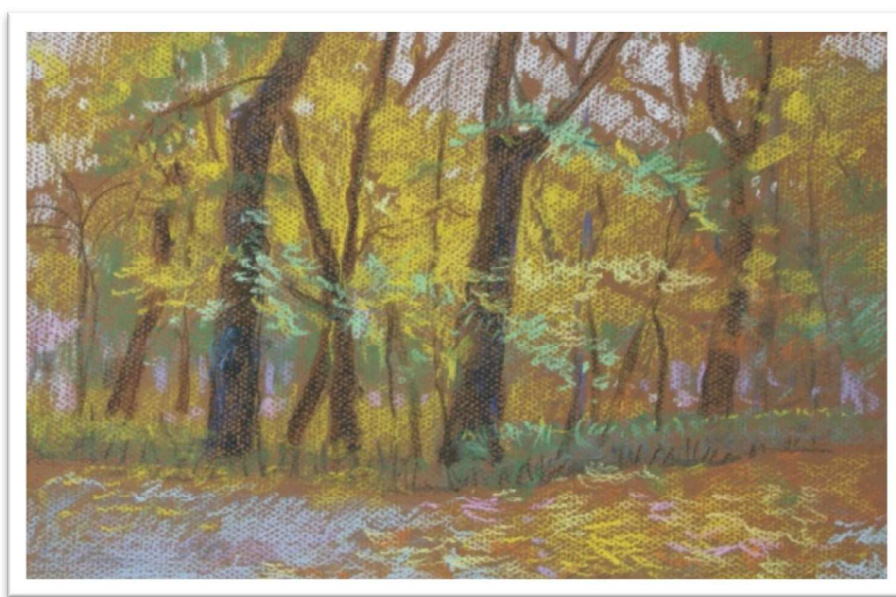


Рисунок 13 – Осенний мотив. Пастель

Пастель очень плохо удерживается на бумаге, даже при незначительных толчках она осыпается. Поэтому пастелью работают на шероховатой бумаге (например, фильтровальной).

Для закрепления рисунков, выполненных пастелью, применяют фиксативы – закрепители, но тогда пастель теряет свою бархатистость, а рисунок свою колористику.

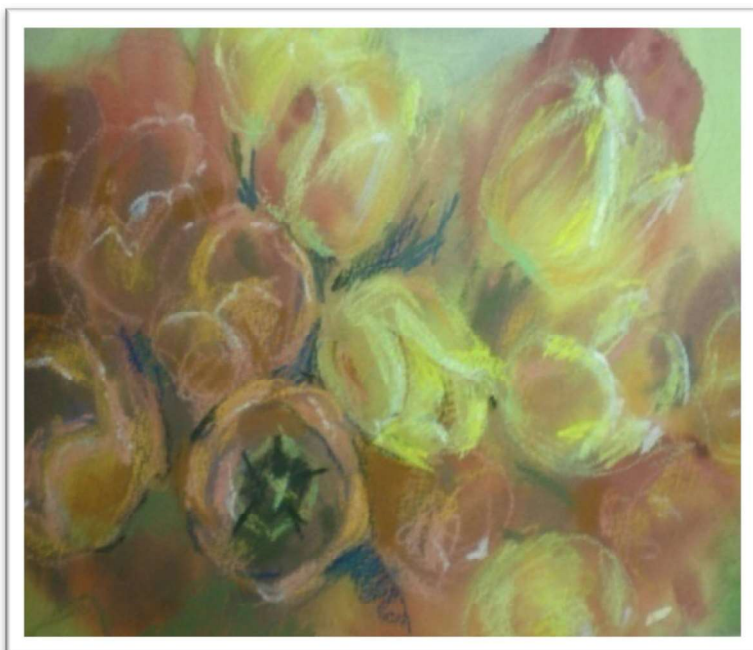


Рисунок 14 – Тюльпаны. Пастель

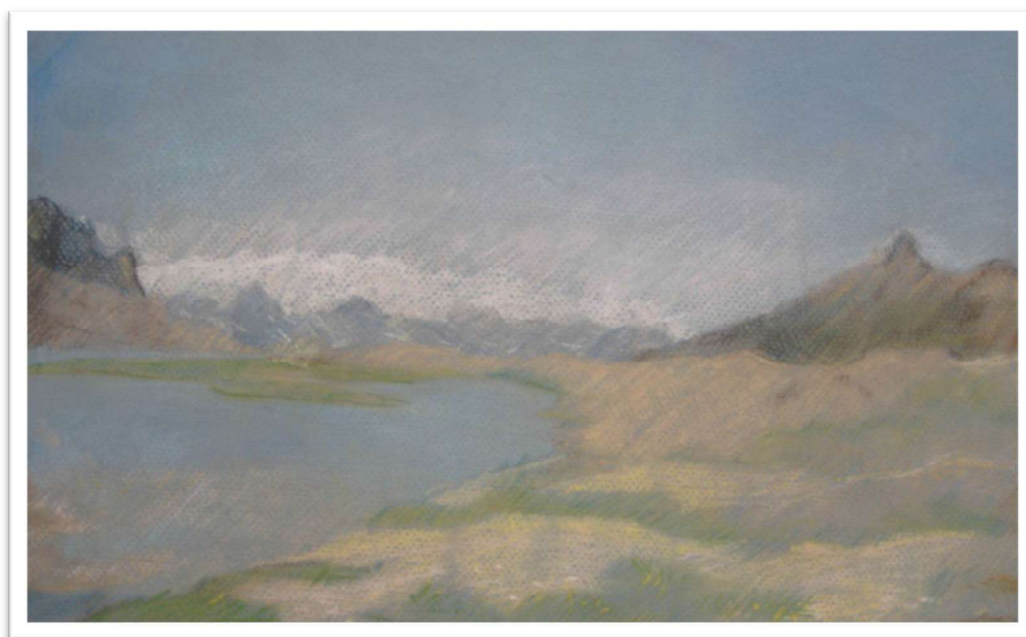


Рисунок 15 – Пейзаж. Пастель

В состав пастели входят светостойчивые пигменты, которые обеспечивают высокую сохранность работ: белила цинковые, стронциановую желтую, кадмий красный, желтый, оранжевый, английскую красную, изумрудную зеленую, окись хрома, кобальт зеленый (темный и светлый), кобальт синий, церулеум, ультрамарин, берлинскую лазурь, кобальт светлый, темный фиолетовый, охры (красную, золотистую и светлую), сиену и умбру (натуральную и жженую), марс коричневый, персиковую черную, виноградную черную, звенигородскую черную.

Пастель выпускается в виде цилиндрических стержней длиной 65 мм, диаметром 9–10 мм, наборами по 25, 50, 126, 146, 185 шт., а также наборами по 10 шт. одного цвета или тона. Набор пастелей из 25 шт. включает только основные цвета, а наборы из 50, 126, 146 и 185 шт. имеют 2–5 дополнительных полутона менее интенсивных по цвету, чем основные.

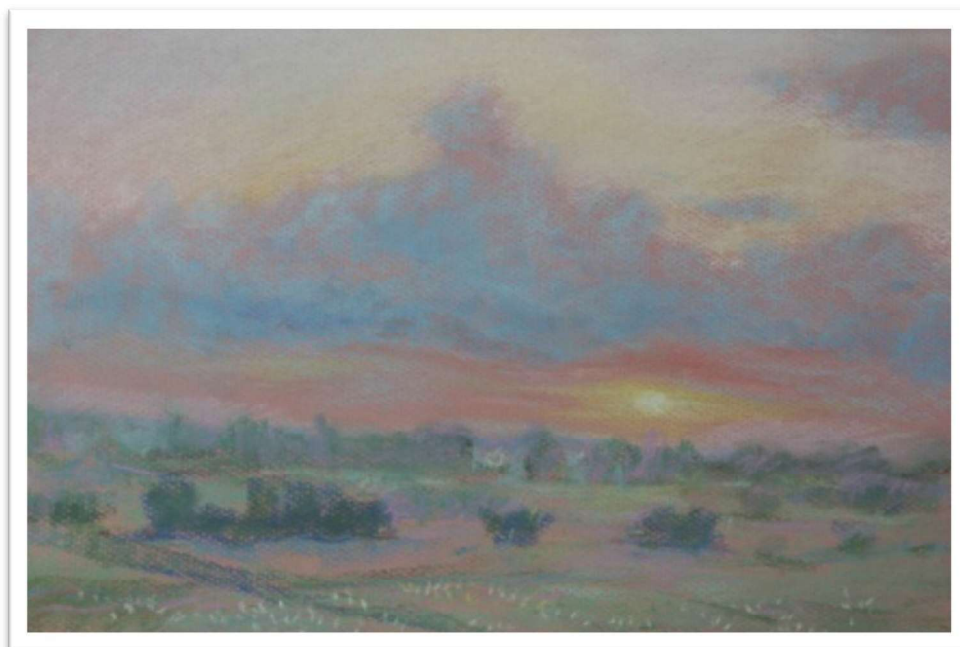


Рисунок 16 – Вечерний пейзаж. Пастель

Кроме обычной пастели, комбинат производит кремниевую пастель, изготавливаемую на основе гидрата окиси кремния, углекислого магния и окиси магния, являющихся связующими пастели. Характерной особенностью кремниевой пастели является ее высокая прочность. Рисунки, выполненные этим материалом и зафиксированные кремниевым фиксативом, не теряют бархатистости и матовости, в то же время при сотрясениях пастель не осыпается, причем – рисунки, выполненные кремниевой пастелью, можно даже скатывать в рулон.

Кремниевая пастель выпускается набором из 126 шт. К набору прилагается 2 флакона фиксатива емкостью 100–200 мл.

2.8 Сепия

Сепия применяется как материал для рисунка (рисунок 17). Техника работы ею аналогична технике работы соусом [35]. Цвет натуральной сепии – коричневый с сероватым оттенком, отличается прозрачностью. Натуральная сепия готовилась из чернильного мешка каракатиц. В настоящее время сепия готовится на основе органического красителя. Искусственная сепия отличается от натуральной сепии многообразием цветовых оттенков.



Рисунок 17 – Сельская постройка. Сепия

2.9 Тушь, чернила

Тушь широко применяется при рисовании пером или кистью.

Изготавливают тушь из газовой сажи, спиртового раствора, шеллака, глицерина, сахара, поверхностно-активного вещества — желчи и антисептика. Кроме жидкой, тушь выпускается в виде палочек, и тогда она содержит еще каолин.

Главной особенностью туши является глубокий черный цвет.

Выпускается также цветная тушь на органических красителях. Цветная тушь может быть в виде жидкого раствора и пастообразная.

Пастообразная тушь разводится трехкратным объемом воды.

Так как работа тушью близка к технике работы акварелью, то иногда некоторые художники работают смешанной техникой, соединяя тушь с акварелью и другими материалами, применяемыми в рисунке (рисунки 18–19).

Тушь разбавляется водой, это дает возможность при работе черной тушью изменять ее цветовую насыщенность: тон туши может колебаться от буроватого до серебристо-серого, при этом разбавленная водой тушь не дает жестких контурных затеков по краям рисунка.



Рисунок 18 – Зимний мотив. Тушь

После высыхания тушь не растворяется водой, так как в ее состав входит спиртовой раствор шеллака, растворимый лишь спиртом.

Тушью и чернилами можно делать длительные рисунки, наброски, зарисовки, графически-силуэтные решения [12, 35]. Для работы тушью понадобится ручка со вставным пером, кисть, заточенная палочка.



Рисунок 19 – Крыши. Тушь

2.10 Растушовка

Растушевки применяют при работе сангиной, соусом, пастелью для тонкого разнесения по бумаге, картону или холсту красочного слоя.

Растушевки изготавливаются из непроклеенной оберточной бумаги, а наиболее качественные – из замши или лайки [55, 63].

Для изготовления растушевок бумагу или замшу разрезают на кусочки в виде вытянутых равнобедренных треугольников или на полоски длиной 1,5 м и шириной 1–2 см. Заготовки свертывают, навивая их, перекрывая наполовину предшествующий виток.

Изготавливают растушевки и путем свертывания проклеенной бумаги в виде цилиндрической палочки, концы которой затачиваются на абразивном круге.

Растушевки выпускаются различных диаметров: № 1–5 мм, № 2–6 мм, № 3–8 мм, № 4–10 мм, № 5–12 мм, № 6–14 мм.

Для временной работы растушевкой может служить пробка, концы которой затачиваются на удлиненный конус. Пробка для растушевки должна быть мягкой, для чего ее кипятят в воде (рисунок 20).

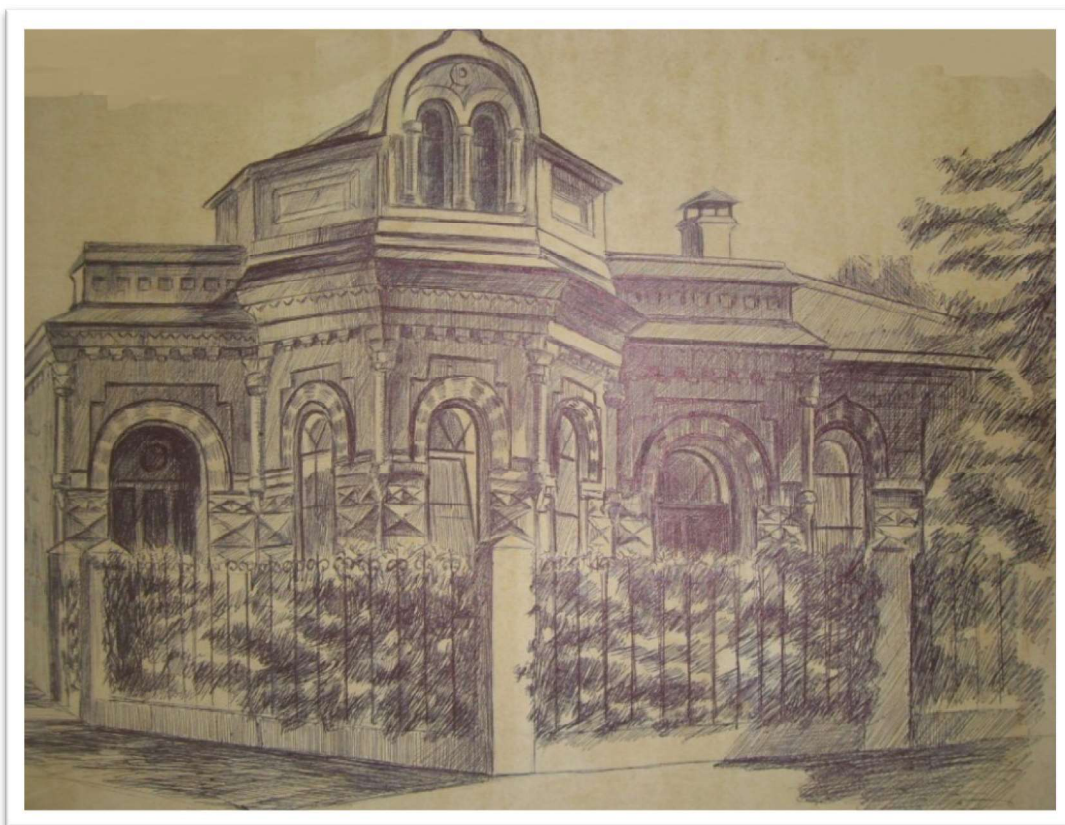


Рисунок 20 – Дом атамана Япового. Тушь

2.11 Фиксативные лаки

Фиксативные лаки и составы на клеевой основе применяются для фиксирования работ, выполненных на бумаге карандашом или пастелью, а также для закрепления рисунка, выполненного углем на грунтованном холсте.

Покрытие рисунка производится путем распыления лака пульверизатором. Повторное покрытие рисунка фиксативом рекомендуется производить не ранее чем через 20 мин после первого.

Фабричный лак фиксатив представляет собой раствор карбиновой (синтетической) смолы в спирте.

Пленка фиксативного лака прозрачна и не нарушает цветов рисунка, выполненного пастелью (рисунок 21).

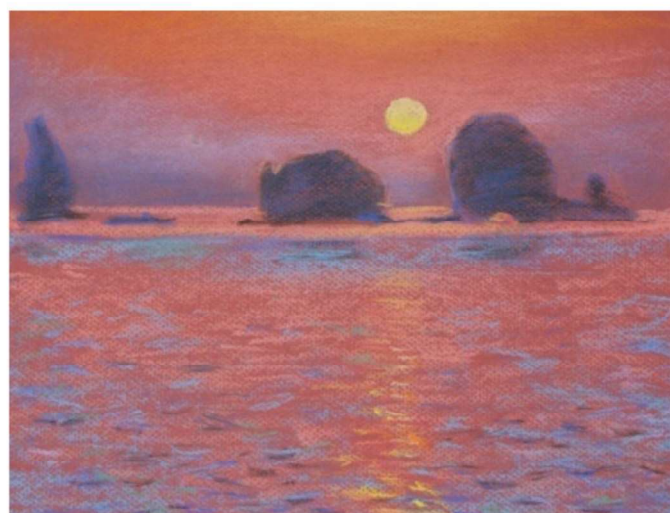


Рисунок 21 – Закат. Пастель

ТЕМА 3. Живописные материалы

Чтобы лучше освоить живописные материалы, умело пользоваться красочной палитрой, нужно знать основные свойства красок. В живописи все нужные оттенки цвета можно получить в результате смешения трех главных групп – желтых, красных и синих. В наборах красок (акварельных, гуашевых, темперных, масляных) обязательно должны присутствовать эти группы красок (рисунок 22).

Все виды красок приготавливаются из цветных порошкообразных пигментов и связующих. Связующее вещество соединяет частицы пигмента. Состав связующего определяет вид красок, технологию и технику живописи.

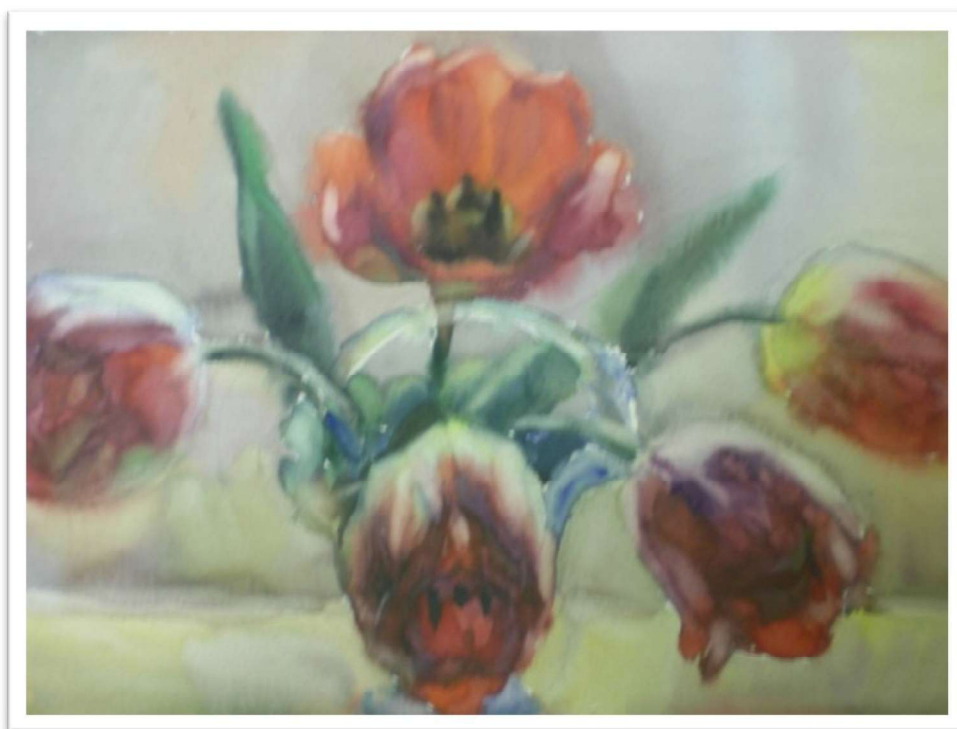


Рисунок 22 – Тюльпаны. Акварель

3.1 Акварельные краски

Акварельные краски делаются из цветных пигментов, растертых в водном растворе растительного клея с добавлением сахара, глицерина или меда.

Краски бывают твердые (в плитках), мягкие (в пластмассовых чашечках) и жидкие (в тюбиках). Акварель выпускается в наборах. Красочные пигменты обладают разной структурой – крупнозернистой и мелкозернистой и разной растворимостью.

Мелкозернистые пигменты растворяются лучше, дают тонкий прозрачный слой, крупнозернистые менее прозрачны, имеют осадок.

В живописи акварелью мелкозернистые прозрачные в растворе краски дают возможность использовать технику лессировок – наложение одного цвета на другой. Малопрозрачные краски не допускают перекрытий.

К лессировочным краскам относят краплак, кармин, сиена, золотисто-желтая (индийская желтая), голубая Ф. Ц. (берлинская лазурь), изумрудная зелень, черная (слоновая кость), сепия.

Кроющие малопрозрачные краски: кадмий красный, кадмий оранжевый, кадмий желтый, охры, ультрамарин, кобальт.

В длительных этюдах вначале прокладываются прозрачные лессировочные и завершают этюд кроющие краски (рисунок 23).

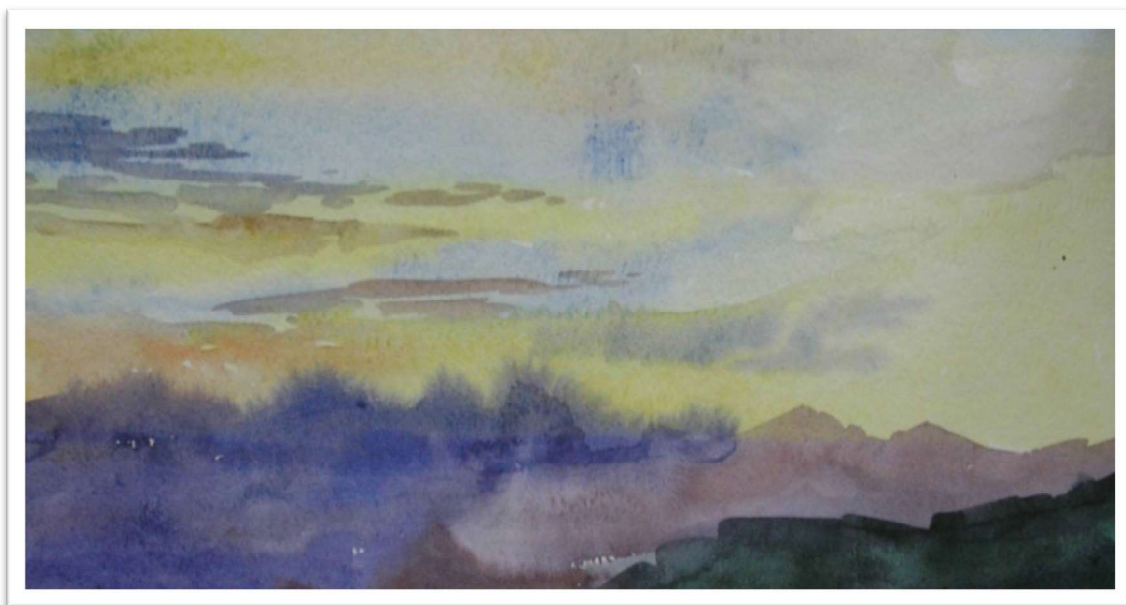


Рисунок 23 – Небо. Акварель

Работая смесями красок, нужно избегать повторного покрытия, чтобы бумага просвечивала через красочный слой.

Акварельные краски компактны, быстро сохнут, расходуется их при работе мало. Это делает акварельную технику наиболее подходящей для работы на открытом воздухе, как в быстрых зарисовках и набросках, так и в более длительных этюдах [7, 67, 63].

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АКВАРЕЛЬНЫХ КРАСОК

Охра светлая. Краска холодного тона, прозрачная, но несколько глуховатого оттенка. Большим достоинством охры светлой является то, что при высыхании она сливается с бумагой и становится шелковистой.

Цвет украшает живопись; но это ни что иное, как придворная дама, поскольку она только способствует истинным совершенствам искусства быть еще более привлекательными.

Ж. Энгр

Охра светлая относится к высокосветостойким краскам. Светостойкость — 5 баллов. Охру не рекомендуется разводить в железной посуде, это вызывает ее позеленение.

Кадмий лимонный. Специфической особенностью краски является ее матовость в любом по интенсивности слое окраски, приближающаяся к гуаши, хотя по прозрачности и цветовой насыщенности краска на гуашь не похожа. Светостойкость — 4 балла.

Кадмий желтый. Краска аналогична кадмию лимонному, но более прозрачна. Светостойкость — 5 баллов.

Сиена натуральная. Краска желто-коричневого цвета. По своим свойствам аналогична охре светлой, но обладает большей световой насыщенностью. Светостойкость — 5 баллов.

Золотисто-желтая «ЖХ». Представляет собой органический краситель. Краска очень прозрачна, теплого тона. Хорошо разносится по бумаге. Выкраска отличается шелковистостью. При добавлении краски травяной зеленой или голубой «ФЦ» можно получить оттенок индийской желтой. Светостойкость — 4 балла.

Кадмий оранжевый. Фактура краски аналогична фактуре кадмия лимонного или желтого, но более прозрачна, чем у этих красок. Специфической особенностью этой краски является возникновение агломерации (агломерация — связывание между собой частиц пигмента) при избыточном количестве воды. Агломерация пигмента затрудняет равномерность выкраски. Для предупреждения ее следует для разведения краски пользоваться незначительным количеством воды. Светостойкость — 5 баллов.

Охра красная. Краска красно-коричневого цвета отличается высокой прозрачностью; в тонких слоях дает мягкий желтовато-коричневый оттенок; легко разносится по бумаге и хорошо смывается. Светостойкость — 5 баллов.

Сиена жженая и железная красная. Обе красно-коричневые интенсивные краски, отличаются друг от друга тем, что сиена жженая имеет теплый тон, а железная красная — холодный, что особенно заметно в наиболее тонких выкрасках. Светостойкость — 5 баллов.

Алая. Одна из очень прозрачных интенсивных красок ярко-красного цвета, имеет теплый тон с киноварным оттенком. Следует обратить внимание на то, что эта краска при разведении быстро насыщает кисть. Работать алой краской следует осторожно, т.к. интенсивно окрашенные поля выкраски с трудом смываются с бумаги. Светостойкость — 3 балла.

Краплак красный. Одна из очень интенсивных красок красно-малинового цвета. На кисть эта краска набирается быстро, по бумаге разносится ровным слоем. Нанесенную краску трудно смыть с бумаги. Работать краплаком следует осторожно. Светостойкость — 3 балла.

Кармин. Очень интенсивная краска красно-малинового цвета, прозрачная, более холодного оттенка, чем краплак. По своим свойствам кармин аналогичен краплаку красному. Светостойкость — 3 балла.

Краплак фиолетовый. Фиолетово-красная краска. По своим свойствам эта краска аналогична краплаку красному. Светостойкость — 2 балла. Краплак фиолетовый под действием ультрафиолетовых лучей приобретает коричневый тон. Светостойкость — 2 балла.

Ультрамарин. Краска из группы синих, наиболее теплого тона. Специфической особенностью ультрамарина является его склонность к агломерации при разведении незначительным количеством воды. В связи с этим при работе с ультрамарином рекомендуется разводить краску дождевой или дистиллированной воды, что несколько понижает ее агломерацию и не создает точечности в выкраске. Светостойкость — 3 балла.

Кобальт синий. Свеженанесенная краска имеет нежный синий цвет, краска неинтенсивная; неравномерно разносится по бумаге; при сильном разведении воды склонна к незначительной коагуляции с выпадением хлопьев. Кобальт синий со временем (как на свету, так и в темном месте) склонен к позеленению и потемнению, что вызывает пожелтение бумаги.

Голубая «ФЦ» (фталоцианиновая). Очень интенсивная синяя краска холодного тона. При легком соприкосновении влажной кисти с разведенной краской последняя быстро набирается на кисть; по бумаге разносится равномерно. При нанесении насыщенных слоев рекомендуется работать осторожно, так как краска трудно смывается с бумаги. Светостойкость — 4 балла.

Изумрудно-зеленая или зеленая травяная. Очень интенсивные зеленые краски, отличаются высокой прозрачностью. Краски — разные по цвету, но аналогичны по своим свойствам. Обе хорошо разносятся и размываются на бумаге. Специфическая особенность их — неполная смываемость, в связи с чем работать этими красками следует очень осторожно. Светостойкость — 4 балла.

Перманент зеленый. Очень насыщенная ярко-зеленая краска, самая теплая из группы зеленых красок. Имеет высокую прозрачность, по бумаге разносится равномерно; смывается с бумаги хорошо; на кисть краска набирается быстро. Светостойкость — 4 балла.

Умбра натуральная и умбра жженая. Умбра натуральная — холодного (табачного) оттенка; умбра жженая — теплого (шоколадного) оттенка. Краски полупрозрачные; удовлетворительно насыщают кисть и удовлетворительно смываются с бумаги. По цвету и фактуре несколько глуховаты. Светостойкость — 5 баллов.

Марс коричневый. Краска теплого тона, но более холодная, чем умбра жженая. Краска прозрачна и интенсивная; разносится, размывается и смывается с бумаги хорошо. Светостойкость — 5 баллов.

Сепия. Специфической особенностью этой краски является некоторое ее цветовое изменение. В насыщенном слое она темно-коричневая с холодным оттенком, в тонких лессирующих слоях – коричневато-серая, размывается, разносится по бумаге хорошо. Светостойкость – 5 баллов.

Ганза лимонная, ганза желтая. Все краски имеют яркий чистый цвет, оттенки от лимонно-желтого до ярко-оранжевого. Краски отличаются интенсивностью, полупрозрачны, легко набираются на кисть; по бумаге разносятся ровным слоем. Светостойкость – 4 балла.

Киноварь (имитация). Краска очень яркая и чистая, цвет – оранжево-красный; на бумагу ложится равномерно (без полос и хлопьев), что дает возможность размывать ее с переходами от интенсивных до весьма слабо окрашенных слоев. С бумаги краска смывается хорошо, оставляя едва заметные следы. Светостойкость – 4 балла.

Лак розовый. Ярко-розовая краска холодного оттенка, отличается чистотой и насыщенностью по тону. Краска интенсивная, прозрачная, легко набирается кистью. При нанесении тонким слоем ее следует разводить большим количеством воды. На грунт и бумагу краска наносится равномерно. При смывании с бумаги оставляет след. Светостойкость – 3 балла.

Тиоиндиго красная. По цвету, краска близка к краплаку красному светлomu, отличается от него большей теплотой тона; интенсивная, прозрачная. Светостойкость – 4 балла.

Лак фиолетовый. Интенсивная краска холодного тона, полупрозрачная, легко размывается и равномерно разносится по бумаге; при смывании с бумаги оставляет слабо окрашенный след. Светостойкость – 3 балла.

Антрахиноновая синяя. Прозрачная синяя интенсивная краска холодного оттенка; хорошо размывается и разносится по бумаге; смывается удовлетворительно. Светостойкость – 4 балла.

Индиго. Интенсивная прозрачная краска, цвета от синевато-черного оттенка в плотных слоях выкраски до голубовато-серого – в тонких. Краска легко набирается на кисть; по бумаге разносится равномерно; смывается с бумаги удовлетворительно, оставляет слабо окрашенный след. Светостойкость – 2 балла.

Лазурь железная. Интенсивная, яркая прозрачная краска глубокого синего тона; легко размывается и равномерно разносится по бумаге. Смывается с бумаги не вполне удовлетворительно, оставляет слабо окрашенный след. Светостойкость – 2 балла.

Тиоиндиго коричневая. Интенсивная краска красно-коричневого цвета; прозрачная, хорошо размывается на бумаге. В плотных слоях краска

склонна к агломерации частиц пигмента, но без расслаивания. При смывании водой оставляет слабо окрашенный след. Светостойкость – 4 балла.

Нейтральная черная. Краска отличается большой прозрачностью, но не обладает чрезмерной интенсивностью сажи газовой; имеет большую цветовую насыщенность в плотных слоях, чем кость жженная. Размывается, разносится и смывается с бумаги хорошо. Светостойкость – 3 балла.

РАБОТА АКВАРЕЛЬНЫМИ КРАСКАМИ

При длительной работе акварельными красками живопись следует начинать с более тонких (прозрачных) красок, состоящих из красителей, которые прочно соединяются с бумагой и не размываются после высыхания наносимыми последующими красками.

Тонкие краски хорошо передают далекие воздушные планы, а также глубокие тени, гладкие блестящие предметы, металлы, стекло, фарфор и т. п.

Крупнозернистые краски (пигментные), наоборот, хорошо передают передние планы, освещенные места, предметы с грубой фактурой, например камни, шероховатости поверхности и т. п.

Степень прозрачности красок тогда достигает своей силы, когда свет сильно отражает от грунта – основания бумаги. Поэтому качество и белизна бумаги, после нанесения красок, играет существенную роль в акварельной живописи (см. рисунки 22–23).

Многие сомневаются в пользе рисования – зря время тратить. Овладение знаниями – вечное занятие, дельное, полезное и приятное человеку.

П. П. Чистяков

3.2 Гуашь

Гуашь – это сильно кроющие непрозрачные краски, приготовленные из цветных пигментов с наполнителями (белила, бланфикс, каолин) на малом количестве связующего. Связующее – декстрин, камеди, гуммиарабик.

Наборы гуаши имеют все необходимые цвета, выпускаются в тюбиках и банках. К готовому набору нужно запастись быстро расходующиеся краски (охру, белила, ультрамарин). Гуашь, как акварель, разводится водой, но отличается плотностью красочного слоя, применением белил в смесях красок. Гуашевые краски, высыхая, сильно высветляются.

Техника гуаши позволяет вносить поправки и исправления, мазок корпусный, допускается многослойность письма.

Гуашевые белила, черная краска употребляются в графических зарисовках [7, 63].

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ЖИВОПИСИ ГУАШЬЮ

Гуашь — краска непрозрачная, плотная; высыхая, она приобретает матовую бархатистость.

Гуашью можно работать не только на бумаге, но и на грунтованном (неразмываемом) холсте, на ткани, картоне, фанере (рисунок 24) [13].

Гуашь состоит из тонко перетертого пигмента и связующего гуммиарабика, фруктовой камеди, декстрина, глицерина, служащего пластификатором, поверхностно-активного вещества, представляющего собой препарат животной желчи, алizarинового масла и антисептика — фенола.

Различие между акварелью и гуашью заключается в том, что гуашь включает в себя меньшее количество связующего и значительное количество пигмента, кроме того, для большей укрывистости многие гуашевые краски содержат белила (свинцовые, цинковые, титановые или баритовые). Это делает высохшую краску несколько белесоватой.

Гуашью работают главным образом плакатысты и графики, а также некоторые художники-станковисты.

Гуашь широко применяется в декорационной живописи, при выполнении различных эскизов. Очень часто используют ее для цветных набросков. Гуашь удобна в работе и, что важно, дает возможность вносить исправления в процессе работы. Слой краски средней толщины сохнет от 360 мин до 3 ч в зависимости от влажности воздуха (рисунок 25).

По светостойкости гуашь подразделяется на три группы:

1 группа: подгруппа А — вполне светостойкие краски (5 баллов). На этикетке 2 красные звездочки; подгруппа Б — светостойкие краски (4 балла). На этикетке две черные звездочки.

2 группа — умеренно светостойкие краски (3 балла). На этикетке одна черная звездочка.

3 группа — слабо светостойкие краски (2 балла). На этикетке нет звездочек.

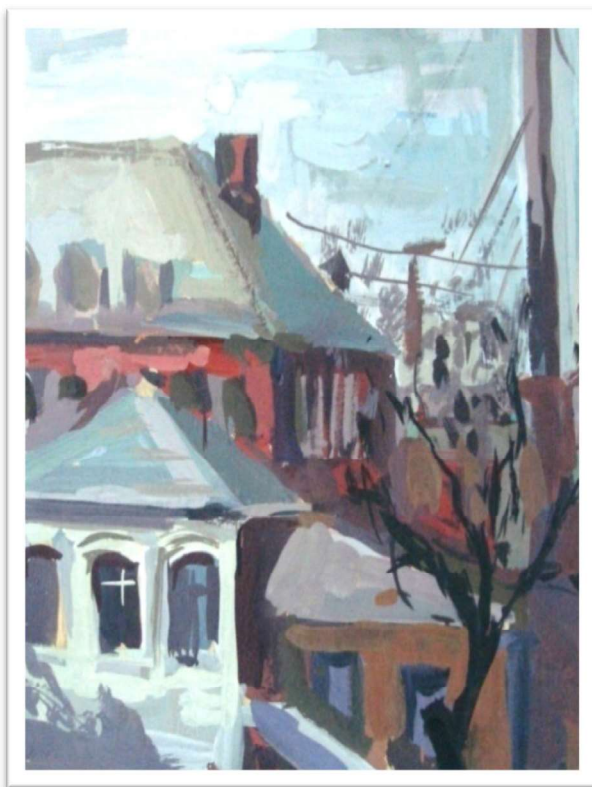


Рисунок 24 – Крыши домов. Гуашь

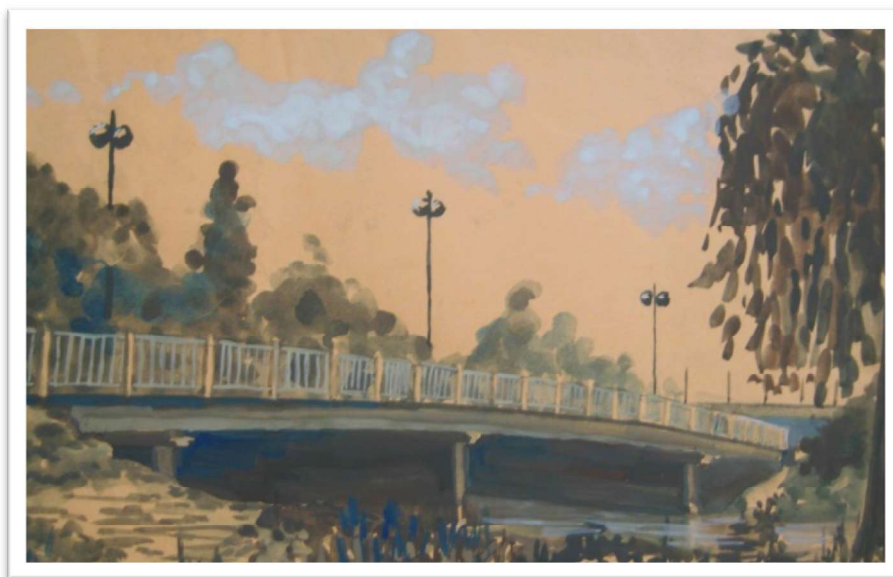


Рисунок 25 – Мост. Тонированная бумага. Гуашь

Палитра гуашевых красок в основном состоит из светостойких красок, и лишь семь красок являются недостаточно светостойкими.

ПРАВИЛА РАБОТЫ ГУАШЬЮ

Гуашевые краски разводят водой до состояния жидкой сметанообразной массы, тщательно размешивая (рисунок 26). Излишек воды делает красочный слой тонким, просвечивающим, и краска теряет плотность, при этом она высветляется, а после высыхания красочный слой обычно пачкается и растрескивается. Работая гуашью, не следует размывать краску и растирать ее кистью в одном и том же месте. Нужно помнить, что гуашь при нанесении ее на бумагу не должна собираться «островками», так как, высохнув, они образуют пятно, которое последующим нанесением краски перекрыть уже невозможно. Гуашь, положенная толстым слоем, образует клеевое блестящее пятно. Необходимо наносить на бумагу тонким ровным слоем, вписывая один цвет в другой, когда предыдущий слой еще влажный. Перекрывать слой краски несколькими слоями не рекомендуется (рисунки 27–28).

Высокое, серьезное искусство живописи без науки не может существовать. Наука в высшем проявлении ее переходит в искусство.

П. П. Чистяков

При работе гуашью рекомендуется вначале покрывать бумагу в горизонтальном направлении, а затем поперек вертикальными мазками, тщательно сохраняя четкость очертаний рисунка. Чтобы закрасить поверхность ровным по цвету слоем, необходимо кисть предварительно смочить в воде и только после этого брать ею краску, но не из банки, так как из-за различной густоты при высыхании на поверхности могут быть полосы. Поэтому краски перед работой следует разводить в отдельных чашечках.



Рисунок 26 – Осенняя дорога. Гуашь

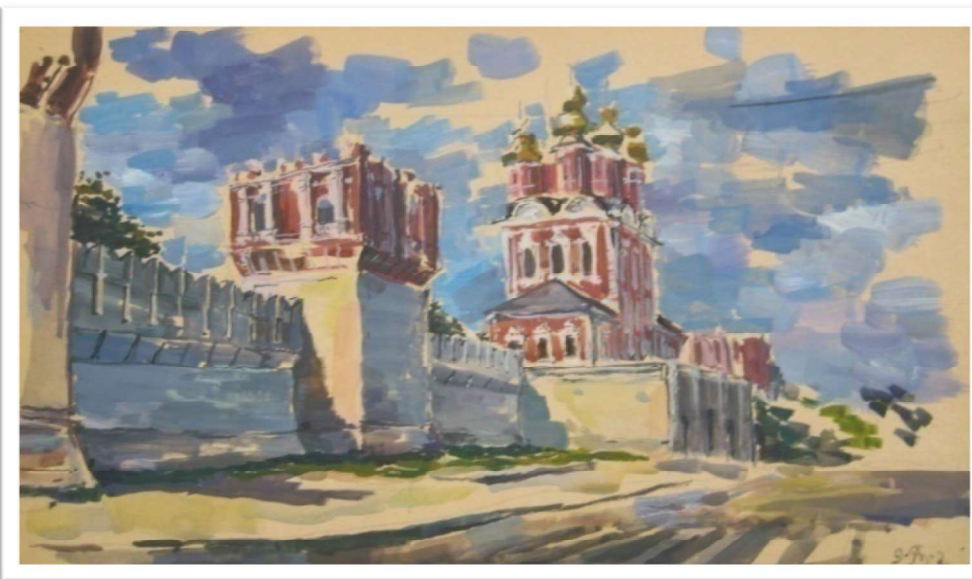


Рисунок 27 – Старый город. Гуашь

Кроме этого, для получения ровного по цвету поля, следует пользоваться шероховатой бумагой или картоном. Необходимые поправки в процессе работы вносят только по смачиванию или удалению краски, соскоблив ее бритвой или скальпелем.

Для работы гуашью применяют мягкие, но упругие кисти, как плоские, так и круглые; некоторые живописцы – станковисты используют эластичные круглые щетинные кисти.

Гуашь широко применяется при работе плакатными перьями и рейсфедером. Ее разводят так, чтобы краска легко сходила с пера или рейсфедера. При закрашивании больших плоскостей гуашь разводят и наносят аэрографом. Перед работой непосредственно на ткани ее следует покрыть смачивателем, предотвращающим скапывание краски в капли.

При работе над плакатом, предназначенным для улицы, в краску надо добавить 5–6 % раствор столярного клея или желатина, а также алюмокалиевые квасцы, служащие дубителем для клея.

Главная трудность работы гуашью заключается в том, что краска, высыхая, резко изменяет свою светлоту, и художнику трудно следить во время работы за правильностью цветовых и тоновых соотношений.

Светлеют: окись хрома, кобальты, кадмии, охра светлая, охра золотистая, изумрудная зеленая.

Темнеют и вновь высветляются: сиена натуральная, сиена жженая, краплаки, ультрамарин.

Темнеют: ганза желтая, оранжевая. Темнеющие краски и краски высветляющиеся обычно разбеливают цинковыми или серебристыми белилами, входящими в ассортимент гуашевых красок. В разбеливании нуждаются также лессирующие и полулессирующие краски для повышения их укрывистости.

Для определения цвета высохшей гуаши можно пользоваться заранее составленными выкрасками, что упростит работу начинающему живописцу; вообще же работа гуашью требует определенных навыков. Хранить гуашь следует в плотно закрытых банках при комнатной температуре, не допуская охлаждения ниже нуля. Засохшую гуашь можно легко восстановить. Для этого краску заливают водой или лучше 1%-м раствором желатинового или столярного клея и растворяют в течение 2–3 сут, после чего тщательно размешивают до получения однородной массы.

Хранить готовые работы следует в папках, не сворачивать в трубки из-за хрупкости красочного слоя. Рекомендуются прокладывать листы живописи папиросной бумагой. Растрескивание или осыпание красочного слоя возможно в случае, если краска нанесена очень толстым слоем.



Рисунок 28 – Цветущее дерево. Гуашь

3.3 Темпера

Старинная темпера готовилась художниками (иконно-писцами, миниатюристами) из сухих пигментов и натурального связующего – яичного желтка с добавлением хлебного кваса.

Выпускается два вида темперных красок – казеиново-масляная и поливинилацетатная. Первая готовится из цветных пигментов в смеси с эмульсией (льняное или подсолнечное масло в водном растворе казеина). Вторая – из смеси пигментов с водоразбавительной эмульсией ПВА.

В настоящее время выпускаются темперные краски: белила цинковые, белила титановые, стронциановая желтая, кадмий лимонный, кадмий желтый, кадмий оранжевый, кадмий красный, краплак красный, охра светлая, охра золотистая, охра красная, сиена натуральная, сиена жженая, ультрамарин, кобальт синий, хром кобальт, зелено-голубой, изумрудно-зеленая, кобальт зеленый светлый, окись хрома, умбра жженая, кость жженая.

Темпера разводится водой и допускает различные приемы ведения этюда. Применения акварельных приемов сочетается с корпусным письмом (рисунок 29). Темпера живопись меньше высветляется, чем гуашь, быстро сохнет. Краски, выдавленные на палитру, нужно использовать за один сеанс, кисти мыть сразу по окончании работы. Засохшая краска не размывается.

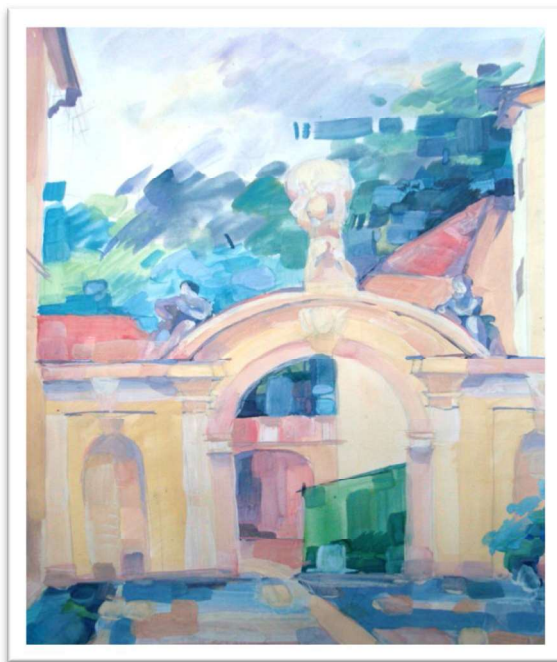


Рисунок 29 – Арка. Гуашь

ТЕМА 4. Кисти

Для работы гуашью, акварелью, темперой, масляными красками нужны кисти разного размера, формы, из разного волоса.

Кисти бывают беличьи, колонковые, барсучьи, щетинные (из свиной щетины), синтетические (под колонок). По форме – круглые, плоские.

Круглые беличьи или барсучьи кисти № 20 – № 16 больших размеров понадобятся для работы акварелью в технике, требующей широких заливок, живопись «по сырому», кистевых набросков.

Круглые колонковые кисти № 12 – № 8 нужны для проработки деталей, передних планов в живописных этюдах, а также при выполнении графических зарисовок.

Плоские и круглые щетинные кисти, плоские кисти из синтетического волокна № 18 – № 12 используются в живописи с плотной фактурой красок – гуаши, темпера, масле. Кисть набирает краску густо и кладет ее на основу рельефным мазком. Мазок плоской щетинной кисти оставляет характерный след, помогает выявлять объемную форму. Круглые щетинные кисти рекомендуются для живописи в технике темперы и гуаши. Плоские кисти из синтетики прочны и упруги. Можно пользоваться ими для прокладки больших пятен и для тонких лессировочных покрытий.

ТЕМА 5. Палитра

Для работы красками, приготовления красочных смесей необходима палитра. Палитры делаются из разных материалов разного размера. Форма их прямоугольная или овальная.

Белая пластмассовая палитра небольшого размера служит для смешивания красок в живописи акварелью. Такая же палитра большого размера подойдет для гуаши и темперы.



Рисунок 30 – Этюд с водой. Акварель

Деревянная из прочной фанеры палитра обычно вкладывается в этюдник и предназначена для работы масляными красками.

Краски, выдавливаемые из тюбиков на палитру (темпера, масло), располагаются на палитре в определенном порядке. Привычное расположение красок помогает вести этюд, не отвлекаясь на поиски нужного цвета. Целесообразно выстраивать цветной ряд от светлого к темному (рисунок 30).

ГЛАВА II. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ НА ПЛЕНЭРЕ

ТЕМА 1. Пейзаж

Пейзаж в переводе с французского — местность, страна, родина — это жанр изобразительного искусства, главным образом станковой живописи и графики, и отдельное произведение, предметом которого является изображение естественной или преобразованной человеком природы, окружающей среды, характерных ландшафтов, видов гор, рек, лесов, полей, городов, исторических памятников, всего богатства и разнообразия растительности. Пейзаж может носить исторический, героический, фантастический, лирический, эпический характер [70, 56].

Пейзаж сочетает в себе все технические аспекты (перспективу, свет, цвет, передачу объемов и фактур). Одним из главных достоинств пейзажа является острота композиционного решения.

Традиционно выделяются основные типы пейзажа:

- городской пейзаж;
- пейзаж с архитектурными элементами;
- сельский пейзаж;
- панорамный пейзаж;
- топографический пейзаж;
- пейзаж с изображением воды (морской пейзаж) и т. д.

Основным отличием пейзажного изображения является воздушная перспектива, от которой зависит красочность и яркость предметов, ослабевающая по мере удаления от зрителя.

Панорамный разворот пейзажа с открытым пространством или уголок лесной чащи, высокий или низкий горизонт, мотив с водой или деревенская улица, городские пейзажи — разнообразие сюжетов подсказывает различные композиционные решения. В поисках мотивов пейзажа, удачных точек зрения начинающий художник развивает глаз и руку, приходит к пониманию композиционных секретов.

Работа над пейзажем начинается с выбора сюжета, точки зрения рисующего, формата листа, особая роль отводится композиционному размещению изображаемого (рисунок 31).

Работу над пейзажем мы начинаем на листе средней величины. Первые пейзажные этюды, должны быть штудировочными и предельно законченными; следующие могут быть написаны широко и сочно. Какие-то кратковременные состояния природы, например, закат или восход солнца, бурю или грозу, мы изображаем в так называемых «нашлепках» — несколькими красочными пятнами в течение 10–15 мин. Такие набросочные пейзажи надо писать небольших размеров, чтобы успеть передать главное в один короткий сеанс. По мере овладения техникой, быстротой письма

мы станем постепенно увеличивать размеры этюдов. Писать акварельные этюды несколько сеансов очень сложно, так как день на день не похож ни по освещению, ни по тонам, а вносить то и дело поправки — это значит «замучить» живопись, потерять ее первоначальную свежесть.

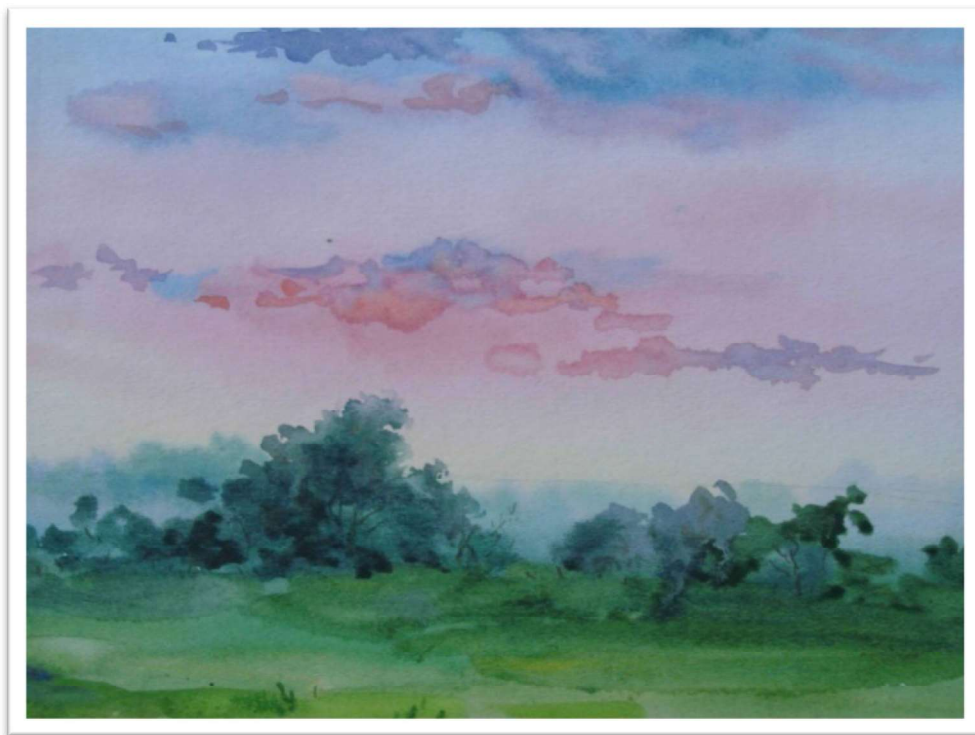


Рисунок 31 – Вечер. Акварель

Цвет в пейзаже претерпевает большие изменения вследствие отдаленности планов и предметов (их разделяет большой слой воздуха). Изменение цвета происходит от различного освещения: в солнечный день одно освещение, в пасмурный — другое; утро и вечер тоже накладывают свою печать на колористическое состояние природы. Вблизи деревья зеленые, вдали — голубые. Дальний лес, освещенный первыми лучами солнца, кажется розовым; вечернее солнце окрашивает тот же лес в красный или пурпурный цвет.

Самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные врата к искусству — это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов; доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретешь некоторое чувство в рисунке. Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесет тебе огромную пользу...

Ч. Ченнини

Дополнительные цвета в пейзаже действуют в полную силу; голубое небо сквозь зеленую листву принимает фиолетовый оттенок; тени зимой на снегу в солнечный день кажутся ярко синими; листья березы в сумер-

ках серебрятся; осенние листья на деревьях после заката, с наступлением сумерек, могут светиться, как раскаленные угли и т. д.

...Можно было бы дать основные массы пейзажа, взяв локальный цвет предмета, а затем, все время принимая в расчет его ослабление по мере того, как изображение уходит в глубину, изменять его под воздействием различных условий. Тогда набросок будет иметь воздушную перспективу, так как именно прозрачные тона и рефлексы, более или менее выраженные, выдвигают предметы вперед, придавая изображению рельеф. В любой картине, и особенно в драпировках, на первом плане надо класть как можно больше прозрачных тонов и рефлексов. Я где-то видел, что Рубенс пользовался этим приемом. Он особенно в декоративной живописи и является самым простым средством усилить эффект. В пейзажах, в деревьях, находящихся ближе к глазу, непрозрачные тона кажутся более резкими; напротив, в удаленных деревьях прозрачные тона растворяются и исчезают.

Э. Делакруа

Почти каждый начинающий художник увлекается сложными ландшафтами, с далекой перспективой, с рекой или прудом, в которых отражаются берега с деревьями, небо. С увлечением начинает он набрасывать краски, но вскоре путается в цвете, в рисунке и становится в тупик, не зная, что делать дальше. В начатом этюде получается страшная неразбериха, что вызывает разочарование; в конце концов, он бросает эту непосильную для него работу.

Принимая все это во внимание, лучше в подобном случае отказаться от целого сложного пейзажа и начать писать какую-нибудь его часть, например, дерево на фоне неба или небольшой скалы или часть здания с кусочком облачного неба и т. д. Постепенно усложняя задачи, можно переходить к сложному ландшафту.

Работая, таким образом, автор должен быть очень внимателен к тому, что он делает, проверять все оттенки цвета, все время сравнивать светосилу тонов. Первую прописку акварелью также лучше начинать со светлых тонов в пейзаже. Для начала целесообразнее выбирать пасмурные дни, когда освещение отличается стабильностью.

Небо можно писать как в первую очередь, так и в последнюю. Если оно однообразно синее, без облаков, лучше

То тело больше обнаружит свой истинный цвет, поверхность которого будет наименее полированной и ровной. Это видно на льняных одеждах и пушистых листьях травы и деревьев, на которых не может зародиться ни какого блеска; поэтому в силу необходимости, будучи не в состоянии отразить противостоящие предметы, они передают глазу только свой истинный природный цвет, не искаженный телом, освещающим их противоположным цветом, как, например, краснотою солнца, когда оно заходит и окрашивает облака в свой собственный цвет...

Леонардо да Винчи

начинать прописку с неба; если небо сплошь облачное, выждите момент, тогда появятся облака с просветами, которые оживят пейзаж. Небо в пейзаже нужно писать «по сырому», чем достигается его воздушность. Если день солнечный, легко проложите тени на здании, дорожках, на траве и т. д. Определив форму теней, переходите к прописке наиболее ярких участков пейзажа. От крупных предметов переключайтесь на характерные детали.

Планы в пейзаже прорабатывайте следующим образом: начинайте писать с неба, если оно живописно, интересно; переходите, не ожидая высыхания краски, к дальнему плану, ступенчатая переходы «по сырому». Затем следует обобщенная тональная прокладка крупных деталей второго и третьего планов. Наконец прописывайте «по сухому» первый план с деталями.

В пейзаже планы могут быть, как контурные, так и цветные. Так, например, если изображаемый предмет находится на первом плане, он будет выглядеть крупнее по размерам и плотнее по цвету, чем тот же предмет, помещенный на втором плане, и т. д. Бывают моменты в природе, когда один и тот же пейзаж резко отличается по силе тона, например, вечером или ранним утром летом, когда от земли поднимается пар, который может изменить местность до неузнаваемости; туманы также очень влияют на воздушную перспективу (рисунки 32–33).

...Что значит писать сухо? Вопрос этот относится к процессу работы живописи, сам по себе вопрос в исключительном разрешении ограничен и узок; но этот вопрос, хотя бы и разрешенный в этом смысле, будет понятен только, когда будет выяснено другое, общее, важное в собственном искусстве, из которого естественно вытечет и частное решение этого вопроса и многих других однородных. Собственно, писать сухо значит писать мертвенно; писать живо значит писать живое как живое. Вы сами уже видите, что и в этом кратком сжатом ответе предполагается известным другое, что-то крупное важное...

Н. Н. Ге

Краткость в искусстве – это и необходимость, и элегантность. Человек немногословный заставляет думать; болтливый – надоедает. Старайтесь научиться быть кратким. Передавая лицо, ищите большие световые и теневые плоскости... все остальное придет естественным образом, и зачастую добавлять придется очень мало. И затем – развивайте свою память. Ибо природа никогда нам не даст ничего, кроме справки.

Э. Мане

В пейзаже в солнечный день следует сначала наметить легким тоном тени и потом уже переходить к дальнейшей цветовой прокладке [6].

Так же следует поступать и в архитектурном пейзаже: сначала наметить тени, затем прописать цветом освещенные места, дать нужную

окраску здания: если оно желтого цвета, надо пройтись этим цветом по всему зданию, включая уже проложенные тени, что сразу подчеркнет объем сооружения. Затем прописывать полутени.

Нужно обратить внимание на то, что в солнечный день тени как на самом здании, так и падающие от него будут холодные. Рефлексы же будут теплые (по аналогии с отражением солнечного света на земле, листьях, траве). Тени под карнизом всегда желтоватые или зеленоватые, в зависимости от того, какой цвет отражается снизу – от зеленой травы или от дорожки, посыпанной желтым песком. Так, по хорошо прорисованному контуру будем прописывать акварелью, не пропуская характерные детали, в которых отражается стили архитектуры.

Редко пейзаж, даже городской, бывает без деревьев. Не следует слишком тщательно выписывать деревья, «перечисляя» детали. Здесь особенную роль играет первое, непосредственное восприятие и метод обобщения кроны в несколько геометризированных формы – выступающие и отступающие, теневые и освещенные (рисунок 33).

В природе не существует ничего бесцветного. Бесцветное существует только в плохой живописи (у натуралистов в частности). В природе – все цвет, начиная с яркого спектра, в его первичной чистоте и кончая сложнейшими переплетениями его цветовой игры, до самых серых и черных оттенков, которые таят в себе сложнейшие и тонкие цвета. И очень часто глаз художника, не способный видеть их, обходит трудности выражения в живописи сложного цветового звучания, и переводит живопись на рельсы тона, то есть светлого и темного.

Б. В. Иогансон

У одних деревьев сучья плавные, у других – угловатые с резкими изгибами, растущие перпендикулярно к стволу или расходящиеся от него лучеобразно (у некоторых – свисают). Все характерные признаки природы деревьев нужно знать, чтобы уметь подчеркнуть основное в цвете дерева, в его форме и деталях. Например, плакучая ива имеет серебристо-серый цвет, а дуб – темно-зеленый. У ивы как крупные, так и мелкие ветви свисают, у дуба они угловатые, идущие во все стороны. Листья группируются в энергично очерченные силуэты с выступающими кое-где отдельными листочками.

В пейзажной живописи часто используются лессировки, особенно там, где нужно усилить тон или смягчить прозрачной краской места слишком резкие. Весной или в начале лета, как только появится яркая зелень, очень трудно избежать едкости цвета зелени: лессировкой можно его смягчить; например если слегка пролессировать яркую зелень жидким краплагом, она приобретет более приятный тон. Нужно работать быстро, чтобы успеть за движением теней и солнечных пятен. Так же быстро

следует наметить фигуры людей, пока они находятся в поле зрения художника. Необходимо тренироваться, делая быстрые наброски с живой натуры на воздухе [21, 13].



Рисунок 33 – Транспорт. Акварель

Наброски и зарисовки в небольшом альбоме или блокноте карманного формата делаются постоянно в течение всей летней практики.

Этюды пейзажных мотивов имеют разные задачи. От них зависит выбор размера, техники, сроков исполнения (рисунок 34).

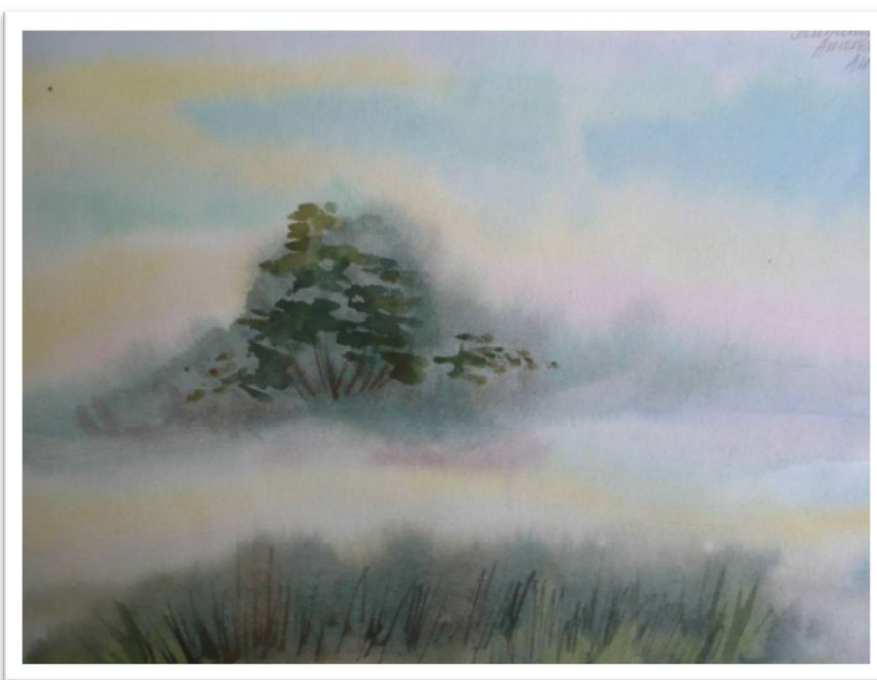


Рисунок 34 – Утренний туман. Акварель

1.1 Композиция

Студенту, проработавшему учебный год в мастерских, трудно сразу перейти к изображению открытого пространства с глубокой воздушной перспективой. К глубокому пространству необходимо привыкнуть, поэтому лучше начинать работу над пейзажем с несложных мотивов. Кроме этого, пейзаж имеет большее, по сравнению с аудиторными постановками ритмическое разнообразие. Деревья, травы, объекты архитектуры, холмы, луга образуют сложнейшие сочетания форм. Организация их в композицию – хорошая возможность для повышения своего мастерства [4, 76].

В соответствии с законами воздушной среды и возможностями человеческого зрения чаще всего наиболее детально виден первый план, но и на втором плане может быть довольно много предметов. Кроме того, не всегда обязательно соблюдать законы линейной перспективы. Иногда лучше придать

Композиция – закономерно устроенный организм, все части которого находятся в неразрывной связи и взаимозависимости. Характер этой связи и взаимозависимости определяется идейным замыслом художника. Конструктивная идея, свойственная природе замысла, дает пластическую основу композиции.

Е. А. Кирбик

изображению значительную плоскостность или зрительно почти уничтожить пространство. Могут быть и пейзажные изображения, не имеющие первого плана. Все это говорит о том, что обработка той или иной детали зависит от творческого замысла. Активно отрабатываются наиболее важные в композиции предметы, смысловые центры. Бывает, что небольшая деталь держит всю композицию и является ключом к цветопластической организации этюда.

Композиция пейзажа таит в себе немало сложностей, хотя принципиально новых законов композиции, известных из графической аудиторной работы, нет. Те же законы симметрии (относительного равенства) действуют и в пейзаже. Меняются только условия их применения, к которым в первую очередь относится глубокая, многоплановая перспектива, заканчивающаяся часто видимой глазом линией горизонта. Именно глубокое пространство посредством построения планов во многом раскрывает сюжет. Сюжетное действие развивается путем перевода взгляда человека с предметов, расположенных в одном плане, к предметам следующего плана [27].

За стадией изучения натуры следует непосредственное выполнение задания. Первые рисунки, как и этюды в живописи пейзажа, должны быть небольшими и кратковременными. Полезно на одном листе бумаги сделать несколько кратковременных рисунков одного из мотивов при различных состояниях освещения и провести сравнительный анализ. Кратковременные рисунки способствуют «постановке» глаза на быстрое и точ-

ное определение качеств объектов в воздушной среде и развивают уверенность в применении графических средств.

После определения самого удачного краткосрочного рисунка серии этого же места исполняются подробный длительный рисунок и несколько чёрно-белых графических эскизов, дорабатываемых в домашних условиях. Лучшие варианты эскизов перерабатываются начисто в законченные композиции. Размеры законченных графических композиций не превышают 1/2 листа чертежной бумаги.

Основные закономерности композиционного построения

Для передачи неподвижного, устойчивого объекта используется замкнутая, **закрытая**, статичная композиция, где основные направления линий стягиваются к центру (рисунки 35–37). Построение может быть выстроено по форме круга, квадрата, прямоугольника с использованием симметрии. При необходимости передачи панорамного пейзажа с большим простором, не следует перегораживать изображение картинной плоскости с краев. В этом случае изображение лучше сделать уходящим за пределы картинной плоскости. Данный тип изображения, где основные направления линий выходят за пределы центра картинной плоскости, называется **открытой** композицией (рисунки 36–38).

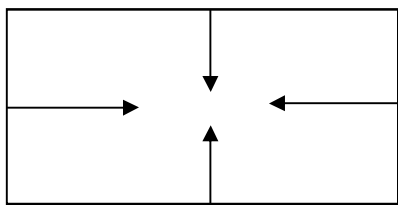


Рисунок 35 – Закрытая композиция

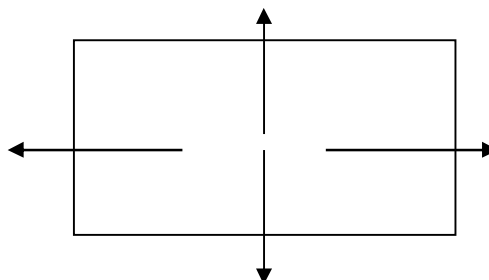


Рисунок 36 – Открытая композиция

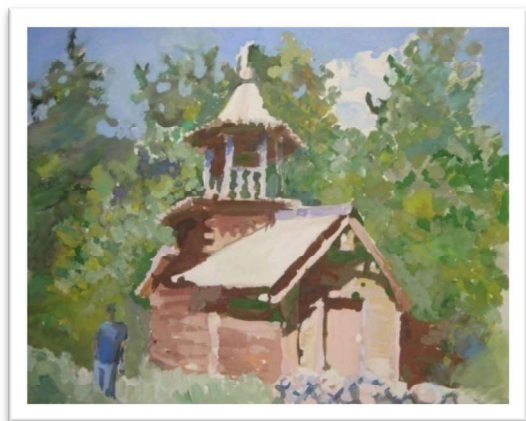


Рисунок 37 – Закрытая композиция

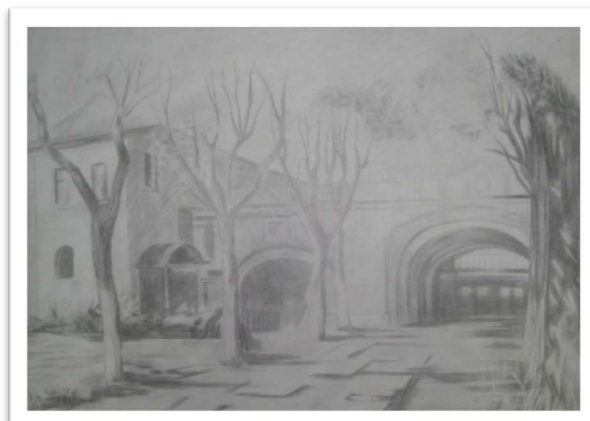


Рисунок 38 – Открытая композиция

Для того чтобы добиться выразительности композиции, необходимо использовать основные **правила, приемы и средства**:

К композиционным **правилам** относятся — передача движения (динамика); передача покоя (статика); золотое сечение.

К **приемам** композиционного построения относятся — передача ритма; симметрия и асимметрия; равновесие частей композиции; выделение сюжетно-композиционного центра.

К **средствам** композиции относятся — формат; пространство; композиционный центр; равновесие; ритм; контраст; светотень; цвет; декоративность; статика; динамика; симметрия; асимметрия; открытость; замкнутость; целостность и т. д.

Различных схем построения композиции может быть множество, однако необходимо помнить, что выбирать схему композиционного решения нужно в зависимости от того, какого художественно-образного решения хочет достичь автор.

1.2 Перспектива

Перспектива (франц. *perspective*, от лат. *perspicio* — ясно вижу) система изображения объемных тел на плоскости или какой-либо иной поверхности, учитывающая их пространственную структуру и удалённость отдельных их частей от наблюдателя [19, 15, 54].

Перспектива в изобразительном искусстве выступает как выражение стремления художника к воссозданию образа реального, видимого мира, а также к истолкованию мира, выражению той или иной концепции мироздания (рисунки 39–41). В истории изобразительного искусства образовались различные системы перспективы, среди которых первостепенное значение приобрели следующие: а) классическая прямолинейная перспектива; б) воздушная перспектива; в) обратная перспектива; г) перцептивная (центральная, криволинейная).

Именно законы перспективы позволяют изобразить наш трехмерный окружающий мир в двухмерной плоскости бумаги или холста. В средние века и ранее художники полагались при рисовании только на свой опыт наблюдения за объектами, отчего формы этих объектов зачастую получались несколько странными.

Ученые эпохи Возрождения подошли к проблеме серьезнее, итальянский архитектор Брунеллески открыл основные законы перспективы, которыми художники пользуются и сейчас (см. рисунки 40–42).

Перспектива — наука о методах изображений, близких к зрительному восприятию. Над ее созданием и становлением как науки работали многие ученые — математики, архитекторы и художники на протяжении многих веков и тысячелетий. Результатом их трудов стали правила, приемы и способы построения перспективных изображений.



Рисунок 39 – Город. Карандаш



Рисунок 40 – Интерьер. Графитный карандаш

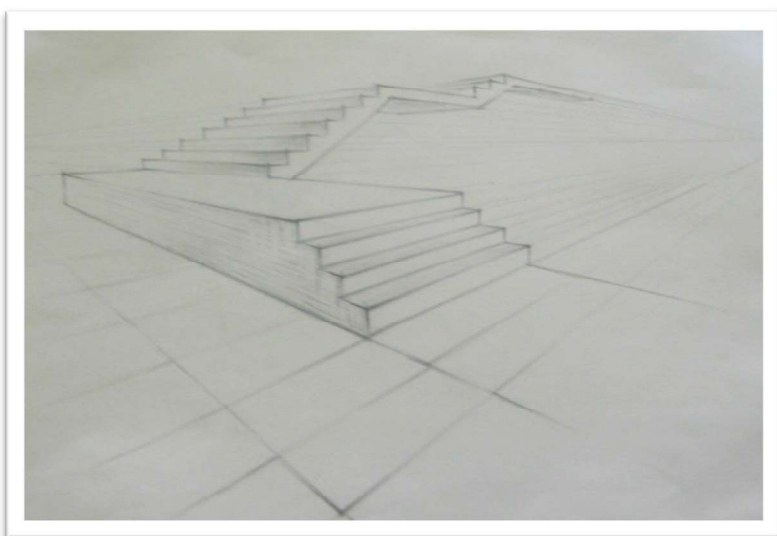


Рисунок 41 – Построение лестницы. Графитный карандаш

Да, можно нарисовать пейзаж, особливо не интересуясь перспективой, а полагаясь лишь на свой глазомер. Проблемы возникают с изображением объектов, которые созданы руками человека и имеют строгие геометрические формы. Любая ошибка здесь режет глаз.

Прежде всего надо определиться, что подразумевается под словом «горизонт».

Применительно к перспективе *истинный* горизонт – это просто горизонтальная линия, находящаяся на уровне наших глаз. В море или степи эта линия есть горизонт. В иных случаях истинный горизонт может заслоняться холмами, деревьями или зданиями, поэтому его приходится вычислять.

Положение линии горизонта всегда связано с уровнем обзора наблюдателя. Определившись с линией горизонта на бумаге, необходимо помнить, что все объекты над ней расположены выше уровня глаз наблюдателя, а все объекты под ней, соответственно, ниже (рисунок 43).



Рисунок 42 – Улица. Акварель



Рисунок 43 – Перспектива улицы. Тушь, перо

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Понятие линейной перспективы основывается на том явлении, что удаленные предметы кажутся меньше по размерам, чем это есть на самом деле.

В перспективе изображения строятся по действительным размерам объектов. Для решения метрических задач применяют перспективные масштабы. Существуют три основных направления предметного пространства: направление ширины, параллельное картине; направление высоты, перпендикулярное к предметной плоскости, и направление глубины, перпендикулярное к картинной плоскости. Каждому из них соответствуют перспективные масштабы широт, высот и глубин.

ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Воздух и атмосфера редко бывают идеально прозрачными. Дым, пыль, водяные пары часто создают дымку. Даже в относительно ясные дни эту дымку прекрасно видно, горизонт затуманен, а вдаль преобладают серые или серо-голубые тона. Естественно, что главную роль здесь играет погода, и плотность дымки напрямую зависит от количества в атмосфере влаги. Этот эффект называется воздушной перспективой и находит отражение в двух явлениях (рисунки 44–45) [22, 26, 30, 71].

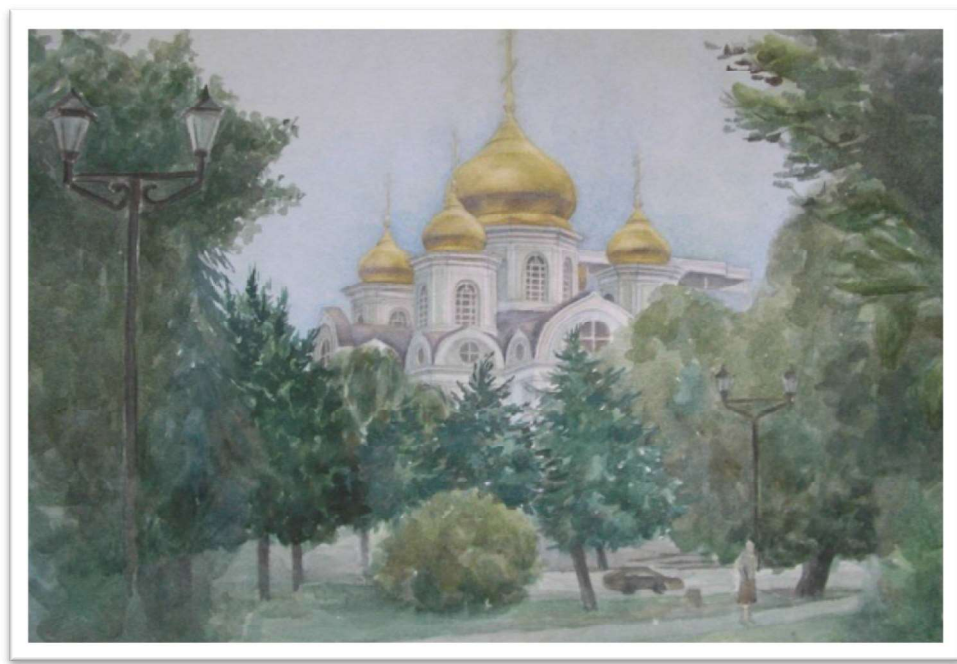


Рисунок 44 – Собор Александра Невского. Акварель

Контрастность. Контраст – это противоположность светлого и темного. Контрастность всегда сильнее выражена и проявляется максимально на переднем плане, с расстоянием уменьшается и теряет свое значение и затем полностью исчезает на горизонте, растворяясь в сплошных голубых или серых тонах.

Цветовой тон. Дымка или туман обладают свойством светофильтра. Они задерживают теплые тона (красные, желтые и оранжевые) и пропускают одни холодные (серые и голубые). И чем больше в воздухе влаги, тем сильнее этот эффект светофильтра.

Вытекает общее правило: с расстоянием все оттенки цвета как бы выцветают, становятся бледнее, теряют первоначальную яркость. Теплые оттенки на переднем плане, сменяются на заднем плане холодными. Холодные оттенки цвета на дальнем плане приобретают сероватый оттенок.

Воздушная перспектива значительно усиливает эффекты, связанные с линейной, и создает ощущение расширения и глубины пространства.



Рисунок 45 – Город. Тушь, перо

В вечернее и ночное время, когда уменьшается яркость освещения объемов, земли, исчезают очертания предметов по мере удаления их от источников света, действуют законы световой перспективы.

1.3 Виды пейзажа

1.3.1 Городской пейзаж. Пейзаж с архитектурными элементами

Архитектура с давних времен привлекала красотой объемов и форм, прекрасно сочетающихся с природой, фигурой человека и т. д. Однако изображение архитектуры долгое время носило декоративный характер [1, 9, 16, 33].

Искусство не стремиться состязаться с природой во всей ее широте и глубине, оно держится на поверхности явлений природы; но у него есть своя собственная глубина, своя собственная сила; оно фиксирует высочайшие моменты этих поверхностных явлений, обнаруживая то, что есть в них закономерного – совершенство целесообразных пропорций, вершину красоты, достоинство смыслового значения, высоту страсти...

И. В. Гете

Реалистическая, верная и выразительная в отношении объема и пространства передача более или менее сложных архитектурных форм, организованных в ансамбли или группы, стала возможна лишь после того, как в XV в., в эпоху итальянского Возрождения, были исследованы и раскрыты законы перспективы. Наука о перспективе с течением времени развивалась все больше и больше и в наше время дошла до такого совершенства, что ее правила позволяют изображать предметы не только с натуры, но и воспроизводить их в вид творческим воображением архитектора.

Кроме законов перспективы, для успешной работы над городскими мотивами нужно ближе познакомиться с искусством архитектуры и архитектурными формами.



Рисунок 46 – Стройка.
Тушь, перо

Как известно, это древнейшее из искусств наделяет здания и сооружения такими формами и признаками, которые дают возможность по внешнему виду угадывать назначение сооружения, определять отношение одной части его к другой и их взаимную связь, отличать главное от второстепенного (рисунок 46). Организуя пространство и обрабатывая объемы, плоскости и детали сооружения, зодчий руководствуется художественно-архитектурной идеей.

Прославленными мастерами архитектурного пейзажа были венецианские живописцы Антонио Каналетто, Бернардо Белотто, Франческо Гварди, венецианская архитектура и офортист Джиованни-Баттиста, Пиранези, французский художник Гю-

бер Робер. Превосходные работы русских мастеров: Ан. Бельского, Ф. Алексеева, Сильвестра Щедирна, М. Воробьева. Блестящие примеры архитектурного пейзажа и архитектурных фантазий и перспектив можно

найти в рисунках архитекторов: М. Казакова, Джакомо Кваренги, А. Воронихина, Гонзаго и др.

Важнейшее значение в композиции архитектурного пейзажа приобретают памятники классической архитектуры, сооружения дворцового типа, пейзажи с садово-парковой архитектурой, жилые, общественные здания, промышленные и другие объекты, деревья, различные виды транспорта, фигуры людей и т. д. Основным мерилom пропорций архитектуры во время работы с натуры служит фигура человека, обогащающая экстерьер и придающая ему масштабность и сообщающая реальность обстановки. Как и все остальное, она должна быть подчинена гармонии целого.

В городском пейзаже традиционно главенствует архитектура. В подобном пейзаже должен быть очень точный, правильный рисунок, с хорошо выверенной перспективой, иначе все будет падать, крениться.

Городские мотивы с архитектурой, инженерными сооружениями, — наиболее трудная задача. Здесь требуется применить опыт, полученный во время работы над зарисовками отдельных элементов пейзажа, композиционными набросками, краткосрочными живописными этюдами (рисунок 47). Сложные по форме сооружения, входящие в композицию архитектурного пейзажа необходимо рисовать по всем правилам перспективного построения, вписывая в пространственную среду.



Рисунок 47 – Городской пейзаж. Пастель

Особенно привлекательны исторические памятники, старинные деревянные постройки.

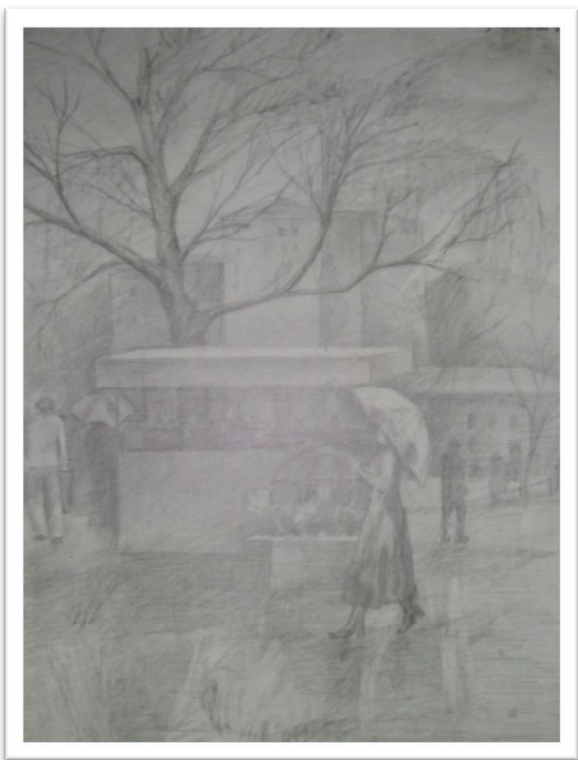


Рисунок 48 – Улица. Карандаш

Чтобы научиться рисовать и писать красками пейзаж с архитектурными мотивами, нужно сначала приняться за рисунки отдельных фрагментов и небольших построек. Основа в изображении архитектуры – перспективное построение. Те же правила, что и при построении геометрических тел на уроках рисунка. Любое здание имеет геометрическую основу и строго подчиняется законам перспективы. Прежде чем начать рисунок фрагмента архитектуры (фасад, крыльцо, проездную арку), нужно осмотреть всю постройку, выбрать выгодную точку зрения (рисунки 48–49).

В самом начале следует определить высоту линии горизонта и по отношению к ней строиться по законам перспективы выбранный архитектурный мотив.

Я никогда не тороплюсь переходить к деталям. Меня интересуют прежде всего массы и характер картины. Когда это уже установлено, я начинаю искать тонкости формы и цвета. Я все время работаю над этим, не отвлекаясь ничем и не придерживаясь системы...

К. Коро

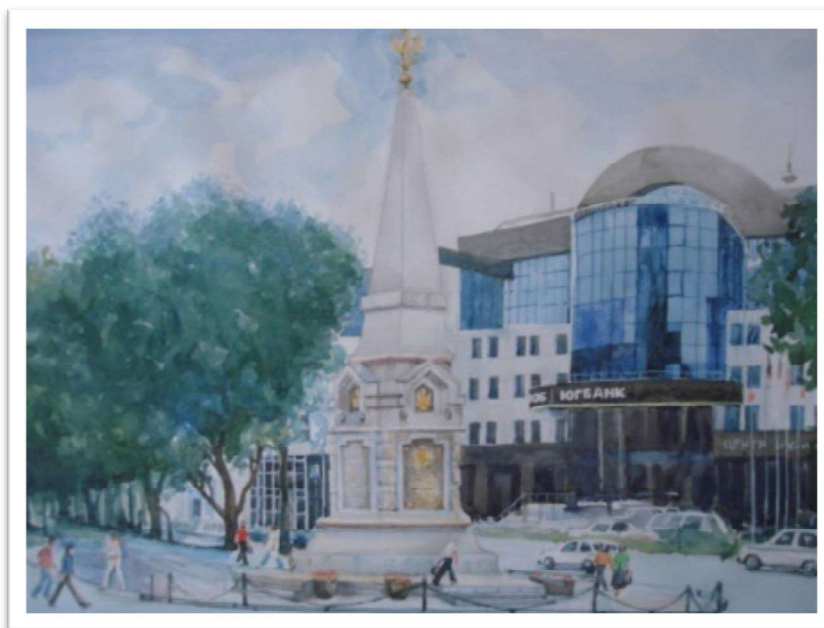


Рисунок 49 – Городской пейзаж. Акварель

Нужно все время приучаться мыслить и работать отношениями. Ничего не должно быть сделано, как говорят, «в упор», так как в результате такого рисования неизбежно придет к натурализму. Передавая, например, на рисунке свет, нужно отметить, где он имеет наибольшую интенсивность и где он выражен наименее сильно, а затем все остальные градации его силы брать в отношении к этим максимумам и минимумам.

Д. Н. Кардовский

Рассмотрим несколько практических замечаний, которые необходимо учитывать при работе над архитектурным пейзажем с натуры:

■ Удачный выбор точки зрения, с которой делается зарисовка городского вида или архитектурного памятника. От этого выбора

зависит общая композиция, выразительность данного рисунка или живописного этюда. Иногда может оказаться затруднительным сразу остановиться на выборе наиболее выгодных с художественной точки зрения границ этюда.

Причиной этому могут быть обширные масштабы простирающегося перед нами городского пейзажа, многочисленность архитектурных деталей, одинаково привлекающих к себе глаз автора.

■ Изображая архитектурный пейзаж, необходимо соблюдать последовательность выполнения — от главного к частности, к второстепенному. В основу рисунка должно быть положено правильное перспективное построение форм. Рисующий должен в первую очередь ясно представить себе положение горизонта, точки схода, точки уклонения линий и т. п. Перспективные построения при рисовании с натуры могут быть сведены к простейшим схемам и приемам изображения основных форм. Необходимые подробности должны быть внимательно изучены по натуре и нарисованы в полной согласованности с перспективной схемой. Будьте особенно внимательны, когда анализируете строение архитектурных масс, объемов и форм, определяете их взаимную конструктивную связь, устанавливаете пропорции, выискиваете характер движения и ритма архитектурных масс и линий (рисунки 50–52).



Рисунок 50 – Музей.
Графитный карандаш

■ Чтобы научиться рисовать и понимать архитектуру, необходимо совершенствовать профессиональное мастерство, развивать объемно-пространственное мышление, изучать законы архитектуры и ее историю.

■ Для лучшей передачи художественного облика всякого сооружения следует составить правильное представление о его плане (по наружным объемам).

В классических памятниках доминирует образное начало; архитектурные формы отличаются художественной простотой. Их внешние объемы соответствуют внутренней планировке, у них выразительный, запоминающийся силуэт.

При выборе объектов архитектуры в пейзаже можно рисовать здание целиком или его часть (рисунок 51). Важно, чтобы они просматривались наилучшим образом. При этом необходимо соблюдать нормальное расстояние от натуры до исполнителя, в таком случае избранный объект виден целиком, а угол зрения наиболее благоприятен. Вблизи из-за широкого угла охвата сооружение видно в чрезмерном перспективном сокращении, что затрудняет правильное изображение его на плоскости [28, 42].

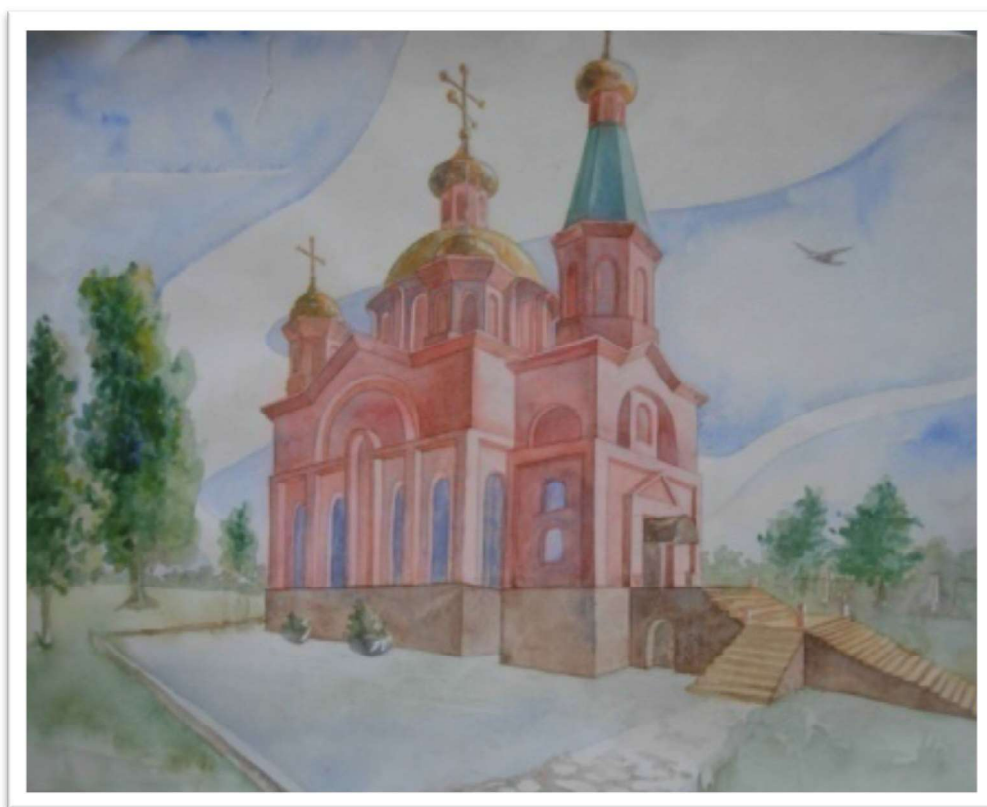


Рисунок 51 – Храм Рождества Христова. Акварель

Работа начинается с размещения изображения на листе, формат которого определен предварительным эскизом. Для уточнения границ экстерьера можно воспользоваться рамкой видоискателя, сделанного из бумаги. При помощи его легко установить линию пересечения картинной

и предметной плоскостей. При компоновке объекта его основание следует рисовать выше нижнего края листа с тем, чтобы свободное место внизу послужило введением в композицию. Здесь можно изобразить землю, расположенные на ней предметы, ближайшие из которых надо брать фрагментарно.

Наметив общие габариты объекта, соотношение земли и неба, обозначают линию горизонта или имеют ее в виду. Чтобы передать объем видимого объекта, необходимо его вертикальные и горизонтальные плоскости изобразить в перспективном сокращении.

Для выражения характера натуры необходимо соблюсти точные пропорции объекта. Именно пропорции определяют в архитектурном памятнике образное начало и придают ему красоту. Фрагмент, на котором сосредоточивается основное внимание в изображении, служит композиционным центром рисунка, остальное — дополнение к нему. Рисунок моделируется так, чтобы направить взгляд зрителя на этот центр (рисунки 53–55).

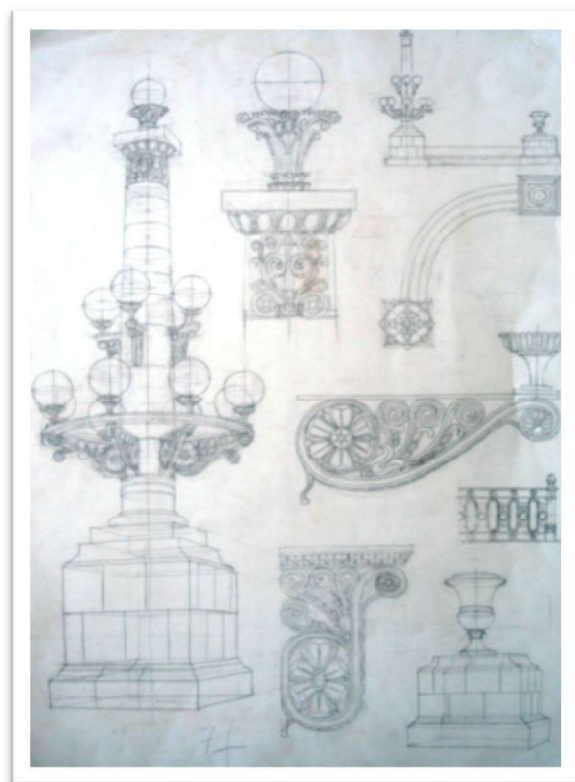


Рисунок 52 – Архитектурные детали. Карандаш



Рисунок 53 – Дворик. Графитный карандаш

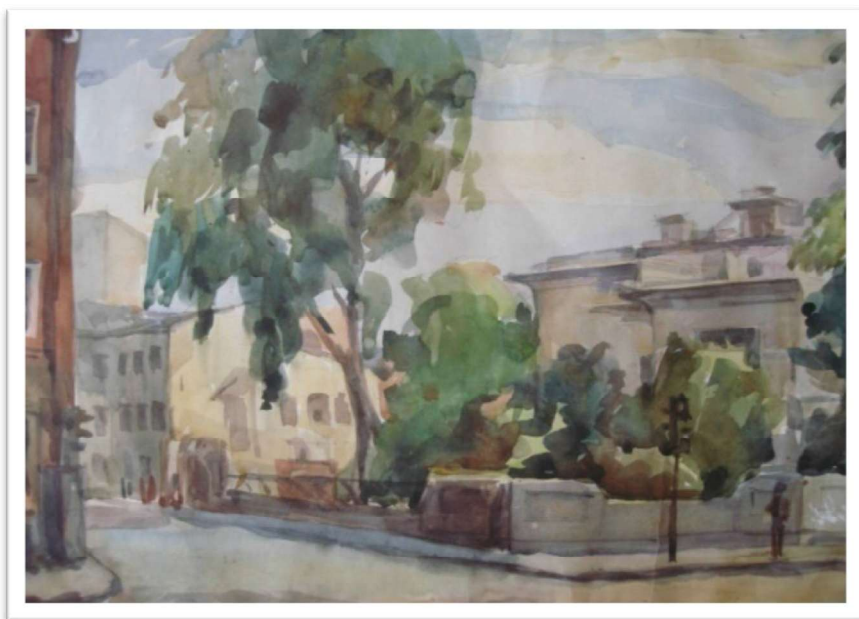


Рисунок 54 – Городской этюд. Акварель

Правильное построение ракурсных положений, тщательная прорисовка отдельных элементов – обязательное условие длительного рисунка. Если в рисунке архитектуры в пейзаже это не достигнуто, необходимо вернуться к проверке пропорций и построению [58, 72].

На всех этапах ведения рисунка необходима проверка ранее взятых пропорций и тональных отношений.

Рисунок, контролируемый с этих позиций, приобретает большую убедительность.

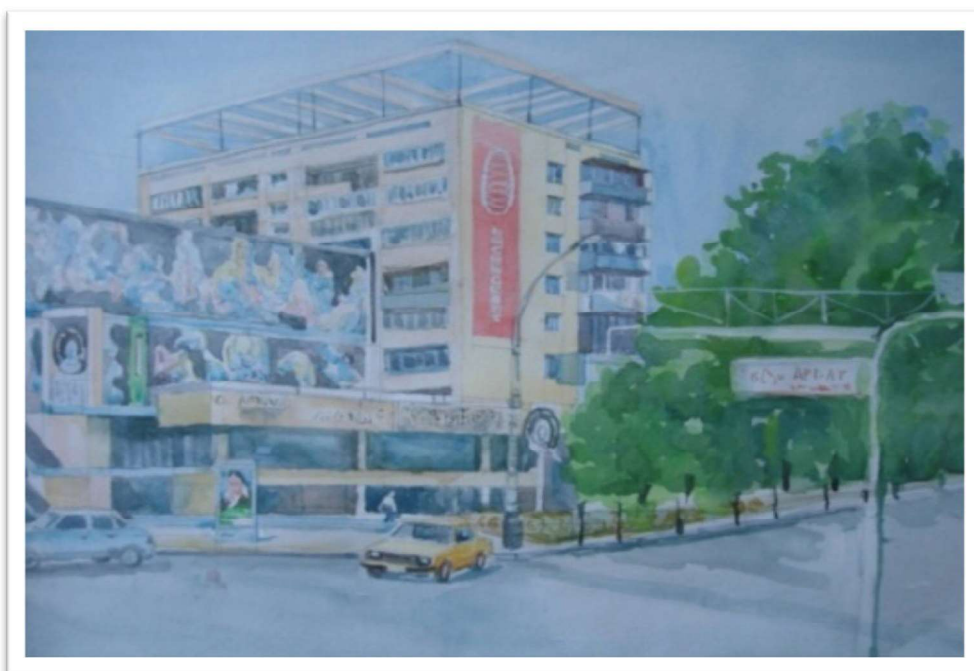


Рисунок 55 – Дом Книги. Акварель

Нередко архитектура усложнена обилием декоративных элементов: каменными, гипсовыми орнаментами, настенной росписью, мраморными и бронзовыми скульптурами.

Такие дополнения к архитектуре, входя в рисунок, не должны нарушать его единства. Такой рисунок развивает способность работать от общего к частному, способствует умению цельно видеть, понимать сущность деталей, определять их значение в большой форме. Надо помнить, что излишняя увлеченность детализировкой, декоративностью мешает видеть в натуре логическую связь и закономерность построения архитектурной формы.

Форма и величина предметов зрительно изменяются не только в зависимости от расстояния, но и от положения, в котором мы их видим.



Рисунок 57 – Архитектурная зарисовка. Графитный карандаш

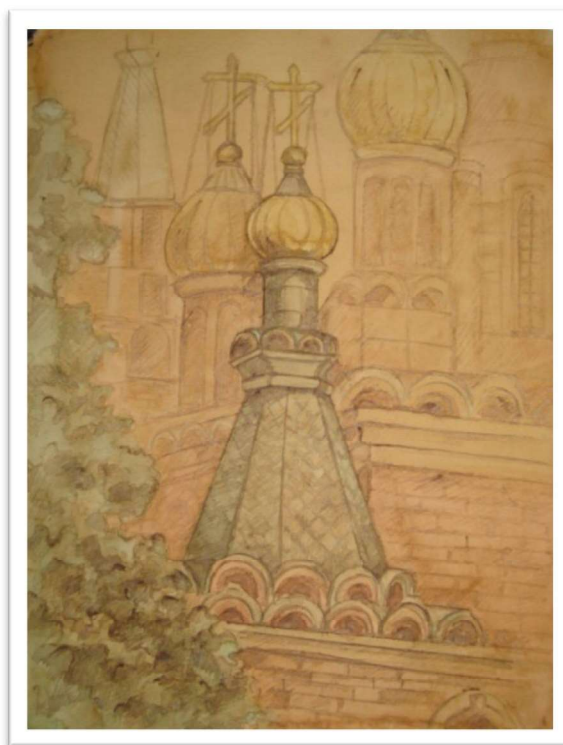


Рисунок 56 – Зарисовка собора.
Тушь, акварель

Правдиво выразить это на плоскости листа поможет знание законов перспективы, дающей возможность изобразить предмет так, как его воспринимает глаз. Зная правила перспективного построения масштабов, криволинейных поверхностей, нетрудно проверить в рисунке соотношение взятых величин, нарисовать круглое окно, арку или другие части с закругленными очертаниями. Владея правилами построения восходящих и нисходящих плоскостей, можно вернее передать рельеф поверхности земли, крутизну подъема берега, спуск к воде, мост, причал, набережную и т. п., а степень насыщенности планов передавать с учетом влияния на них слоя воздуха, то есть воздушной перспективы.

В процессе рисования внимание должно быть также обращено на связь сооружений с окружающим пейзажем: архитектура и природа дополняют друг друга. Однако возможно и изменение архитектурной формы под влиянием природных условий, например, из-за сложного рельефа местности. При рисовании они станут неотделимыми элементами композиции экстерьера. Выполняя зарисовки экстерьеров, мы проводим анализ архитектурных стилей, ордерных систем, знакомимся с индивидуальными почерками их создателей.

В работе над экстерьером необходимо уметь передавать различные материалы, фактуру камня, бетона, дерева, при этом следует учитывать способность полированных поверхностей стекла, полированного гранита, металла к отражению (рисунки 56–57).

Технические приемы изображения неодинаковы для всех; рисунок может быть выполнен в штриховой манере, в растушевку или комбинируются различные материалы [41] .

1.3.2 Сельский пейзаж

Пейзаж считается сельским, если на нем изображены деревни, села, поля. Сельские пейзажи так же могут изображать малые городские пункты с людьми, животными и различными постройками, при условии, что все эти элементы не являются основными предметами изображения (рисунок 58).

Мне кажется очевидным, что цвета изменяются под влиянием света, ибо каждый цвет, помещенный в тени, кажется не тем, какой он на свету. Тень делает цвет темным, а свет, в том месте, куда он ударяет, делает его светлым...

А. Альберти

В этих пейзажах, так же как и в остальных, основной задачей является передача глубины пространства и расстояния. Конечно, выбор композиции определяется мотивом, выбранным автором, в зависимости от этого выбора на одной картине может быть одна, либо несколько точек схода на линии горизонта (рисунок 59).

Часто в изображении повседневной жизни сельского пейзажа встречаются люди. Однако цель таких картин состоит не в том, чтобы показать труд людей или определенные социальные обычаи, а в том, чтобы усилить ощущение открытости пространства или подчеркнуть его размеры в сравнении с человеком. Присутствие человека делает пейзаж более живым. Природой нужно либо восхищаться и наслаждаться, либо управлять [17, 24, 43].

Чаще всего фигуру человека изображают сбоку композиции спиной к зрителям, чтобы подчеркнуть, что наиболее важным элементом картины является пейзаж, а не человек.

Хотя пейзажи обычно создают ощущение покоя, на самом деле они всегда наполнены движением, поскольку изображают живую природу, различные атмосферные, деревья, растительность и животных (см. рисунок 59).

Чтобы они в пейзаже выглядели естественно, с технической точки зрения их следует рассматривать как все остальные элементы картины. Поэтому очень важно делать предварительные наброски животных с натуры, чтобы набить руку и научиться включать их в пейзаж [44, 45].

Особое значение в изображении сельского пейзажа приобретает свет, правильное распределение которого помогает создать абстрактные пространственные ощущения – пустоты, глубины, расширения, атмосферы и т. д. Поэтому необходимо помнить о трех факторах, которые определяют свет в пейзаже [57]:



Рисунок 58 – Мельница. Гуашь

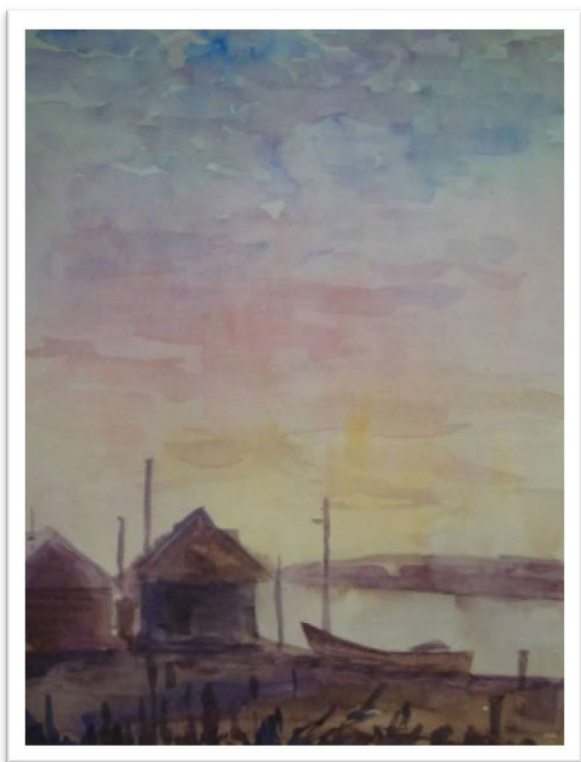


Рисунок 59 – Утренний пейзаж.
Акварель

- направление;
- качество;
- интенсивность.

Направление зависит от положения солнца в зависимости от времени дня. Качество определяет тип света: белый, теплый, холодный, рассеянный и прямой. Интенсивность света, как и направление, тоже зависит от времени суток: когда солнце в зените, изображаемая модель выглядит резко, контрастно, и отбрасывает короткие, но очень темные тени; при мягком закатном свете предметы приобретают более мягкие контуры и цвета, а тени их очень длинные, но более мягкие. Только в очень пасмурный день не видно солнца и цвет становится рассеянным (рисунок 61).



Рисунок 60 – Утром на реке. Графитный карандаш

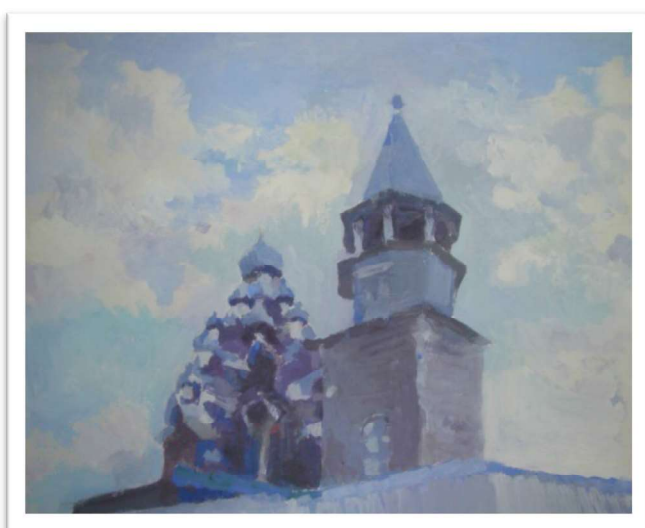


Рисунок 61 – Колокольня. Гуашь

В живописи облачного неба важно показать, как освещены облака. В летние дни подолгу видны кучевые облака, занимающие полнеба. Тонкие перистые облака распластаны по небу и не имеют объема. Рваные, быстро бегущие облака в ветреную холодную погоду создают в пейзаже беспокойное тревожное настроение. После заката облака смотрятся силуэтом. Низкое положение солнца зажигает края облаков вблизи горизонта. Выше они лиловеют.

Вечер, пасмурный день, солнечный день – всегда разная тональность, разный цветовой строй, а значит и этюды отличаются друг от друга.

В изображении сельского пейзажа, в отличие от городского, где построение имеет структуру линейной перспективы, особое значение приобретает воздушная перспектива [54, 74, 15, 19].

Понятие «воздушной перспективы» впервые ввел Леонардо да Винчи. Он подчеркнул влияние, которое атмосферный свет оказывает на удаленные формы и пространства.

Во-первых, предметы вдаль не только постепенно уменьшаются в размерах, но и становятся менее четкими. Во-вторых, контрастность цвета так же уменьшается, и далекие предметы кажутся более серыми. Наконец, вдаль цвета становятся более холодными и постепенно синеют (рисунок 62).

В набросках сельского пейзажа, как и других видах пейзажа, главное – цельность, правильность общих отношений. Освещенность пейзажа определяет его состояние.

Для этюдов на состояние не обязательно выбирать каждый раз новый мотив. Один и тот же сложный пейзаж, написанный утром, днем или вечером, имеет разное цветовое и тоновое состояние.

Понимание общего тона развивается именно в процессе работы над краткосрочными этюдами пейзажа.

Одной из важных задач при выполнении любого вида пейзажа является цветовая гармония (рисунки 63–64). Колористический строй картины отличается интенсивность цветов в максимально чистом или насыщенном виде, создаваемом на основе «температуры» цвета (теплые или холодные цвета), а так же на основе контрастов между дополняющими тонами, т. е. синий цвет используется для изображения тени оранжевой горы; фиолетовый – для горы с желтым оттенком [14].

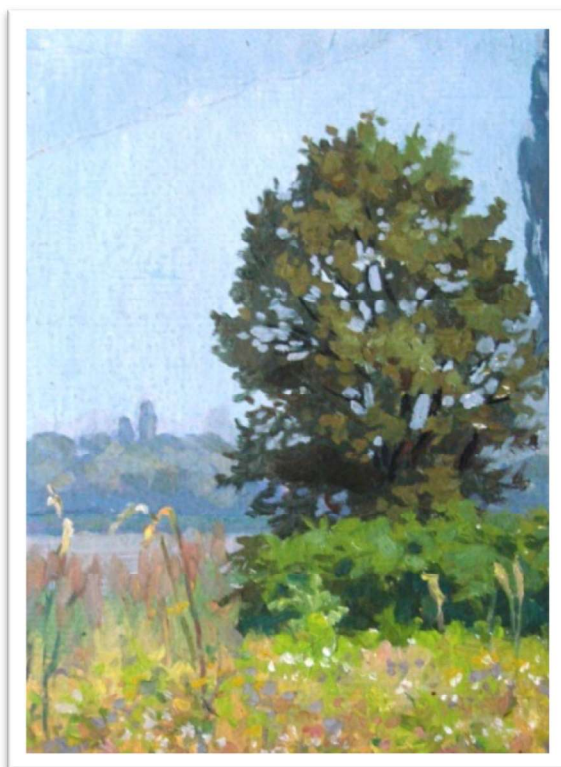


Рисунок 62 – Этюд дерева. Масло

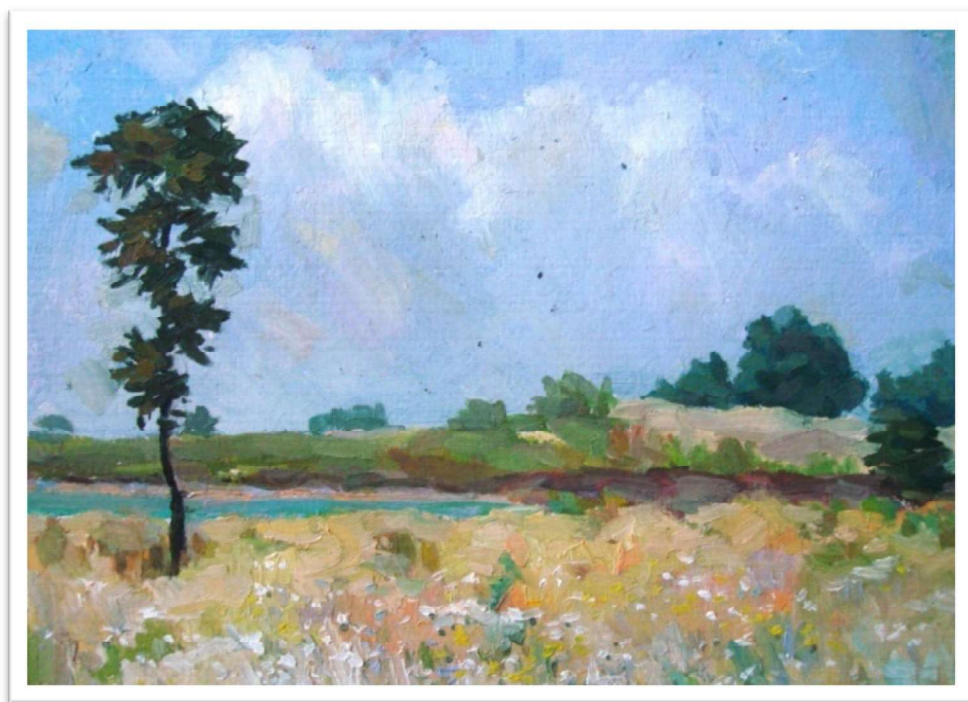


Рисунок 63 – Сельский пейзаж. Масло



Рисунок 64 – Домик в деревне. Акварель

Тени отдельных предметов имеют их форму и не очень четкий силуэт. Они могут искажаться в соответствии с особенностями рельефа местности, быть вытянутыми или более короткими в зависимости от положения солнца. Цвет тени – это более насыщенный цвет земли, на которую падает тень, а не цвет предмета. Импрессионисты обычно добавляли в тени синего цвета, чтобы они выглядели более холодными и создавали ощущение расстояния.

Живопись пейзажа с открытым пространством, на первый взгляд, не представляет особой трудности. Кажется, достаточно определить цветотонные отношения земли и неба – задача решена. Но для того чтобы написать пространство, открытое до горизонта, без объемных ориентиров, оказывается нужно «выстроить» и землю и небо. Показать перспективное сокращение земли можно, проследив за неровностями почвы, растительностью (травы, посевы на полях). Хорошо, если есть дорога или речка, убегающая вдаль. Их движение поможет передать («уложить») плоскость земли.

В пейзаже могут быть использованы в различных техниках: акварель, гуашь, масло, пастель, темпера. Техника акварели очень удобна для выполнения пейзажей. Краткосрочные этюды – цветовые наброски, передающие состояние пейзажа, выполняются за 10–20 мин. Быстро сделать набросок позволяет маленький размер – до 1/8 листа.

Графитные материалы – тушь, сангина, соус, выгодно смотрятся на тонированной бумаге. Основной задачей тонального рисунка является передача тоновых отношений предметов, плановости, перспективных изменений и т. д. Различные типы штриховки могут быть использованы в таком рисунке для изображения текстур, моделировки предметов, очерчивания

контуров, отражения структуры изображений. Таким образом, линия выступает как отдельное выразительное средство (рисунок 65).



Рисунок 65 – Сарай. Графитный карандаш

Добиться различных эффектов можно в зависимости от выбранного сочетания следующих четырех факторов, определяющих качество линий:

- инструмент, с помощью которого изображаются линии (кисть, карандаш, перьевая ручка, палец и т. д.);
- скорость изображения (очень быстро, нормально, медленно и т. д.);
- интенсивность тона (в зависимости от нажима);
- форма линий (прямые, извилистые, ломанные и т. д.).

Деревья и растения чаще изображаются в виде группы, при их изображении помимо передачи общей формы, большее внимание уделяется передаче текстуры. Объединение и повторение мазков и передача общей текстуры с помощью линий, цветовых и тоновых пятен позволяет воспроизвести на картине соответствующий цвет и тип растительности. При изображении растений тщательно прописываются детали только на переднем плане.

Все выбранные виды – живописные зарисовки отдельных деревьев и группы деревьев, фрагментов архитектуры и целых построек должны кроме анализа формы передавать и тоновые и цветовые отношения, осо-

Если мы видим, что качество цветов познается при посредстве света, то следует заключить, что где больше света, там лучше видно истинное качество освещенного цвета, а где наиболее темно, там цвет окрасится в цвет этой тьмы. Итак, ты живописец, помни, что ты должен показывать подлинность цветов в освещенных частях...

Леонардо да Винчи

бенности освещения на открытом воздухе. Чтобы увидеть здание в целом, нужно отойти на достаточное расстояние. Это поможет добиться верных пропорций.

1.3.3 Панорамный пейзаж

Панорамный пейзаж представляет собой вид, открывающийся вдаль. Удаление от предмета изображения важно для достижения широкого угла зрения, так как основной характеристикой этого типа пейзажа является пространственная глубина.

На картине может быть средний, дальний и очень дальний план, но никогда не ближний.

Данный тип пейзажа идеально подходит для изображения грандиозных и впечатляющих сцен — например, заката солнца, бескрайних морских просторов, экзотических и эффектных видов. При этом зритель может почувствовать себя частью природы.

Тени удалённых предметов тем более будут причастны синему цвету, чем они сами по себе будут темнее и отдалённые. И это получается благодаря промежуточной светлоте воздуха, простирающегося перед темной затенённой тел, которые расположены между солнцем и глазом, видящим эту темноту; но если глаз обратиться в сторону, противоположную солнцу, он не увидит такой синевы...

Леонардо да Винчи

Поскольку панорамные пейзажи изображают большие пространства, поле зрения содержит множество элементов, автор должен сконцентрировать внимание на каком-то одном из них (рисунок 66). Глаз зрителя постепенно рассматривает мелкие пейзажи, составляющие целую программу. Такое визуальное восприятие, известное так же как визуальное считывание, обеспечивается благодаря глубине, широкому полю зрения и т. д.

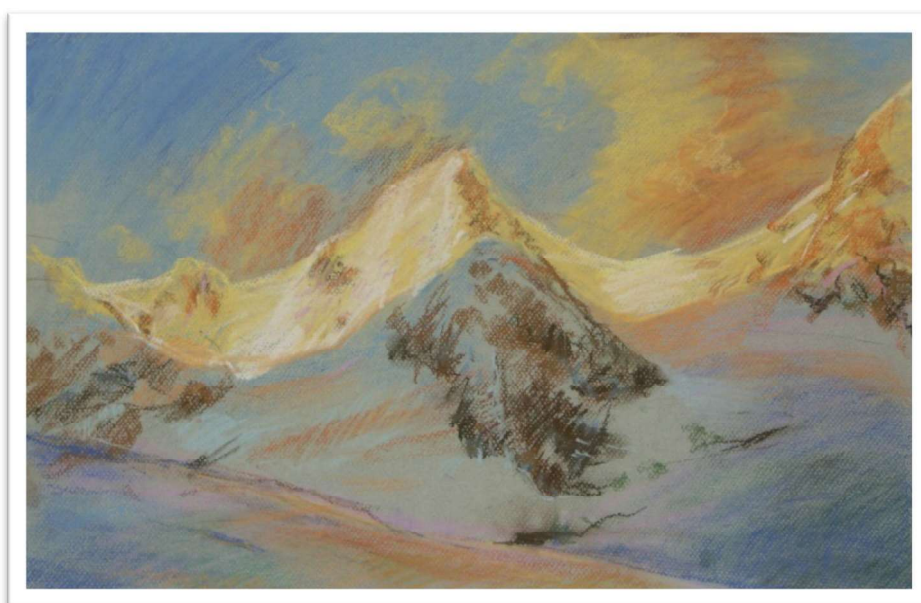


Рисунок 66 – Закат в горах. Пастель

1.3.4 Топографический пейзаж

В отличие от плоских предметов, трехмерные предметы имеют длину, ширину и высоту, т. е. объем. Один из способов изображения пейзажа состоит в изображении объема как более или менее четко выраженного рельефа. Такой тип пейзажа называется топографическим и представляет собой скульптурный вид, определяемый рельефом земной поверхности [53]. В этом смысле топографический пейзаж напоминает тело человека, как писал известный художественный критик Джон Раскин: «Горы выполняют такую же функцию на теле Земли, что и мышцы на теле человека: мышцы и сухожилия гор напрягаются и наполняются мощной энергией, полной экспрессии, страсти и силы. Долины и небольшие холмы, как бездействующие мышцы, движения которых не требуют никаких усилий, покоятся за линиями этой красоты... Горы – это скелет Земли».

В отличие от других типов пейзажей, на топографических больше внимания уделяется техническим аспектам, а цвет, атмосфера и текстура отодвигаются на второй план. Моделировка – это по определению техника изображения форм с учетом их объема (рисунок 67).

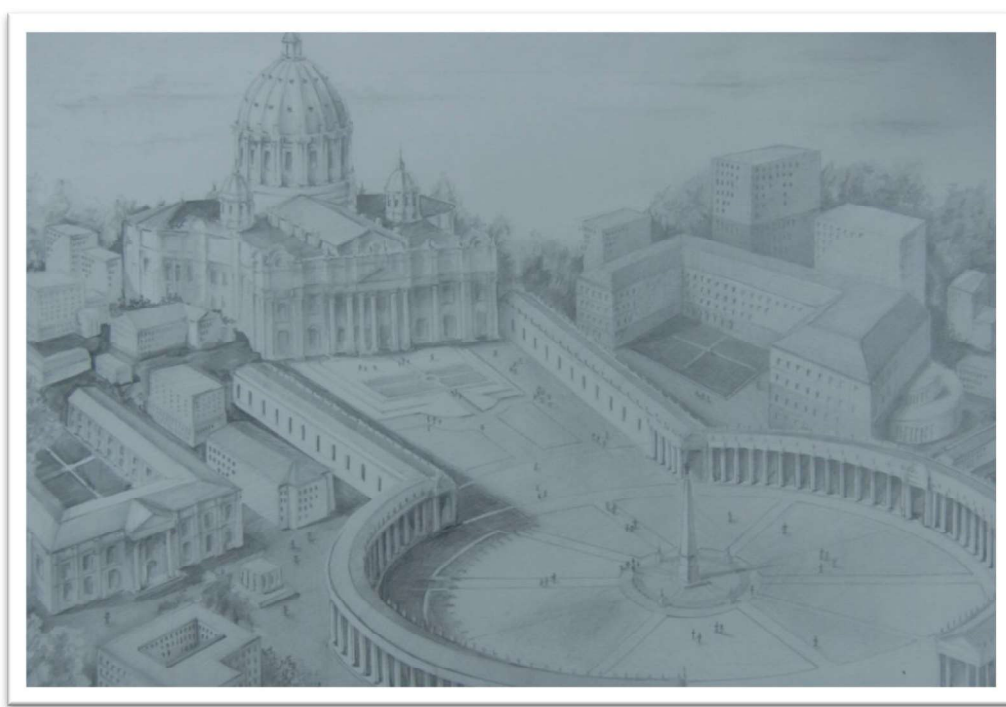


Рисунок 67 – Город. Графитный карандаш

1.3.5 Пейзаж с изображением воды

Живопись воды в пейзаже имеет свои особенности. Изображая воду, мы ее трактуем, как часть текстуры картины. Вода сама по себе прозрачна и приобретает цвет отражающихся в ней предметов или элементов ландшафта. Неподвижная поверхность воды подобна зеркалу, и отражение в

нем получается ясным, но перевернутым и менее четким. Все меняется, если вода движется.

В зависимости от скорости течения воды на поверхности ее будут видны отражения окружающих предметов, но их силуэту будут казаться усеченными или похожими на цветные полосы, соответствующие формам, создаваемыми при движении воды, с многочисленными бликами и темными участками (рисунки 68–69).



Рисунок 68 – Яхты. Акварель



Рисунок 69 – Город. Акварель

В безветренную тихую погоду вода отражает небо и повторяет его цвета, но в более темной тональности.

В спокойной воде отражаются берега с постройками и деревьями. Отражение обобщенное, подчиняется плоскости воды (рисунок 70).

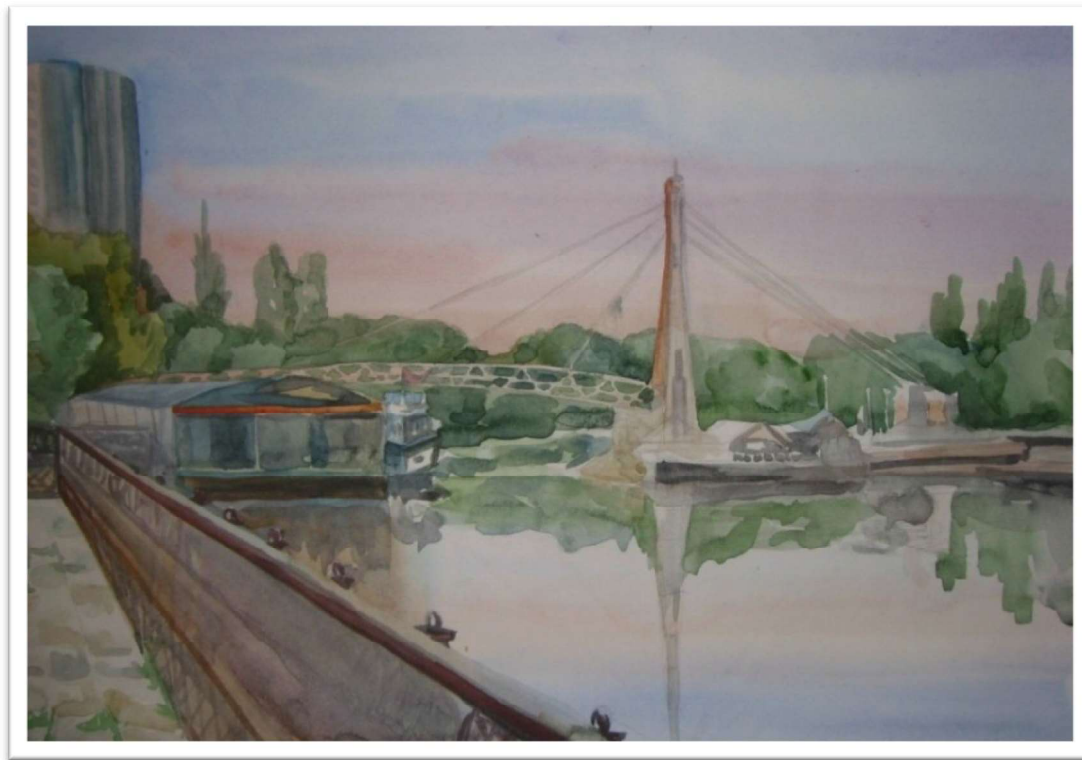


Рисунок 70 – Городской парк. Акварель

ТЕМА 2. Графика

Рисунок – основа всех видов искусства. Он дает свободу выражения мыслей. Грамотный рисунок базируется на понимании законов конструктивного построения формы в пространстве [55]. Обобщение с натуры с целью выявления ее декоративности приводит к декоративно-графической трактовке изображения. В графике черно-белой и цветной главенствует силуэт, ритм, линия. Графическое решение мотива предполагает строгий отбор средств выражения (рисунок 71).

В цветной графике обязательна ограниченная палитра. Работа ведется колерами. Применяя графические материалы и технические приемы декоративной графики, можно зарисовать мотив (раковины, узор коры дерева, древесные грибы, мхи, ягоды и т. п.) прямо с натуры.

2.1 Длительный рисунок

Длительный рисунок – это рисунок-штудия с целью наиболее полного анализа изображаемого мотива (задания «Рисунок ветки», «Фрагмент архитектуры» и др.), ведется поэтапно.



Рисунок 71 – Деревенский пейзаж. Акварель. Тушь

Ход работы следующий: 1. Компонировка, размещение изображения на листе бумаги. 2. Определение пропорций. 3. Перспективное построение форм. 4. Проработка объема средствами светотени, выявление пространственных планов. 5. Тональные отношения и передача фактуры. 6. Обобщение рисунка. Длительный рисунок выполняется в течение 3–6 ч в зависимости от сложности мотива (рисунки 72–73).



Рисунок 72 – Храм. Сангина



Рисунок 73 – Архитектурный рисунок. Тушь. Перо

Рекомендуемые материалы: бумага чертежная или рисовальная, карандаши разной степени твердости и мягкости, перо, тушь (черная, коричневая).

2.2 Зарисовка

Зарисовка – это краткосрочный рисунок с ограниченной задачей.

В зарисовках нужно учиться передавать главное, характерное. Внимание должно быть предельно сконцентрировано [77].

Зарисовывая дерево, живую натуру, архитектурный сюжет, следует сразу строить изображение на плоскости, не разделяя на этапы, но учитывая закономерности объемно-пространственного решения.

Зарисовка – основной способ работы на пленэре. Длительность зарисовок от 20 мин до 2 ч (рисунки 74–76). Размер до 1/4 листа.

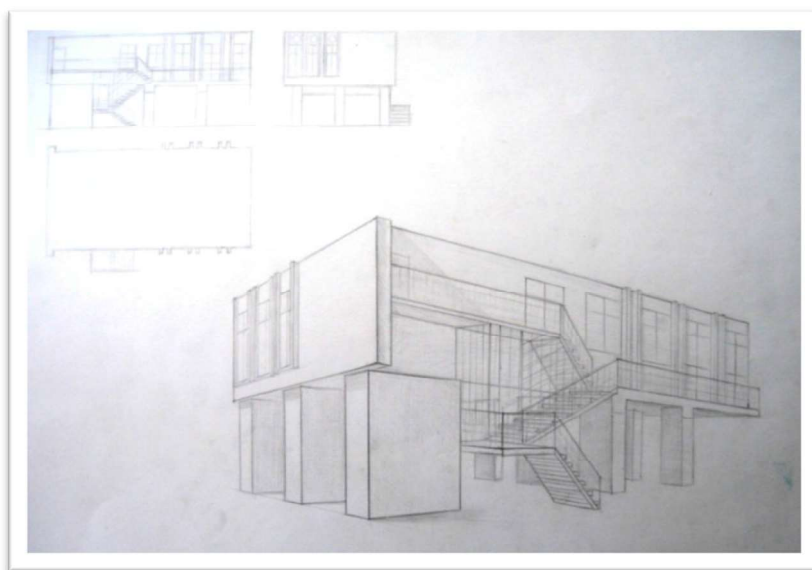


Рисунок 74 – Конструктивная зарисовка. Карандаш



Рисунок 75 – Крыльцо. Карандаш



Рисунок 76 – Монастырь. Карандаш

Особое значение имеет выбор материалов и технических приемов. Техника зарисовок свободная.

Рекомендуемые материалы: бумага разных сортов белая и цветная. Карандаши простые графитные 2М, 3М. Карандаши цветные. Тушь черная и коричневая, перо. Белила, кисть беличья или колонковая № 12–14.

Мягкие графитные материалы, такие, как уголь, соус, сангина, пастель, растушевка.

2.3 Набросок

Рисунки, сделанные за предельно короткий срок, называются набросками [12, 18]. Композиционные наброски пейзажа имеют целью быстро зафиксировать варианты пейзажных мотивов.

Наброски с движущейся натуры требуют быстроты реакции, умения видеть общо, цельно. Не позирующую модель – живую натуру приходится рисовать наполовину «от себя», по наблюдению. Упражнения в набросках вырабатывают динамичную активную технику (рисунки 77–79). Вначале осваиваются наброски линейные, затем с элементами светотени.

Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи корнем всякой науки.

Микеланджело Буонаротти

С приобретением опыта расширяется диапазон применяемых материалов и технических приемов.

Длительность наброска 3–5 мин. Размер до 1/4 листа. На бумаге komponуется несколько набросков.

Рекомендуемые материалы: бумага эскизная, блокнот. Карандаши простые графитные 2М, 3М, карандаши цветные (черный, коричневый), карандаши «Живопись» (черный, коричневый, синий). Тушь, перо, кисть, заточенная палочка.

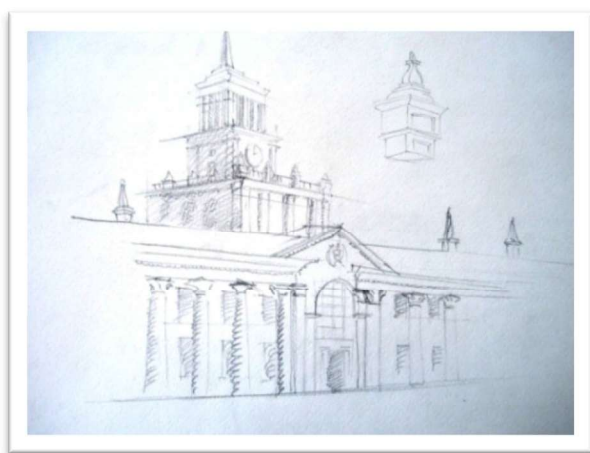


Рисунок 78 – Вокзал. Ретушь



Рисунок 77 – Набросок собора.
Ретушь



Рисунок 79 – Сидящий мальчик.
Карандаш

ТЕМА 3. Живопись

Живопись основывается прежде всего на грамотном рисунке. Нередко живопись называют «рисунком цветом».

Форма в живописи зависит от изменений локального цвета предмета по градациям светотени. Свет, полутень, тень, выстраивают объем. Отраженный от соседних предметов свет дает рефлексы. Кроме того, цвет предмета обусловлен окружением. Нельзя написать его изолированно от пространственной среды.

В пространственной живописи главное – общие цветовые и тоновые (светлотные) отношения. Только сравнивая цвета между собой, можно верно взять отношения [34, 30, 32].

Цветовой строй живописного этюда зависит от общего состояния освещения. Солнечный или пасмурный день создает разную тональность и колорит.

Пространство в живописи передается главным образом с помощью воздушной перспективы.

Вблизи мы видим более отчетливо. Слой воздуха ослабляет интенсивность цвета, снижает контрастность светотени, уплощает объем, растворяет контуры предметов (рисунки 80–81).

В пейзаже, где пространство безгранично, мы наблюдаем постепенное изменение цвета от первого плана к дальним. Цвет приобретает холодный голубоватый оттенок. Отсюда родилось выражение «голубая даль».

Никогда не берись за карандаш или кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправлять ошибки в уме, чем соскабливать их с картины.

Л. Альберти

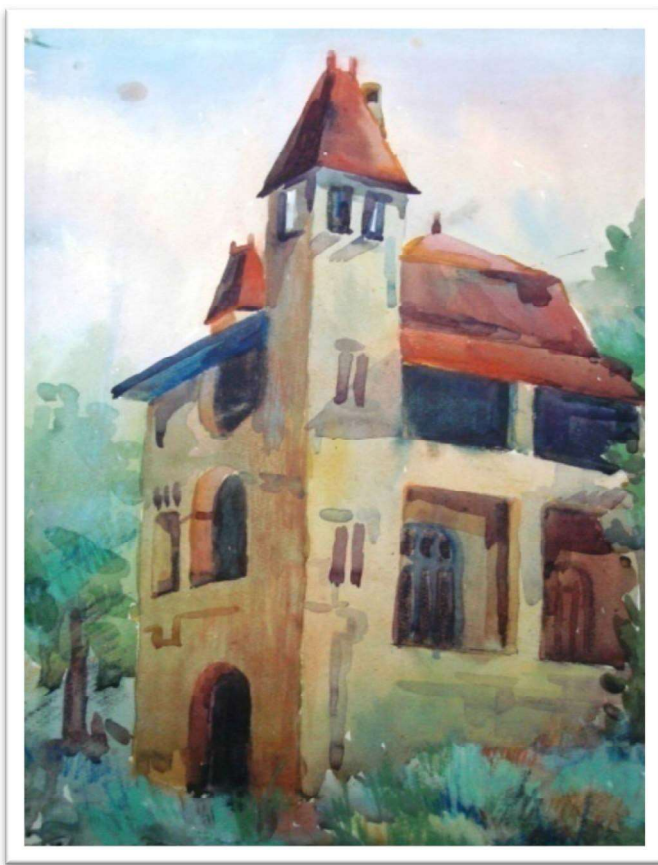


Рисунок 80 – Зброшений дом.
Акварель

В живописи на пленэре продолжается изучение законов цвета. Кроме построения цветом объемно формы, передачи общих цветовых отношений осваиваются закономерности освещения на открытом воздухе. В живописных этюдах выявляется многообразие рефлексов, ставится задача уловить общее состояние пейзажа за счет цельности освещения, передать пространственные планы при помощи воздушной перспективы [74].

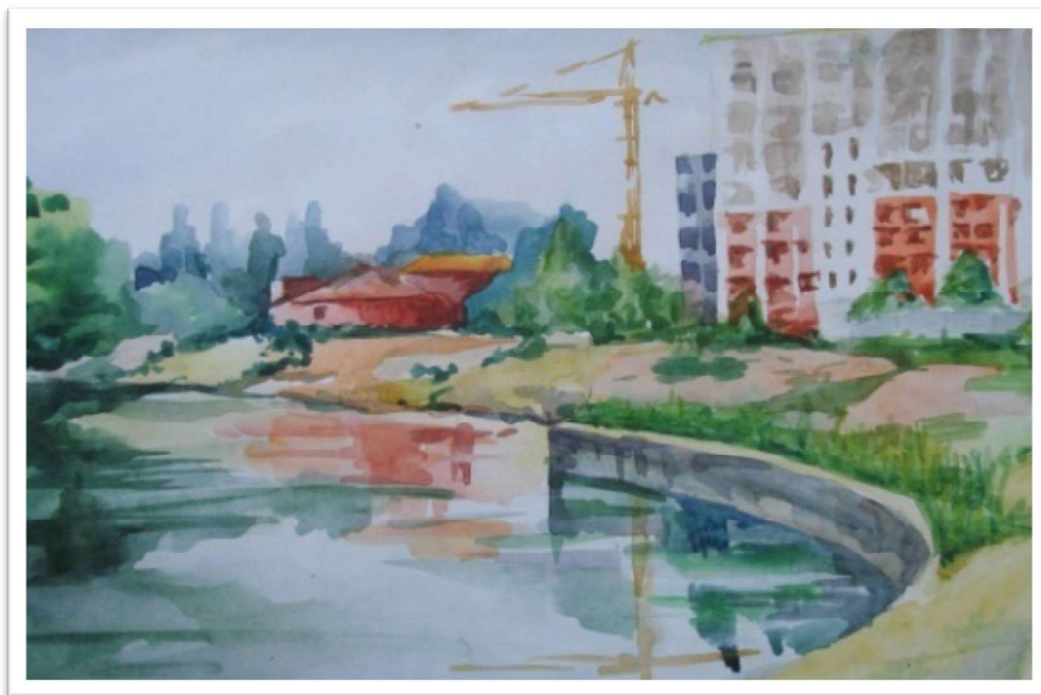


Рисунок 81 – Стройка. Акварель

Живопись группы цветов, пейзажа с архитектурой, фрагмента пейзажа со стволами старых скряжестых деревьев требует достаточно времени для построения сложной формы в пространственном окружении.

3.1 Длительный этюд

Длительный живописный этюд так же, как длительный рисунок, разделяется на этапы, ведется последовательно.

1. Компоновка изображения.
2. Рисунок.
3. Прокладка общих тоновых отношений.
4. Работа над формой, выявление пространственных планов.
5. Уточнение цветовых отношений.
6. Обобщение этюда.

В длительном этюде техника может быть многослойной.

При рассеянном освещении в бессолнечный серый день этюд можно написать в один сеанс. В солнечную погоду освещение меняется быстро. Пятна света и тени меняются местами. Этюд, начатый при солнечном ос-

вещении, можно продолжить и завершить на другой день в тоже время (рисунок 82).



Рисунок 82 – Аллея. Акварель

Этюд выполняется в течении 3–6 ч. Размер этюда до 1/2 листа.

Рекомендуемые материалы: бумага (ватман, торшон), грунтованная бумага, грунтованный картон. Краски акварельные, гуашевые, темперные. Кисти круглые беличьи № 20–18, колонковые № 12.

3.2 Краткосрочный этюд

С целью передачи общего состояния делаются быстрые этюды-наброски пейзажа.

В краткосрочных этюдах внимание сосредоточено на основных цветовых отношениях, общем колорите.

Этюд пишется без детальной проработки формы. Краткосрочные этюды выполняются приемом «алла-прима» – сразу, без предварительных прокладок и последующих исправлений. Этюд сохраняет непосредственность и свежесть первого впечатления (рисунок 83).

Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое отражает проти-вопоставленные ему предметы, не обладая знанием их.

Леонардо да Винчи

Длительность этюда от 10 до 30 мин. Размер этюда до 1/8 листа.

Рекомендуемые материалы: бумага (ватман, полуватман), грунтованная бумага, грунтованный картон. Краски акварельные, гуашевые, temperные. Кисти круглые беличьи № 18, 16, колонковые № 12, 10.

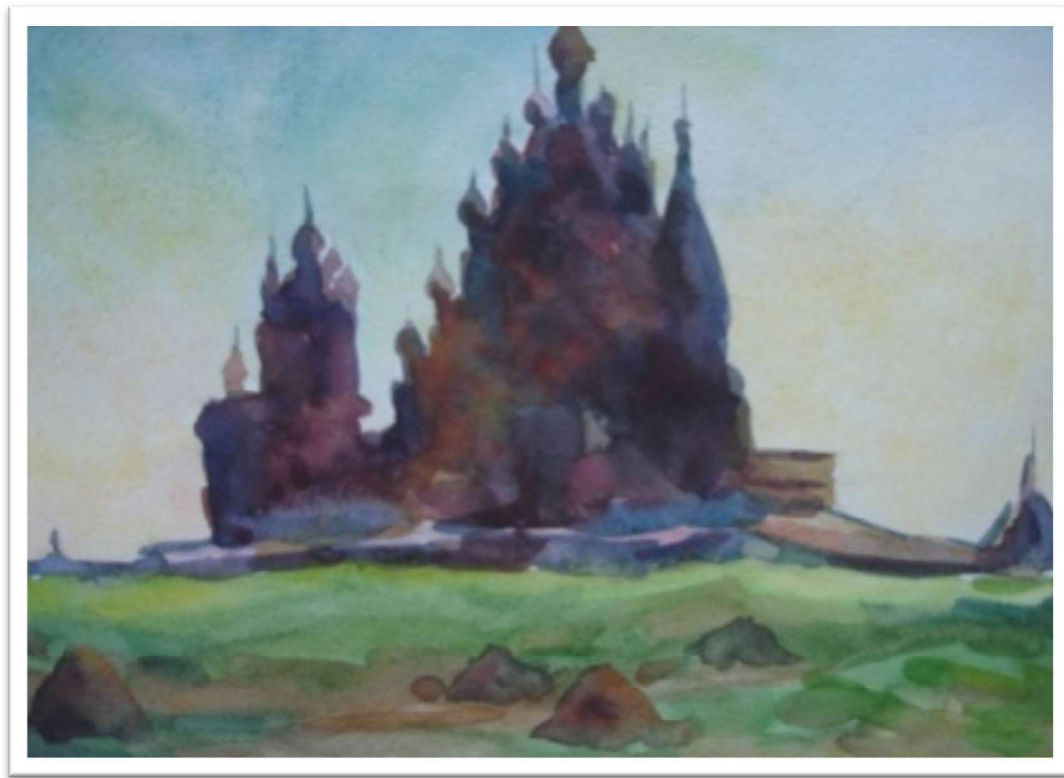


Рисунок 83 – Киж. Акварель

3.3 Живописная зарисовка

Живописные зарисовки растений, живой природы, элементов пейзажа изображают конкретную форму, дают ей цветовую характеристику. Фон может отсутствовать.

Зарисовки на белой, цветной или тонированной бумаге будут выразительны и лаконичны при хорошо найденном соотношении изображения с размером, форматом листа, цветом и тоном бумаги.

На листе komponуется одна или несколько зарисовок. Легкий рисунок карандашом определяет строение, пропорции, пространственное положение изображаемой формы. Цвет передает окраску, светотеневые градации (рисунок 84).

Каждый цвет лучше распознается на своей противоположности, чем на своем подобии, например, темное на светлом и светлое на темном. Белое, которое граничит с темным делает так, что у этих границ темное кажется чернее, а белое кажется чище...

Леонардо да Винчи

Зарисовки цветом выполняются за время от 30 мин до 2 ч в зависимости от размера и сложности. Размер до 1/2 листа.

Рекомендуемые материалы: бумага разных сортов (белая, цветная, тонированная). Краски акварельные, гуашевые, пастель. Кисти круглые беличьи, барсучьи № 16, 14, 12, колонковые № 12, 10.



Рисунок 84 – Городская улица. Акварель

3.4 Кистевые наброски

Наброски кистью с натуры передают общую форму объекта, его освещенность (рисунки 85–88).

Наброски выполняются сначала с предварительным карандашным контуром, затем сразу кистью.

При многократном упражнении достигается свобода владения кистевыми приемами. Мазок смело строит форму. Полусухой кистью удастся создать эффект освещенности и фактуры. Тени заливаются прозрачным слоем краски. Завершают набросок, подчеркивая форму в нужных местах ударами кончика кисти [12].

Наброски с движущейся натуры делаются быстро за 3–5 мин. На листке komponуется несколько набросков. Размер: 1/4, 1/2 листа.

Рекомендуемые материалы: бумага полуватман, эскизная. Акварель. Кисти круглые беличьи № 18, 16.



Рисунок 85 – Архитектура Киева.
Тушь. Кисть

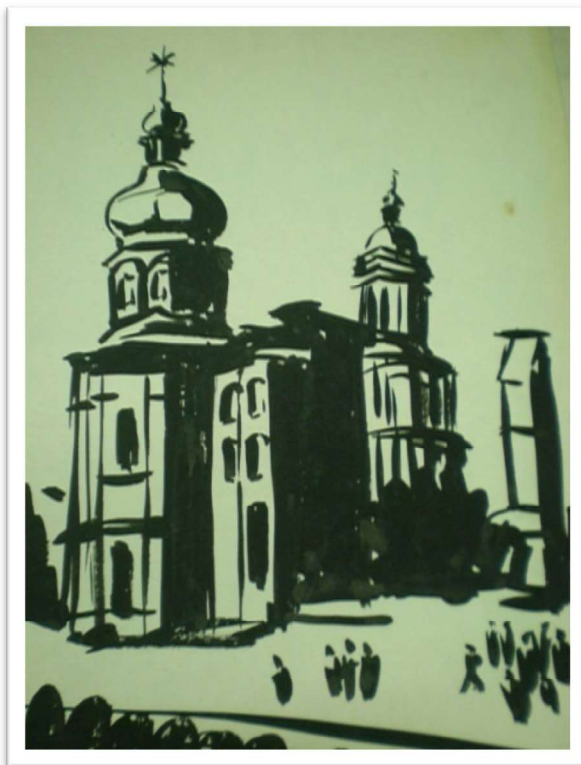


Рисунок 86 – Архитектура Киева.
Тушь. Кисть



Рисунок 87 – Мост.
Тушь. Кисть



Рисунок 88 – Аллея.
Тушь. Кисть

ГЛАВА III. РИСОВНИЕ НАТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ НА ПЛЕНЭРЕ

В творческой деятельности изображение растительного мира занимает особое место. Умелое использование изображений растений и цветов может основываться только на серьезных поисках в области натуральных зарисовок. Это заставляет со всем вниманием отнестись к зарисовкам растений и цветов непосредственно в учебном процессе.

Каждое растение, каждый цветок имеют свой и только им присущий «характер» – образ. Поэтому для наиболее точного и глубокого проникновения в сущность каждого растения необходимо точно подобрать и применить при изображении графические средства и продумать композицию листа. Не случайно китайцы разрабатывали для изображения того или иного растения строго определенные приемы письма, наиболее полно выражающие его характер, раскрывающие его специфические особенности.

Основной целью аналитических изображений является внимательное изучение строения растения (цветка), разбор отдельных составляющих. Такие изображения отличаются ясной моделировкой форм, вниманием к деталям [38, 39, 60].

В рисунках, исполняемых карандашом, идет привыкание к необычным пропорциям, освоение взаимосвязи изображения и материала, некоторый анализ структуры растения и композиции изображения. Изобразительные средства четко не регламентированы. Важно, чтобы на несложных частях, мотивах учащийся «почувствовал» растение.

Аналитические изображения исполняются с натуры и представляют собой рисунки трех типов:

1. Морфологический анализ форм (органография);
2. Пластический анализ форм;
3. Длительный детальный аналитический рисунок растения.

Морфологический анализ форм похож на изображения в ботанических атласах. На одном листе бумаги дают общий вид, цветок, плод, разрез цветка, лист и другие детали в зависимости от эстетических наклонностей автора и особенностей растения. Если наибольший художественный интерес представляет лист, то главное внимание можно уделить ему, если очень красив и сложен цветок, то цветку, и т. д. Произвольность выбора в органографии открывает студенту простор для творческого отношения к композиции рисунков.

В листы с морфологическим анализом растений могут быть включены и изображения анатомического строения, имеющие интересную ритмическую основу. В этом случае необходима работа в лабораторных условиях с микроскопом.

Пластический анализ форм производится чаще всего на основе одного органа растения или части стебля с листьями и цветами (плодами). На одном листе бумаги ветка (цветок и т. п.) дается в различных ракурсах. Рисунки могут быть выполнены как в одной технике, так и различными средствами их выражения и приемами. Во втором случае листок или ветка могут быть решены линейно, силуэтно, со светотенью и т. д.

Длительный детальный аналитический рисунок выполняется один на всей площади имеющегося листа бумаги методом линейно-конструктивного построения (объемного) рисования. Допускается широкое применение штриха. Многочасовая работа позволяет отразить в рисунке реальные соотношения форм в пространстве вместе с их фактурными особенностями.

Изучив растение в трех планах аналитических рисунков можно свободно воспроизводить его по памяти. Аналитические изображения дают методику, которая пригодится при самостоятельной работе с любым растением, и служат базой для изображений с высоким уровнем художественного обобщения.

Образно-эмоциональные изображения направлены на выявление «образа» растения в восприятии рисующего. Их исполнение глубоко творческий акт. Изучение формы, бывшее главной задачей аналитических изображений, отступает на второй план, давая дорогу чувству. Если аналитические рисунки могут делаться уже на первом курсе, то образно-эмоциональные требуют значительных специальных знаний в области средств выражения (рисунки 89–93).

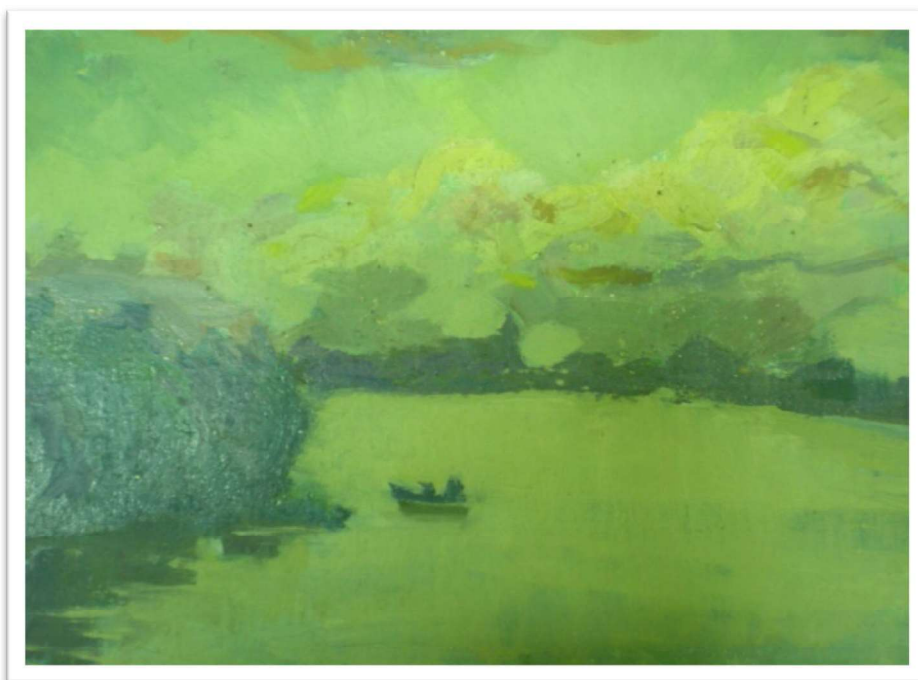


Рисунок 89 – Утро на реке. Темпера

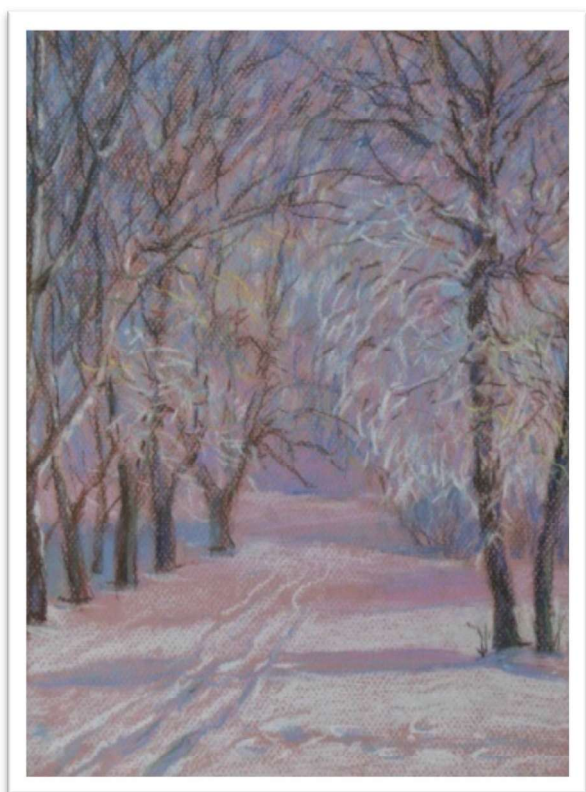


Рисунок 90 – Зимняя аллея. Пастель

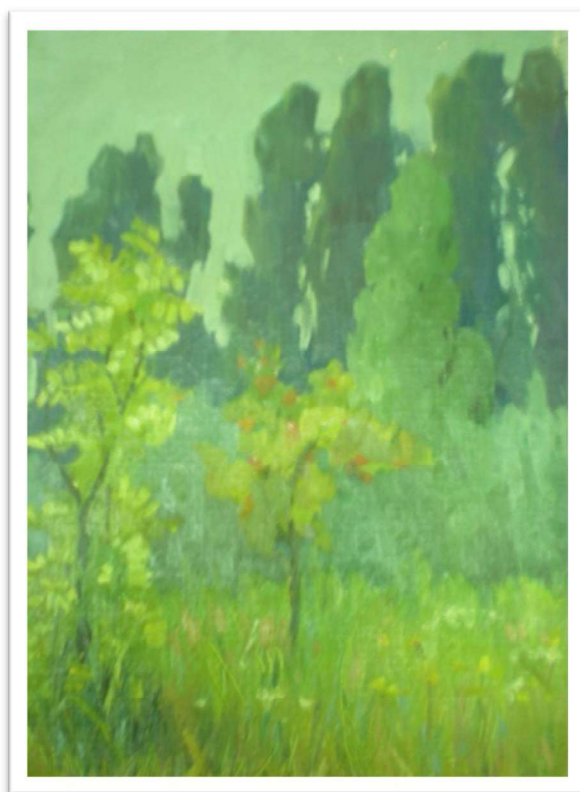


Рисунок 91 – Рябина. Темпера

Образно-эмоциональные изображения исполняются как с натуры, так и со сделанных ранее набросков, и делятся по времени заключительной стадии работы на два типа: кратковременные и длительные.

Кратковременные изображения не требуют тщательной прорисовки, подробной детализации. Исполненные «на едином дыхании», «по чувству», несут в себе непосредственность восприятия природы.

Сам процесс создания художественной композиции не требует многочасового рисования и может быть закончен в несколько минут, но это только внешняя часть огромной внутренней работы и бесконечных предварительных (черновых) штудий. Прежде чем создавать подобные изображения, необходимо не только хорошо изучить строение объектов, но и пронаблюдать их в различных временных состояниях или погодных условиях. Например, спящие в жаркий летний полдень у воды ивы в ветреную погоду совершенно меняются. Длинные свисающие ветви, поднятые вихрями, словно огромные лапы, отрываются от земли и преобразуют силуэт дерева. Это принципиальный момент. Не случайно в дальневосточных странах, имеющих традиционную культуру любования растительным миром, всегда подчеркивают как время года, так и состояние дня.

Работу над образно-эмоциональными изображениями лучше начинать с силуэтных мотивов в два тона. Наиболее просты и понятны силуэты темнее тона поверхности листа.

Они могут быть черными, серыми или цветными, выполненными плотной или полупрозрачной заливкой краски с включением в силуэт пятен фона и линейной прорисовкой. Со временем можно увеличивать количество цвета, применять активные цветовые фона, технику «по сырому» и т. д.

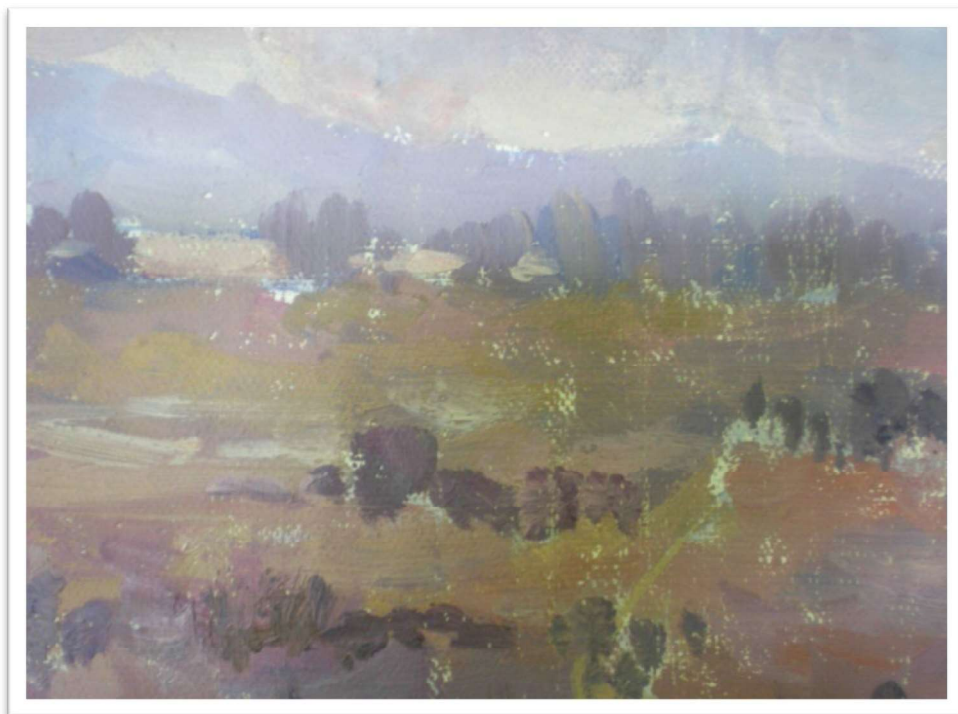


Рисунок 92 – Пейзаж. Темпера

Наиболее подходящий инструмент – кисти для акварели, гуаши или туши. Могут быть применены и мягкие сорта карандашей.

В орнаментально-пластических изображениях особое внимание обращено на выявление орнаментальных качеств. Листья, цветы или целое растение рисуются в таком ракурсе, так komponуются на бумаге, чтобы ритмические особенности форм выявились наиболее полно. Природный причудливый узор окраски деталей растения может быть усилен и даже в ряде случаев являться наиболее активной частью рисунка. Подобное отношение к натуре ярче всего видно в творчестве студентов, работающих над сочинением орнаментов.

Успешное исполнение растительного орнамента целиком зависит от того, насколько свободно автор владеет изображением форм с участием памяти. Ритмика форм в растениях всегда выступает в сложных пластических взаимосвязях. Листья прикреплены к ветви, цветы – к стеблю и различно ориентированы в пространстве. Сплетение ветвей, их изгибы играют в восприятии многих растений не меньшую роль, чем рисунок листьев. Кроме того, они имеют и собственную фактурную поверхность. Автор сам выбирает, на что ему обратить большее внимание и что выявить с преобладающей убедительностью.



Рисунок 93 – Памятник архитектуры. Тушь. Перо

Для успешного воплощения идеи подбираются необходимые графические средства и технические приемы их применения. Перовая линия способна зафиксировать тончайшие изгибы ветвей и красоту орнаментальных образований коры. Сочный мазок кисти мощно фиксирует ритмику силуэтов крупных растений. Сочетая пятно и линию, можно добиться отличных ритмических и пластических характеристик. Включение цвета еще больше расширяет творческие возможности.

ТЕМА 1. Растения

Непрестанно рисовать с натуры – вот школа самая высшая и верная.

И. Е. Репин

Начинать зарисовки на открытом воздухе целесообразно именно с растений. А с чего начинать зарисовки растений? Рисунок предшествует живописи [17].

Начальное задание – рисунок ветки. Предстоит выбрать натуру, интересную для изображения (рисунок 94). Привлекает внимание выразительный силуэт, ритм и характер листьев, общее движение. Выбрав объект изображения предстоит определить последовательность ведения рисунка. Уже рассматривая в путанице веток одну, мысленно отделяя ее от других, создается образ будущего композиционного решения изображения. Какой выбрать лист бумаги, какой размер, формат? Как разместить рисунок?

Композиционное размещение изображения всегда первый этап работы. Следующий этап – построение [58].

Намечается конструкция ветки, пропорции частей.

От центральной, определяющей движение оси — боковые ответвления, места прикрепления листьев, их общий абрис и внутренний скелет, образуемый жилками. Выявляется пространственное положение частей, выступающие и отступающие планы.

Прорабатывается штрихами форма ветки, листьев. В конце работы идет обобщение деталей. Рисунок обретает цельность.

Удаленный от глаза белый предмет, чем больше отдаляется, тем больше теряет свою белизну, и особенно когда его освещает солнце, так как он причастен цвету солнца, смешанному с цветом воздуха, располагающегося между глазом и белизной. И этот воздух, если солнце на востоке, кажется мутно-красным благодаря парам, которые в нём поднимаются; но если глаз обратится на запад, то увидит только, что тени на белом причастны синему цвету...

Леонардо да Винчи

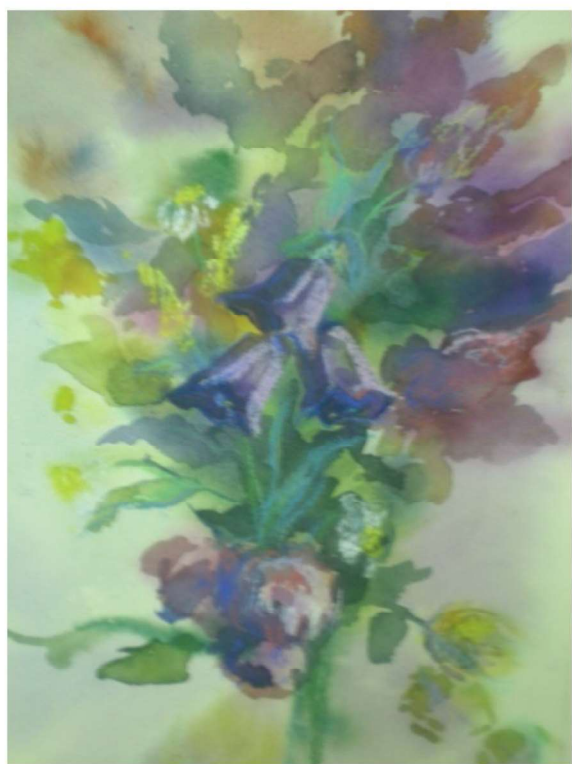


Рисунок 94 – Колокольчики.

Акварель

На полях можно зарисовать отдельный лист, с характерным для данной породы силуэтом и внутренним строением. Техника выполнения рисунка-штудии — простой графитный карандаш 1М–3М или тушь перо. Начальная стадия рисунка в любом случае выполняется карандашом средней мягкости.

Приступая к живописным этюдам и зарисовкам цветов, среди множества привлекательных, но нередко сложных по строению цветущих растений выберем крупный цветок, простой и понятный.

Первый этюд — работа над живописным построением объема. Чаще всего у крупных цветов в основе форма чаши, розетки.

Чтобы объемно написать цветок в подготовительном рисунке, следует конструктивно построить его форму в перспективе.

Компонуется изображение как фрагмент. На одном листе можно поместить 2–3 изображения.

Живописные этюды растений обычно односеансовые. Длительность 1–3 ч в зависимости от размера и сложности мотива.

Живопись отдельного цветка крупной формы. Техника – акварель. В этюде передается окраска цветка, градация светотени, строящие объемную форму. В первых этюдах задача ограничивается только построением объема. Фон может отсутствовать. Но в последующих этюдных зарисовках цветы изображаются с фоном в пространственной среде. Акварель имеет разнообразные технические возможности (рисунки 94–96).



Рисунок 95 – Нарциссы. Графитный карандаш



Рисунок 96 – Каллы.
Акварель

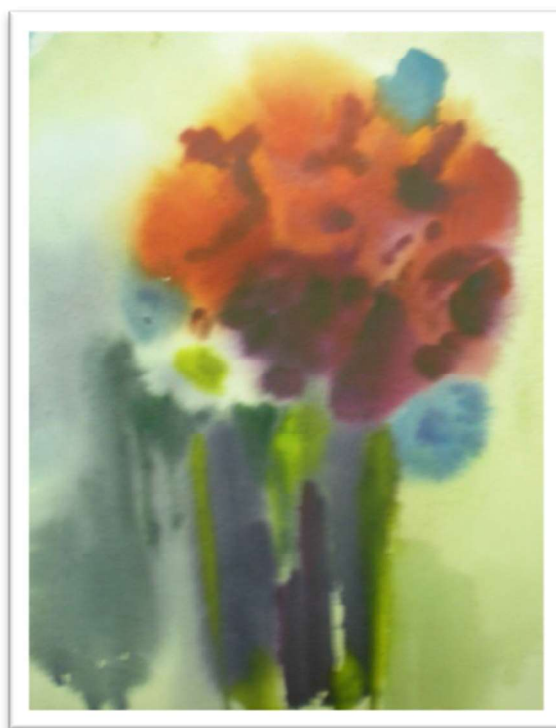


Рисунок 97 – Полевые цветы.
Акварель

После неторопливой осторожной штудии, в которой для лепки формы используется прием лессировки (наложение прозрачных слоев краски поверх первоначально взятого цвета) в быстром этюде живопись ведется как бы на одном дыхании (рисунки 97–98) [60].

Наброски и зарисовки природных объектов различной формы (листья, ветки, цветы)

Растительный покров многообразен. Изучение его форм необходимо, чтобы передать жизненно достоверное разнообразие и характерные особенности определенного пейзажа. Горизонтальные и вертикальные поверхности, волнистые и ломаные ритмы и динамика природы, гармония цветосочетаний издавна интересовали рисовальщиков своей неповторимостью и были предметом тщательного изучения. Некоторые из таких рисунков стали самостоятельными произведениями («Лопухи» И. И. Шишкина, «Стволы деревьев» Ф. А. Васильева и т. д.).

Для того, что бы лучше разобраться в многообразии пород деревьев, трав, кустарника, что бы они не были похожи друг на друга, следует начинать, прежде всего, с «микропейзажа», т. е. научиться изображать его элементы: ветки, листья, цветы, травы, камни и т. д.

Это дает возможность лучше понять характер натуры, ритм, гармонию сочетаний, динамичность движения, пластику, конструктивные и пространственные формы. Все это в целом будет способствовать постижению грамоты рисунка – основной задаче в начале обучения [79].

1.1 Рисование ветки

В природе листья не лежат в картинной плоскости, а находятся в движении, в пространстве. Изгибаясь, сокращаясь в перспективе, лист меняет видимую поверхность, открывая нижнюю или верхнюю стороны, волнисто изменяя контур, покрывая друг друга и т. д. Листья располагаются на ветке по-разному – симметрично, поочередно. У некоторых пород деревьев от одной почки отходят по 3–4 листа. Поэтому, приступая к

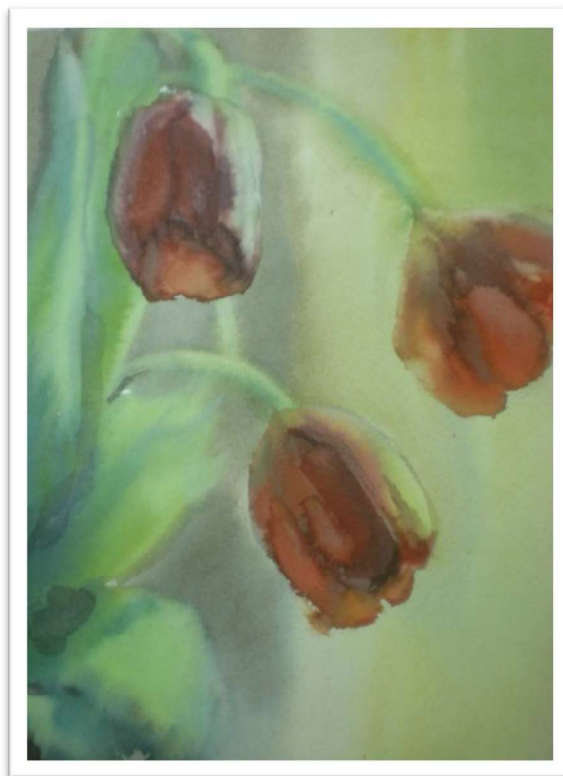


Рисунок 98 – Тюльпаны.
Акварель

изображению той или иной разновидности растения, следует тщательно проанализировать его строение (рисунки 99–100).

Последовательность рисования ветки:

1. Тонкой линией отмечаем длину и общий характер (абрис) ветки.

2. Намечаем положение и направление общей массы листьев, характерный изгиб ветки.

3. Для каждого листа, начиная с основания, приводим средние линии — черенки листьев, согласовывая их с характером и направлением движения ветки.

4. Уточняем характерную форму каждого листа, тонкими линиями намечаем ажур боковых прожилок.

Задание можно выполнять графитным карандашом, пером-тушью. Можно использовать тонированную бумагу. Следует учитывать, что линия, штрих, обладают определенными свойствами.



Рисунок 99 – Луговые травы.
Тушь. Перо



Линия, изменяющаяся в сторону усиления или ослабления, расширения или сужения, дает ощущение пространства, объема. Поэтому листья, расположенные на переднем плане, выполняются более активно, линия, ограничивающая края листьев, утолщенная, штрих с более сильным нажатием пера. Уходящие в перспективу плоскости листьев теряют Контрастность, активность линии, штриха. Они становятся более тонкими, прерывистыми, едва касающимися плоскости рисунка.

Рисунок 100 – Сорняк.
Карандаш

1.2 Рисование цветов

Прежде, чем приступить к рисованию цветка, нужно внимательно проанализировать его строение, форму в различных положениях по отношению к рисующему, разобраться, из каких геометрических фигур состоит цветоложе, чашечка, цветоножка, лепестки и т. д. Затем, взяв за основу (ось изображения) стебель цветка, как бы нанизать на него снизу вверх все части цветка. При этом задании цветок изображается в несложном ракурсе. В природе, несмотря на биологически одинаковую конструкцию цветов одного вида (например колокольчик), все цветы могут быть разными: полностью распустившимися, в бутоне, меньше, больше, с повреждениями и пр. Кроме того, цветы расположены в разном ракурсе, под разным углом, перекрывают друг друга и т. д. Эти особенности следует подмечать и отображать в рисунке, так как они его делают более убедительным и живым (рисунки 101).



Рисунок 101 – Маки. Пастель

Цель задания – понять конструктивное строение цветов, их пространственное расположение по отношению к ветке и друг к другу. Задание выполняется графитным карандашом, пером, тушью [56].

1.3 Рисование деревьев

Каждое дерево имеет ствол, начинающийся от корней, и ветви, вместе с листьями образующие крону. Ствол дерева упрощенно можно рассматривать как сильно вытянутый конус, расширенный книзу и сужающийся кверху. Внизу дерево, уходя в землю, иногда обнажает корневую систему, которая располагается вокруг ствола по кругу или эллипсу (в перспективе). Вверх от ствола идут ветки, вначале крупные, выше – поменьше, которые можно рассматривать как оси дерева. Разветвляясь кверху, они образуют крону деревьев, представляющую форму шара. Посредством света и тени передаем форму дерева, его объем. Ту часть ствола, которая располагается ближе и хорошо освещена, изображаем более четко по рельефу и контрастнее по тону. Уходящие по спирали края ствола – наоборот, теряют рельеф и контрастность [79].

Крону дерева рассматриваем условно в форме шара. Ветку или группу веток на переднем плане изображаем отчетливо, с характерным их изгибом, контрастнее в тоне. Уходящая по кругу вверх и в стороны листва изображается более обще, переходя в серые тона, ослабевает контраст, теряется рельеф рисунка.

Эта схема построения объемной формы приемлема для любого дерева. Однако, каждой породе дерева присущ свой «силуэт» — абрис кроны, расположение веток по отношению к стволу и в пространстве, особенности рельефа и формы ствола (рисунок 102).

Так, береза, выросшая в лесу, среди деревьев, имеет прямой ствол; если она росла на свободе, то ствол у нее изогнут.



Рисунок 102 – Сосна.
Тушь. Перо

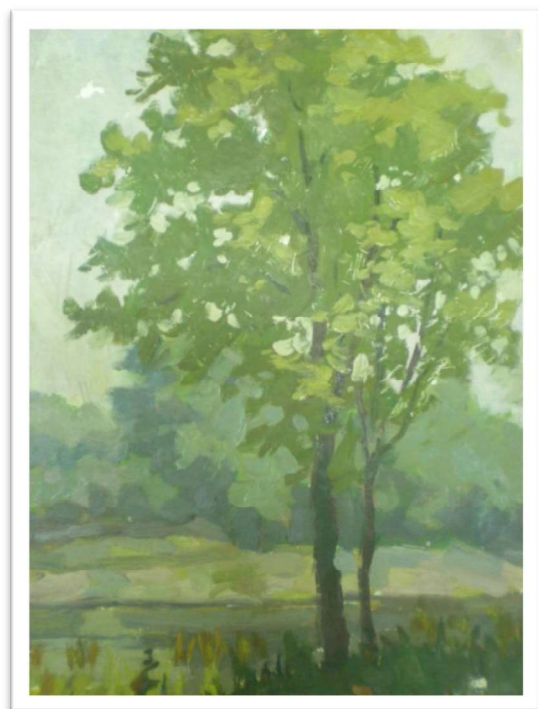


Рисунок 103 – Клен. Темпера

Ветви располагаются поочередно, растут немного в стороны и вниз. Силуэт кроны вертикально эллипсообразный. Листва мягко ниспадающая. Кора белая, как бинтом опоясывающая ствол. Однако расположение ветвей подчиняется и общим законам. Так, у основания дерева они более крупные и толстые, ближе к вершине — тонкие. Чем ближе к своему окончанию ветка, тем она становится тоньше и больше разветвляется. Вершина дерева, таким образом, напоминает кружевной ажур.

Последовательность рисования дерева можно определить следующим образом (рисунки 103–104):

1. Композиционное размещение на листе бумаги; определяем высоту, направление ствола и общий абрис (силуэт) кроны.

2. Находим группы наиболее крупных ветвей, определяем их направление (вверх, вниз и в стороны), а так же форму основной массы листвы крупных ветвей.

3. Согласно рассмотренному ранее принципу конструктивного построения дерева подходим к анализу его натурной формы.

Находим наиболее крупную освещенную ветку или группу веток на переднем плане (по горизонтальному эллипсу). Выделяем этот план более четкой и подробной проработкой как по контрасту света и тени, так и по конфигурации и четкости рисунка. Прорисовываем их энергичным нажатием карандаша; с изменением направления группы листьев меняем ритм направления штриха (пера). Штрих то мягкий, то зигзагообразный, то исчезающий, сливающийся с соседней массой листьев. Уходя в стороны и вверх (по форме шара) ветви обобщаются, ослабевают контрасты, теряется конфигурация рисунка, исчезает детализировка. Штриховка более мягкая, лаконичная, обобщающая массу густой

листвы. Аналогично выполняется ствол дерева: ближе к основанию и световой стороне переднего плана рельеф четкий, передаются линейные ритмы коры, их конфигурация. Скругляющиеся части ствола, а так же уходящие по спирали вверх обобщаются, смягчаются рельефы, контрастность тона. Последняя остается лишь в полутонах, тень решается более обще, плоско, можно применять растушевку.

В этом задании конструируется форма дерева, его собственно пластический объем без связи с воздушной средой. Рисунок выполняется на белом фоне [69, 70].

Начальная стадия – изучение отдельных элементов пейзажа. Нарисовать дерево, чтобы можно было увидеть, как оно растет, поднимая от земли к свету, к небу. Как изгибается ствол, отходят от него главные ветви и более мелкие, тонкие. Какое-то дерево-сосна ли с гордо направленными вверх сучьями или ее родственница ель, свешивающая вниз «зеленые рукава», кряжистый непокорный дуб или лирическая женственная береза. Вечно дрожащая угловатая осина разительно отличается от грустной плакучей ивы. Особенно хороши для изображения старые деревья с мощными узловатыми стволами – дубы, дуплистые ивы.



Рисунок 104 – Ствол дерева.
Карандаш

По контрасту с ними трогательно выглядят молоденькие елочки, сосенки. Рисунок дерева, стоящего отдельно можно сделать, отойдя на значительное расстояние от него, чтобы был хороший обзор «с ног до головы» (рисунки 105–106).



Рисунок 105 – В лесу.
Карандаш



Рисунок 106 – Деревья.
Карандаш

Сначала намечается конструктивная основа – скелет дерева, направление движения ветвей, их пропорции, пространственное положение, позднее определяется массы листвы – кроны дерева.

В карандашном рисунке вслед за линейно-конструктивным построением остро заточенный грифель параллельными штрихами разрабатывает форму ствола, общий тон листьев, не впадая в излишнюю детализацию.

Рисунок группы деревьев – более сложная задача. Требуется выбрать и скомпоновать небольшую группу (2–3 дерева) так, чтобы деревья по размеру, в форме ствола, пространственному размещению удачно сочетались между собой.

ТЕМА 2. Животные

Рисование живой природы рекомендуется начинать с ознакомительных набросков. Линия должна охватывать общую форму, не задерживаясь на деталях.



Рисунок 107 – Такса. Графитный карандаш

Самое трудное – сделать форму предмета объемной с учетом окружающего пространства [20, 40]. Живая форма состоит из взаимосвязанных частей или комплекса элементов. Важно научиться создавать глубину изображения. Есть опасность сделать рисунок плоским, особенно когда изображение выполняется в профиль (рисунки 107–111).

Делая наброски, нужно намечать сразу несколько ракурсных положений. Изображение целесообразно выполнять мягким карандашом с широким грифелем, который дает в набросках линию разной толщины и силы. Линия ослабевает на удаленных частях формы, а на выступающих усиливается.

Чтобы научиться охватывать общее, остро и цельно видеть, необходимо много раз повторять упражнение в быстрой фиксации натуры, а главное, рисовать как бы от себя, по представлению. Композиция листа складывается из сочетания нескольких изображений. Движения нарисованных форм должны дополнять друг друга, масштаб изображений одинаковый, кроме увеличенных зарисовок деталей. Детали могут быть вынесены на отдельный лист и выполнены с большей тщательностью.

От быстрых набросков по мере ознакомления с натурой можно перейти к более подробным зарисовкам. В зарисовках форма прорабатывается светотенью и тоном при помощи мягких графических материалов разнообразными техническими приемами. Зарисовки живой природы по размеру больше, чем наброски. Компонуется одно-два изображения на листе.

Рисуя одну сторону, смотреть на другую.

К. А. Коровин

Длительный рисунок делается на основании предварительного изучения и позволяет затем перейти к обобщенному декоративному решению натуры (тональному). Зарисовки живой природы рекомендуется начинать с изучения птиц.

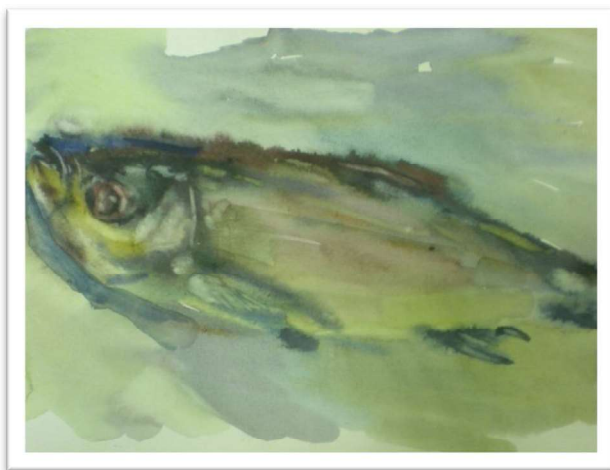


Рисунок 108 – Линь. Акварель

Птица, с ее каплеобразным телом, лаконичным силуэтом и довольно ограниченным диапазоном движений (не смотря на то, что ей доступен полет) – наиболее удобный объект для зарисовки [48, 51].



Рисунок 109 – Морской усач.
Графитный карандаш



Рисунок 110 – Кузнечик.
Карандаш

Знакомясь с анатомическим строением птицы, нужно отметить особенности ее скелета, обусловленные образом жизни: легкость костей черепа и таза, килеобразную грудную кость, измененные по сравнению с костями конечностей четвероногих животные кости ноги и крыла.

Необходимо обратить внимание на характер оперения птицы. В какой логичный, композиционно завершенный узор складывается рисунок оперения от мелких кроющих до крупных маховых и рулевых перьев.

Наброски выполняются акварелью или гуашью (можно на цветной бумаге). Размер первоначальных набросков небольшой, затем, когда техника немного освоена, можно их увеличить. На одном листке располагается 5–6 набросков. Карандашом намечается легкий контур общей формы, кистью прокладывается цветное пятно, быстро моделируется объем.



Рисунок 111 – Окунь.
Графитный карандаш

Через некоторое время можно попробовать делать наброски сразу кистью без предварительного карандашного рисунка.

В живописном наброске кроме окраски птицы передается ее освещенность. На открытом воздухе освещение, как правило, верхнее. Свет –

на спинке птицы, тень – снизу. Тень теплая, с рефлексом от земли, а свет холодный, с рефлексом от неба.

Графические и живописные зарисовки желательно делать с птиц одного вида. Естественным будет переход к более проработанному длительному этюду, который дает полную характеристику выбранной для изучения птицы. Длительный этюд выполняется частично по наблюдению. В нем детально прописывается форма, передается расцветка птицы, характер перьев. Рисунок четвероногого методически строится так же, как и рисунок птицы. Вначале знакомство с выбранной натурой – быстрые линейные наброски. Постепенно осваивая характер, пропорции, общее строение животного, можно переходить к зарисовкам деталей и более длительным рисункам.

Длительный рисунок удастся сделать в то время, когда животное находится в относительном покое, или же, что более часто происходит на практике, наблюдая повторяющиеся позы. Такой рисунок – результат накопленных наблюдений за животным, сделанных ранее набросков и зарисовок, что помогает создать обобщенный образ животного.

ТЕМА 3. Изображение малых архитектурных форм

К малым архитектурным формам относятся фрагменты архитектурных сооружений, беседки, фонтаны, павильоны различного назначения, а так же арки, ворота, которые как бы открывают начало восприятия образа и стиля архитектурных сооружений (рисунок 112).

Рисование малых архитектурных форм необходимо начинать с анализа месторасположения объекта в окружающей среде, изучения генплана, планов, разрезов, фасадов; определения типа сооружения, стилевых особенностей, анализа конструкции, внутреннего и наружного пространства, изучения их взаимосвязей со строительными материалами.

Весь процесс рисования можно разделить на два этапа: первый – выбор точки зрения и оптимального ракурса архитектурного сооружения; второй – определение композиции рисунка и непосредственное его исполнение [47].



Рисунок 112 – Парадный вход.
Карандаш

Желательно выполнить зарисовки ортогональных видов сооружения, перспективных видов сооружения со средой. Полезно так же делать зарисовки не только с натуры, но и по представлению (рисунки 113–114).



Рисунок 113 – Памятник казакам.
Карандаш



Рисунок 114 – Городской дворик.
Акварель

Например, с необычных точек зрения: снизу или сверху, с высоты птичьего полета. Здесь обращается внимание на линию горизонта и на степень заполнения листа объектом и антуражем, далеко или близко их расположение. При выборе точек зрения надо учитывать возможное изменение освещения объекта. В течение одного часа солнце в горизонтальной плоскости перемещается на 15 %. Выбор материала должен обеспечивать максимальную выразительность рисунка.

ТЕМА 4. Изображение архитектурных деталей

Рисование архитектурных деталей является продолжением освоения рисунка и переходом к изучению более сложных форм. Изучая и рисуя элементы архитектурных пластических форм, развивается комплекс необходимых качеств профессионального совершенствования: логику конструктивно-художественной сущности этих форм, совершенствование технических и изобразительных навыков, развитие пространственного воображение и художественного вкуса [55].

Работу над рисунком необходимо методически последовательно довести до определенной завершенности с помощью светотени, с учетом передачи характера изображаемой модели, пропорции, перспективы, объемной формы. Без этого невозможно в достаточной мере познать конструктивную логику построения, композиционно-художественные закономерности, стилевые особенности, конструктивно-художественную логику построения частей, деталей и всего архитектурного единства [64].

Смотреть на натуру, а к себе меньше.

К. А. Коровин

Рисование элементов архитектуры и их деталей позволяет постепенно перейти к изображению малых архитектурных форм, отдельных фрагментов и сооружений и целых архитектурных комплексов, в том числе интерьеров, экстерьеров и архитектурной среды.

К архитектурным деталям относятся архитектурные профили (гусек, каблучок, вал, четвертной вал выкружка, скоция), геометрические и растительные орнаменты, капители, розетки, вазы, ионики, кронштейны; опорные и замковые камни арок, антаблементы (рисунки 115–116).



Рисунок 115 – Деревянная резьба.
Карандаш



Рисунок 116 – Балясина.
Акварель

Приступая к рисунку архитектурной детали, вначале необходимо определить ее геометрическую основу, представить сложную форму в виде сочетания простых геометрических тел. Затем изображая на листе упрощенную схему в перспективе, постепенно усложнять ее, насыщая деталями и внимательно изучая в линейно-конструктивном рисунке отдельные элементы (рисунок 117). Парные симметричные объемы необходимо

намечать одновременно, так легче проследить за перспективными сокращениями. Если изображение какой-либо части архитектурной детали вызывает затруднения, можно выполнить небольшие зарисовки на полях рисунка – перспективные наброски с разных точек и ортогональные проекции. Завершая линейную стадию вводится легкий тон, предварительно намечаются линии собственных и падающих теней: это позволяет уточнить основные массы и выявить возможные ошибки перед началом тональной работы.

Писать начинать со светлых мест. Цвета светлые и темные должны контрастировать взаимно.

К. А. Коровин

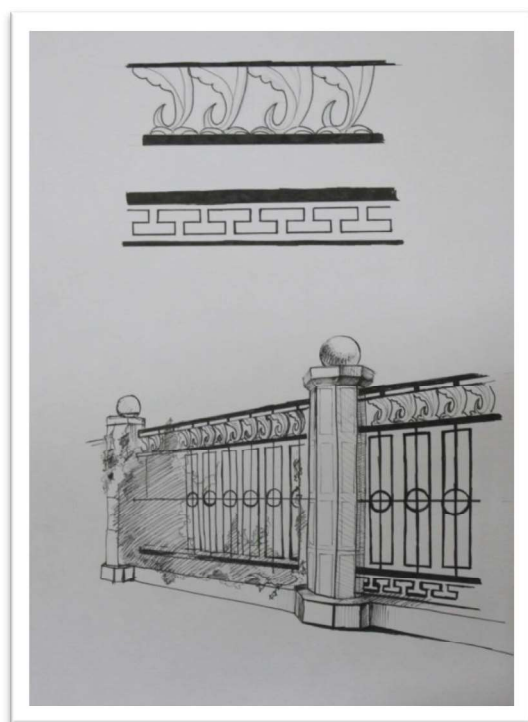


Рисунок 117 – Ограждение.
Тушь. перо

Светотень на архитектурных деталях также распределяется по законам рисования простых геометрических тел. На кривых поверхностях переходы от света к тени мягкие, постепенные, на граненых – редкие, четкие. Чем ближе свет и тень на предмете к рисующему и источнику света, тем сильнее светотеневой контраст, и, наоборот, удаленные части предметов имеют более тусклый свет и блеклую тень. Падающие тени сильнее насыщены тоном, собственные – высветлены рефlekсами, а поэтому более воздушны и прозрачны. И в линейно-конструктивном и в светотеневом рисунке нужно вести работу равномерно по всему листу, постоянно сравнивая отдельные части изображения с целым. На заключительной стадии работа обобщается.

ТЕМА 5. Изображение техники

Часто в изображении городского пейзажа встречаются различные виды транспорта. Рассмотрим поэтапное построение автомобиля, по аналогии с которым выполняется построение всего городского транспорта [9].

Построение начинается с определения габаритных размеров и пропорциональных соотношений. Тонкими линиями намечаются базовые линии кузова. Определяется место положения стойки, окон относительно колес. Продолжая рисовать светлыми линиями, набрасывается форма передней и задней частей автомобиля. Добавляется багажник, фары и другие детали.

Затем определяются места расположения колес (эллипсов), относительно кузова, добавляется линия днища машины, тонкие вспомогательные линии крыши, ветрового стекла и капота машины, придающие рисунку иллюзию глубины. Необходимо правильно определить характер формы окон, которые зачастую являются ключевым элементом дизайна автомобиля (рисунки 119–122).



Рисунок 118 – Трактор. Графитный карандаш



Рисунок 119 – Локомотив. Карандаш

На этом этапе целесообразно вспомогательные линии превращать в основные. Далее работу можно вести тонально. Выделяются самые светлые и темные участки. (Обычно самой темной частью автомобиля являются шины.)



Рисунок 120 – Грузовик. Карандаш

Тщательно прорабатываются детали – колеса, ручки, стеклоочистители, фары, дверные щели и т. д. Особое внимание уделяется падающим теням.

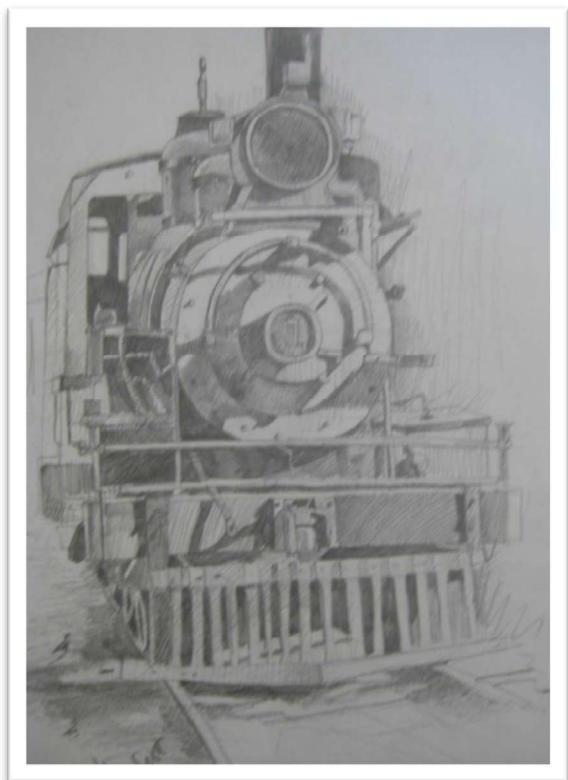


Рисунок 121 – Поезд. Карандаш



Рисунок 122 – Трамвай. Сангина

ГЛАВА IV. ОРГАНИЗАЦИЯ ЛЕТНЕЙ УЧЕБНОЙ ПРАКТИКИ

Овладев элементарными основами академического рисования студенты направляются на летнюю учебную практику по рисунку и живописи «пленэр». Основными задачами данного курса являются – повышение технического мастерства, развитие творческого художественного мышления и воображения. Реализации этих задач помогает комплекс различных методов активного процесса обучения.

Будущему архитектору для воплощения своих замыслов необходимо профессионально владеть мастерством рисунка и живописи, знать возможности графических материалов.

Работа на пленэре не ограничена временем, предоставляет широкий натурный материал: животные и птицы, деревья, цветы и травы, техника, разнообразные сельские и городские постройки. Такое многообразие природы предполагает и различные изобразительные средства (рисунки 123–124).

*Переводить глаза и аккорды
цвета в форме, брать в красках
с натуры до тех пор, пока не
будет похоже.*

К. А. Коровин



Рисунок 123 – Крыльцо. Карандаш

Работа на пленэре предполагает переход от решения узких задач в выполнении академического рисунка в аудитории к более объемным, многофункциональным задачам при изображении больших пространств городской среды, архитектурных массивов, сельского и паркового пейзажа.

При выполнении заданий студент должен руководствоваться основным принципом – последовательным, методически осмысленным ведением рисунка: от композиционного построения на плоскости избранного объекта до детальной его проработки, с последующим обобщением.

В технических приемах и форме исполнения проявляются индивидуальные качества, которые характеризуют стилевые особенности каждого рисующего, уникальность его почерка. Поиски более выразительных форм, смена художественных материалов помогают студентам богаче и разнообразнее отразить мир. Умение выбрать тот или иной материал, в зависимости от поставленных задач, способствует выработке мастерства.

*Цвет в форме – смотреть
взаимно, уравнивая один к
другому.*

К. А. Коровин

В конкретных заданиях на пленэре применяются разные виды рисунка, описанные выше. Для всех изображений на пленэре применяется следующая последовательность работы.

В графике: 1. Компоновка, размещение изображения на листе бумаги. 2. Определение пропорций. 3. Перспективное построение форм. 4. Проработка объема средствами светотени, выявление пространственных планов, детализировка. 5. Тональные отношения и передача фактуры. 6. Обобщение рисунка.

В живописи: 1. Компоновка изображения. 2. Рисунок. 3. Прокладка общих цветовых отношений. 4. Работа над формой, выявление пространственных планов. 5. Уточнение цветотонных отношений, детализировка. 6. Обобщение этюда.



Рисунок 124 – Парк. Карандаш

ТЕМА 1. Примерные практические задания

1.1 Рисунок улицы

Начиная рисовать улицу, определите линию горизонта в рисунке и наметьте нижние и верхние глубинные линии домов, не останавливаясь, в начале, на прорисовке деталей. Нижняя линия домов определяет и ширину самой улицы. Затем намечайте ширину домов, стараясь правильно отметить сужение, уменьшение домов для вашего глаза, по направлению в глубину. В рисунках улицы под углом к вам отметьте, что дома больше сокращаются на той стороне улицы, которая более круто повернута к вам. Например, если вы стоите ближе к левой стороне улицы, то дома на этой стороне будут больше сокращаться для вашего глаза.

Определив, таким образом, высоту и кажущуюся ширину каждого дома, проверьте рисунок, сравнив его с натурой. Проверьте, правильно ли вы наметили сравнительную ширину домов и везде ли у вас на рисунке вертикальные линии проведены строго вертикально (рисунки 125–127).

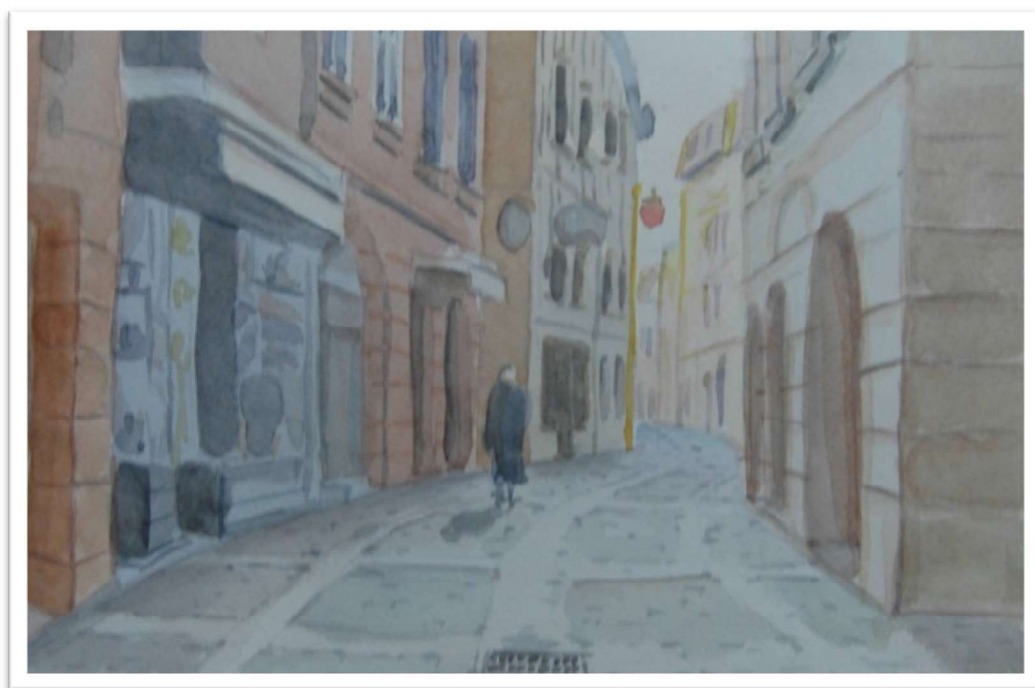


Рисунок 125 – Мощеная улочка. Акварель

После этого намечайте форму домов. Проработав ближние дома на каждой стороне улицы, переходите постепенно к более дальним. Прорисовывая окна в этой же последовательности, следите за тем, чтобы окна и промежутки между ними постепенно сужались по направлению в глубину. Согласовывайте между собой направления крыш, окон и нижнего края домов и вообще всех параллельных горизонтальных линий. Следите, чтобы все они направлялись в одну точку схода на горизонте. При этом проверяй-

те «поднимаются» ли к горизонту линии, находящиеся ниже горизонта, и «опускаются» ли к горизонту линии, находящиеся выше горизонта.

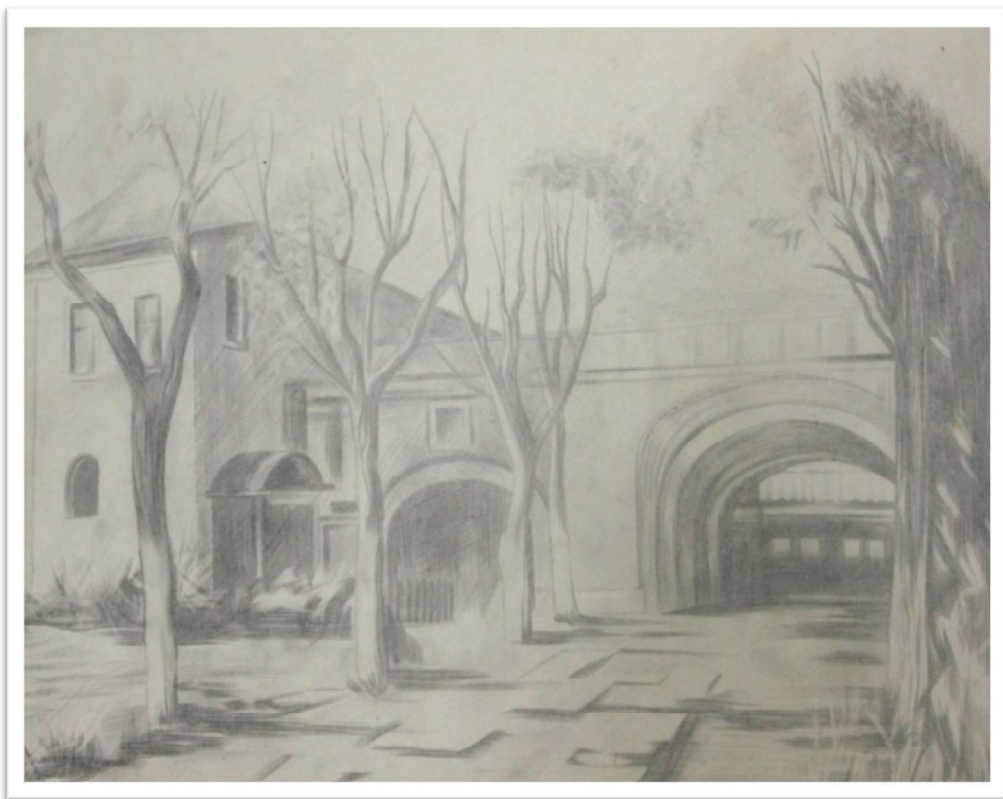


Рисунок 126 – Старый город. Карандаш



Рисунок 127 – Рыбацкий поселок. Тушь. Перо

1.2 Рисунок простого пейзажа с объектом малой архитектурной формы и деревом

Для работы над этим заданием мы советуем вам выбрать простой пейзаж: с отсутствием далей, то есть без большой глубины и пространства и с небольшим количеством объектов, входящих в поле вашего зрения.

Когда вы выберете подходящий объект, посмотрите на него с различных точек зрения (стоя и сидя) чтобы решить, какой из аспектов наиболее интересен и выразителен. Выбрав точку зрения, посмотрите на пейзаж в видоискатель, чтобы определить композицию рисунка. Передвигая видоискатель, вы будете видеть в его рамке свой пейзаж как бы по-разному скомпонованным. Формат подберите наиболее подходящим для той композиции, которую вы наметили, разглядывая мотив в видоискатель.

Начиная рисовать, прежде всего, определите линию горизонта, место нахождения и размер крупных предметов (дома, дерева, забора). Учитывайте перспективное сокращение дома в глубину (рисунок 128).



Рисунок 128 – Арка. Карандаш

Намечая отдельные части дома, например крышу, дверь, крыльцо, согласовывайте их направления, учитывайте поворот всего дома. Наметив основную форму дома, намечайте таким же образом ствол дерева, его направление и крону. Не вырисовывайте с начала отдельных сучьев и веток. Постарайтесь воспринять дерево как цельную, объемную форму, в которой ствол и основные ветви служат как бы скелетом. Все сучья, ветви и листья объединены, в свою очередь, в крону, которая имеет определенную объемную форму, расположенную в пространстве. Объемная форма

дерева имеет свои выступы и углубления, соответствующие выступам крупных веток или совокупности нескольких ветвей, объединенных в один большой заметный выступ (выпуклость).

Наметив основные формы дома и дерева, сравните свой рисунок с натурой и проверьте правильность пропорций и построения форм в рисунке. После этого внимательно посмотрите на натуру и определите разницу светлот разных частей пейзажа. Сравните цветовые оттенки и различную отчетливость форм в ближних и дальних планах пейзажа. Постарайтесь увидеть, что по мере удаления в глубину очертания как бы смягчаются, объем выступает несколько менее определенно, детали видны менее ясно — все в пейзаже как бы уходит в глубину. Расстояния, более плотный слой воздуха и рассеянный свет объединяют предметы в одно целое, смягчая их границы. Когда вы увидите особенности своей натуры, которые прежде, может быть, не замечали, и тонкие световые и цветовые переходы в ней, у вас, естественно, встанет вопрос, с чего же начинать в рисунке, чтобы суметь по возможности полно и правдиво передать то, что вы увидели.

Рекомендуется, прежде всего, проложить основные тени, характеризующие объем, формы главных предметов. Проложив тени, передавайте полутона и просветляйте освещенные места (где это окажется необходимым).

Внимательно сравнивайте между собою силу теней, полутонов и освещенных мест натуры, все части пейзажа, следите за пространственным соотношением предметов и их частей (например, сравните передний угол дома с той его частью, которая находится в глубине).

В процессе постоянно сравнивайте рисунок с натурой и части пейзажа в рисунке между собою. Мелких деталей не передавайте, направив все внимание на передачу соотношения основных частей пейзажа (рисунки 129–130).



Рисунок 129 – Парк. Акварель



Рисунок 130 – Учебный корпус. Карандаш

1.3 Рисунок дерева

Рисунок дерева представляет известные трудности, так как оно является довольно сложной объемной формой. Для облегчения работы советуем в промежутках между рисунками пейзажей делать зарисовки отдельных деревьев. Рисовать дерево в пейзаже будет легче, если вы разберетесь в построении его формы, конструкции (рисунки 131–133). Когда вы смотрите на дерево с листвой, вы не видите целиком его ствола, ветвей, сучьев, которые являются «костяком», «скелетом». Советуем прежде всего нарисовать дерево, лишенное листвы.

Вначале продумайте расположение дерева на листе. Рисуйте его полностью, с ветвями и стволом. Изобразите на листе также и часть земли, чтобы проследить форму дерева целиком. Наметив местонахождение и размеры всего дерева, его ствола и той части, где находятся ветви и сучья, рисуйте ствол и в то же время намечайте основные, самые крупные ветви. Обратите внимание на то, что сучья располагаются вокруг ствола, а не растут только с одной стороны (как иногда рисуют

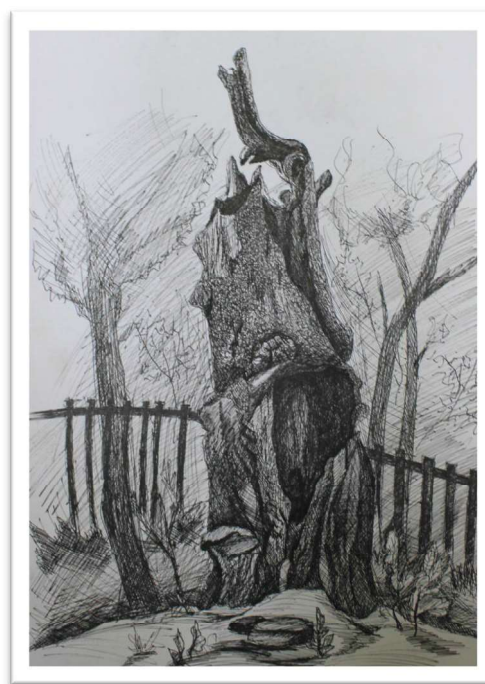


Рисунок 131 – Дупло.
Тушь. Перо

начинающие художники). Если бы вы соединили одной линией точки оснований всех сучьев, то получилась бы винтовая линия (спираль).

Оцените расположение сучьев в пространстве. Одни из них, например, идут вперед, «на вас», другие почти прямо уходят в глубину, остальные располагаются под разным углом (наискосок, вперед, назад, вправо и влево).

Намечая крупные сучья, помните о расположении дерева в пространстве и старайтесь в рисунке передать разнообразное расположение сучьев.

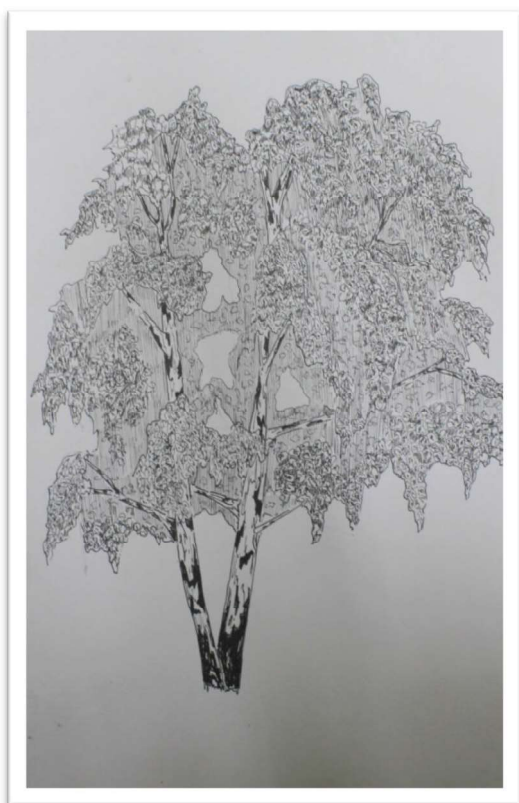


Рисунок 132 – Тушь.
Перо

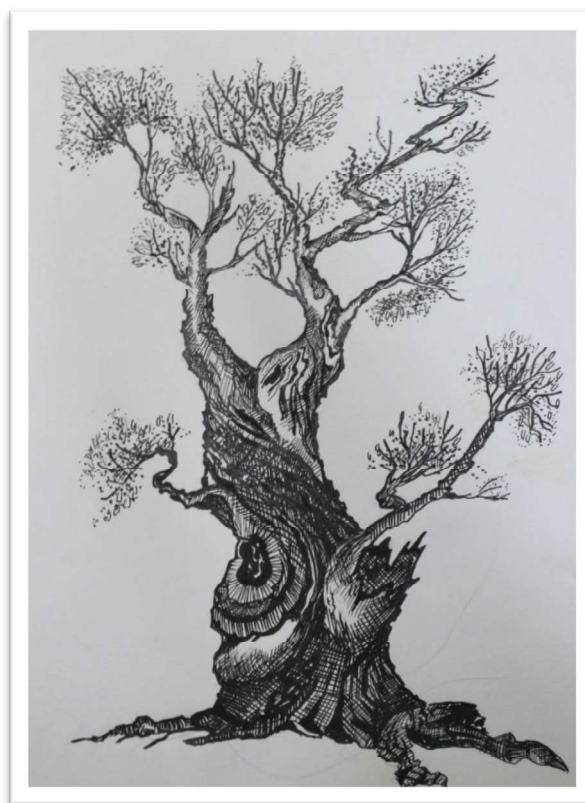


Рисунок 133 – Засохшее дерево.
Тушь. Перо

Сначала наметьте ствол и самые крупные ветви дерева, затем более мелкие ветви и сучки.

Не задавайтесь целью передать все веточки; эта задача неисполнима, и в этом нет надобности. Вы можете передать части дерева, где особенно много мелких веточек, проложив, например, карандашом общий тон, показывающий, что в данном месте дерева не пустота, а масса мелких веток. Форму ствола и крупных веток постарайтесь передать как можно выразительнее, учитывайте изгибы. Отмечайте утолщения и другие изменения формы в том месте, где от него растет сук или ветка. Все время помните, что вы рисуете не плоский узор из веток, а объемное дерево, расположенное в пространстве.

Следите за качеством вашей линии в рисунке, с ее помощью старайтесь передавать особенности формы. Например, толщиной линии и раз-

ным нажимом карандаша можно передать выразительные повороты сучьев и их удаленность от вас. Если вы заметите, что не вполне разобрались в конструкции дерева, то сделайте еще дополнительный рисунок, чтоб уяснить строение дерева, его формы.

1.4 Рисунок пейзажа с передачей открытого пространства

Для работы над этим заданием выберите пейзаж с большими далями, открытый до самого горизонта. Можете, например, остановить свой выбор на открытом, широком луге или необъятном поле с видимым на горизонте лесом или селением. Важно, чтобы деревья или постройки были видны на горизонте, так как они помогут вам легче ориентироваться в пространстве пейзажа. Для первого рисунка по этому заданию следует выбрать пейзаж, в котором на переднем плане также будет виден вертикальный предмет, помогающий ориентировке в пространстве пейзажа, например дерево (рисунок 134).



Рисунок 134 – Площадь Революции. Акварель

Начиная работать, как и всегда, рассмотрите пейзаж внимательно, стараясь увидеть одновременно, не поворачивая головы, все части пейзажа, входящие в угол вашего зрения, и вместе с тем стараясь сравнивать между собой отдельные части пейзажа. Основное, что отличает данный пейзаж от тех пейзажей, которые вы рисовали до сих пор, — это то, что вся поверхность земли видна вам непрерывно до самого горизонта. Вы имеете возможность не только сравнить между собой передний план и

поверхность земли в глубине, но и отметить постепенность изменений от переднего плана к горизонту. Отметьте эти постепенные изменения (например, осветление тона земли по направлению в глубину), разницу в освещении горизонтальной поверхности земли, леса (или селения). Внимательно разберитесь в строении поверхности земли (на земле могут быть небольшие возвышения – холмики, кочки или возвышающиеся участки травы или другие неровности). Отметьте, что промежутки между возвышениями, как и сами возвышения, постепенно сокращаются по мере приближения к горизонту (если возвышенности расположены довольно равномерно и примерно одинаковы по размерам, то эти явления наблюдаются с большей очевидностью).

Разместив и тщательно проработав основные части пейзажа, проложите основной тон этих частей (земли, неба, леса, видимого на горизонте, и, может быть, дерева на переднем плане) в правильном соотношении друг с другом. Определите тон самой светлой части – неба, затем более темной – земли и, вероятно, самой темной – леса на горизонте (прокладывать этот основной тон можно карандашом, положенным плашмя).

Проложив основной тон крупных частей пейзажа, намечайте более мелкие его части, начиная от переднего плана и постепенно переходя к глубине – к горизонту. Намечая детали, внимательно следите за тем, чтобы верно передавать постепенное (видимое) сокращение поверхности земли по направлению к горизонту. Точно передавайте постепенное сокращение расстояний между возвышениями почвы. Следите за тем, чтобы пейзаж на вашем рисунке воспринимался так же, как и в природе: равниной, видимой с обычной, не высокой, точки зрения стоящего человека, а не казался бы горой или равниной, видимой сверху. Закончив рисунок, внимательно рассмотрите его (рисунок 135).

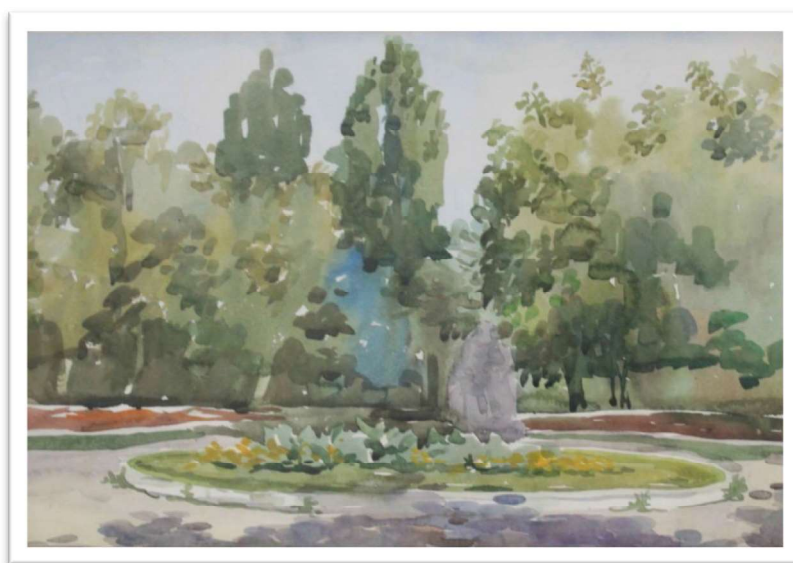


Рисунок 135 – Парк. Акварель

1.5 Живопись пейзажа в пасмурный и солнечный день

Прежде чем приступить к этюдам, постарайтесь определить особенности цвета в пейзаже. Для облегчения этой задачи сравните цвета предметов в закрытом помещении, в комнате, и цвета предметов на воздухе. Например, те же самые скамейка, стена дома, платье человека кажутся нам совсем другими по цвету в комнате, чем на открытом воздухе. Отмечая эти различия схематически, можно сказать, что на воздухе все цвета становятся как бы чище, прозрачнее, богаче. Но вместе с тем цвета предметов в пейзаже не становятся более резкими, а, наоборот, смягчаются в его рассеянном свете, как бы сближаются друг с другом в силу многообразных рефлексов и еще большего взаимодействия цветов всех предметов, окутанных воздухом и пронизанных светом. В пейзаже вы почти не встретите таких плотных, тяжелых, непрозрачных теней, которые могут быть в комнате, где один источник света, где пространство невелико и заставлено вещами, не пропускающими света и не дающими сильных отсветов. В пейзаже, наоборот, самая глубокая тень как бы пронизана светом — она прозрачна, легка, сквозит, и размеры основных предметов и тщательно прорисуйте их (рисунок 136).

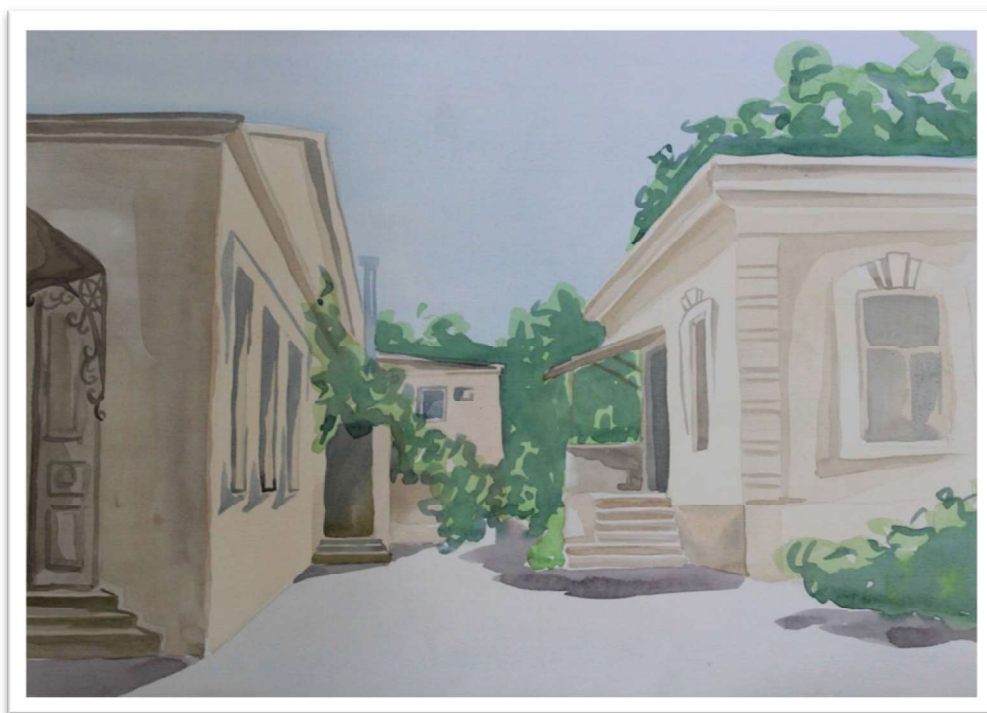


Рисунок 136 – Старый дворик. Акварель

Определите цветом сразу довольно большие участки пейзажа. На детали в начале работы не обращайтесь внимания. Пишите с глубоким вниманием к соотношению цвета предметов, к особенностям каждого цвета и к

объемной форме предметов. Тщательно добивайтесь точности цвета по отношению к натуре. Смешивайте между собой краски, упорно добиваясь нужного вам тона. Всматривайтесь в каждый цвет в натуре, старайтесь определить его возможно полнее и глубже. Уточните светлоту каждого тона и его оттенок по отношению к другим цветам в пейзаже (рисунок 137).



Рисунок 137 – Городской мотив. Акварель

Когда вы подберете в основном все цвета природы и установите их правильное соотношение, переходите к уточнению цветом формы предметов. Точнее проследите цвет теней и их границы, помните, что они в основном определяются объемной формой предметов. Но не делайте границ резкими, передавайте постепенные переходы цвета, следуйте тому, что вы видите в натуре. Не прорисовывайте механически кистью контуров, но старайтесь «вылепить» форму цветом, передавая тонкие различия в цвете, соответствующие особенностям формы. Сознательно отмечайте, какая деталь наиболее ярко выражает особенности природы и какая является менее важной для ее характеристики. Передавая детали, учитывайте целое, сравнивая каждую часть пейзажа с другими и со всем пейзажем в целом – и в натуре, и в этюде. Чаще сравнивайте этюд с натурой, отходя от него на более далекое расстояние.

Таким же образом напишите этюды пейзажей при солнечном освещении. Пишите те же самые пейзажи, которые вы писали при мягком свете в пасмурный день. Это необходимо для того, чтобы точнее убедиться в том, как сильно меняются от освещения цвет в пейзаже и его общая цветовая гамма (рисунок 138).

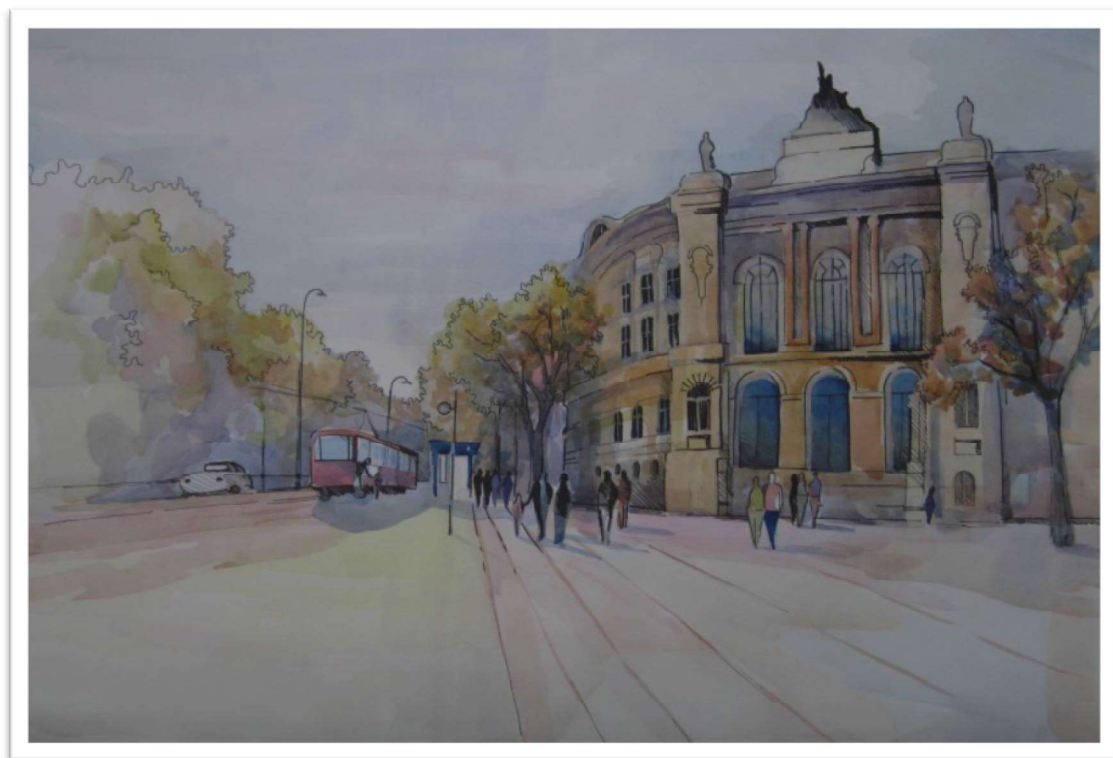


Рисунок 138 – Город. Акварель

В солнечных пейзажах обратите внимание на то, как светлеют все цвета на свету и темнеют в тенях по сравнению с цветом того же пейзажа в пасмурный день. Свет и тени более контрастны в солнечный день. При ярком свете объемная форма предметов выражена более четко и определенно, чем при пасмурном освещении.

1.6 Этюд лесных массивов

Найдите во время своих прогулок такой массив деревьев (например, дендрарий), где бы росли деревья различных пород на разном расстоянии друг от друга. Выберите для работы такое время дня, когда свет наиболее четко выявляет объемную форму деревьев.

Предварительно сделайте несколько зарисовок карандашом с намеченной вами натуры с целью найти наиболее выразительное композиционное решение будущего этюда.

Затем внимательно понаблюдайте цвет пейзажа и сделайте акварельный набросок, в котором определите особенности цвета всего пейзажа и входящих в него деревьев.

Кроме того, постарайтесь заметить, как меняется цвет дерева в зависимости от расстояния, как отличается по цвету, например, береза, находящаяся на первом плане, от березы, растущей в глубине (рисунки 139–140).



Рисунок 139 – Парк. Акварель



Рисунок 140 – Сосны. Акварель

Отметьте особенности цвета травы: посмотрите, как отличается, например, цвет травы от цвета освещенной части дуба, хотя по названию оба цвета одинаковы – оба желто-зеленые. Трава освещена иначе и имеет другую фактуру (свет на нее падает сверху). Кроме того, необходимо отметить, как постепенно меняется цвет травы для нашего глаза по мере отдаления в глубину. Не забудьте отметить, насколько сокращается плос-

кость земли, чтобы в этюде у вас не получился холм вместо ровной лесной полянки.

Для работы над этюдом необходимо выбрать место на открытом пространстве так, чтобы деревья были освещены прямым светом. Тщательно наметив рисунок, переходите к живописи.

Постарайтесь увидеть всю натуру одновременно и в то же время сравнивайте все части пейзажа между собою. Не вглядывайтесь в детали (особенно на дальнем плане). Пишите обобщенно, выразительно. Останавливайте себя, если вам захочется сразу написать отдельные листики и травинки и т. п. В стволах деревьев смелее передавайте все те оттенки цвета, которые вам удастся увидеть. Не думайте, что стволы все одинаково коричневые.

В ходе работы и по окончании этюда проверяйте его, сравнивая с натурой.

1.7 Этюд пейзажа с водой

Для работы подберите пейзаж с водой (речка, пруд) в такие часы дня, когда солнце не отражается прямо в воде.

Точку зрения выберите таким образом, чтобы вам были видны вода, противоположный и ближний берега.

Цвет воды в пруде как бы составлен из цветов всего остального пейзажа. Но вместе с тем, если посмотреть внимательно, то можно увидеть не только цвет отражений, но и общий цвет пруда, цвет его воды, просвечивающего дна, пробегающих волн. Все это создает особенности цвета пруда. Воспринять общий цвет пруда вам удастся только в том случае, если вы увидите его одновременно с небом, берегом т. д. и сумеете в то же время сравнить между собою все цвета.

Прежде чем приступить к живописи, постройте рисунок.

Начните писать с неба и воды, переходя затем к цвету берегов (если вы начнете с берегов, вам труднее будет отметить особенности цвета воды). Отметьте особенности объемной формы берега (спускается ли берег полого или уступами или совсем незаметно переходит в поверхность дна).

Уточните соотношения светлоты тона основных частей пейзажа.

Вода в большинстве случаев темнее неба. Вы увидите правильное соотношение цвета воды и неба тогда, когда одновременно воспримете и небо и воду. Если вы будете смотреть на то и другое поочередно, то вам не удастся заметить степень светлоты неба, которое покажется вам одинаковым с водою. Цвет берега, отраженного в воде, чаще бывает светлее, чем цвет подлинного, реального берега. Кроме того, отражение берега воспринимается как бы менее объемным, чем настоящий берег. Плоскость водной поверхности несколько сглаживает четкие контрасты света и теней, имеющиеся в натуре (рисунки 141–142).



Рисунок 141 – Венецианский мотив. Акварель



Рисунок 142 – Мост «Поцелуев». Акварель.

Передавая цвет неба, не удовлетворяйтесь приблизительным «лазурным» (голубым) оттенком. Постарайтесь заметить не только различные особенности цвета облаков и безоблачных участков неба, но отметьте также различные оттенки (и различную светлоту) цвета неба вблизи от горизонта и выше, ближе к зениту.

Насколько верно вам удастся воспринять и передать цветовые соотношения, настолько удачен будет ваш этюд. Добивайтесь четкого выражения формы предметов.

1.8 Краткосрочный этюд различного характера (с натуры и по памяти)

При работе над краткосрочным этюдом необходимо подметить характерные особенности каждого пейзажа, который предстанет перед вашими глазами. В основном эти особенности определяются рельефом местности, характером растительности и воздействием человека на облик природы. Ваша основная задача в данном задании – отметить и передать общий природный характер местности и воздействие человека на облик природы, передать следы его деятельности в природе (рисунок 143).



Рисунок 143 – Старый дом. Цветной маркер

Сделайте пять-шесть набросков с натуры и по памяти, постарайтесь правильно передать в этих набросках основные особенности этих пейзажей. Над каждым наброском работайте час-полтора. Поработав над этими набросками, сравните их между собою и отметьте, насколько удалось вам передать в каждом наброске характер пейзажа (рисунки 144–145).

1.9 Пейзаж с определенным сюжетом

Деятельность человека велика и многообразна. Начиная с полей, каналов, пристаней, мостов, железных дорог и других мощных преобразований человека в природе и кончая дорогами, телеграфной и телефонной сетью столбов – везде в природе заметна деятельность человека.

Темами для такого эскиза может быть, например, следующее: пристань на большой реке, лес, поле, сад, заповедник, лесонасаждения, автострада и т. д., в зависимости от тех интересных моментов, которые вы отметите в своих прогулках.

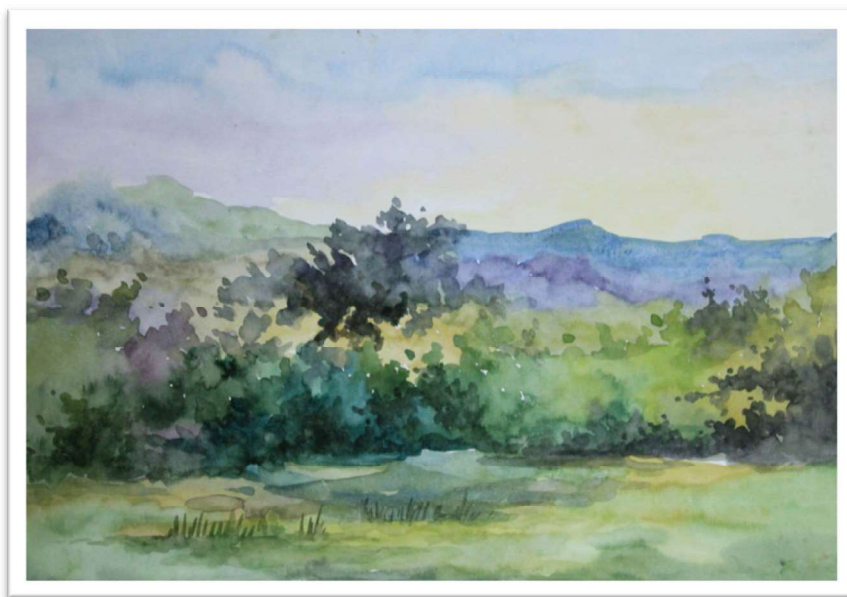


Рисунок 145 – Горы. Акварель

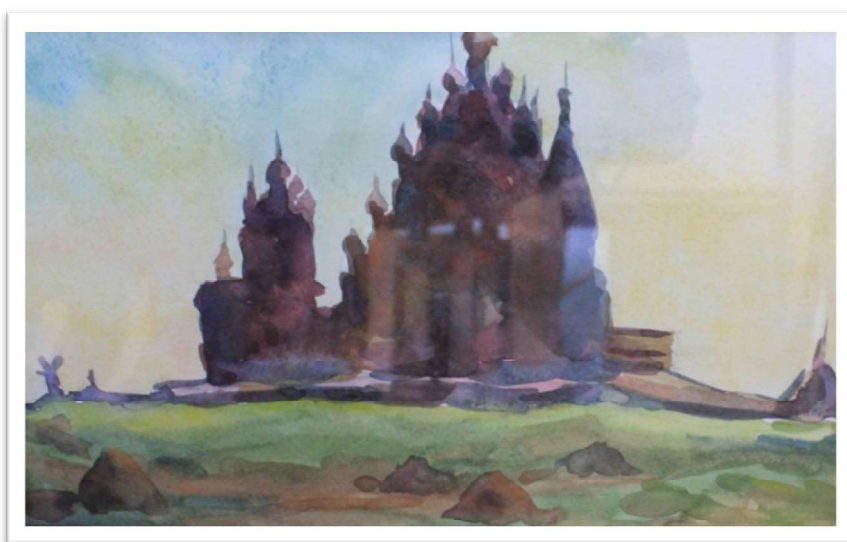


Рисунок 144 – Кижы. Акварель

Выбрав сюжет для своего эскиза, сделайте с натуры и по памяти на основе своих наблюдений несколько маленьких карандашных набросков с целью найти наилучшее, наиболее выразительное композиционное решение своего будущего эскиза. Выбрав один из набросков, наиболее отвечающий вашему замыслу, понаблюдайте выбранный вами пейзаж при различном освещении (в различное время дня, в различную погоду). Каждый раз делайте во время наблюдений небольшой набросок в цвете с натуры, передавая характерные особенности общего колорита, зависящие от освещения.

Выберите для работы над эскизом то освещение, которое наиболее ярко выявляет особенности пейзажа и соответствует его характеру.



Рисунок 146 – Старый Лондон. Копия. Акварель.

Над самым эскизом работайте дома, но по представлению, пользуясь материалом своих наблюдений, зарисовок и этюдов с натуры и по памяти. В процессе работы, если вы убедитесь в необходимости освежить свои представления о виденном в натуре, можно сделать повторные зарисовки и этюды. Выполняйте эскиз тем материалом, который вам наиболее близок. Размер эскиза берите такой, какой вам кажется соответствующим содержанию пейзажа (но не слишком большим). Закончив эскиз, проверьте его (рисунки 145–147).

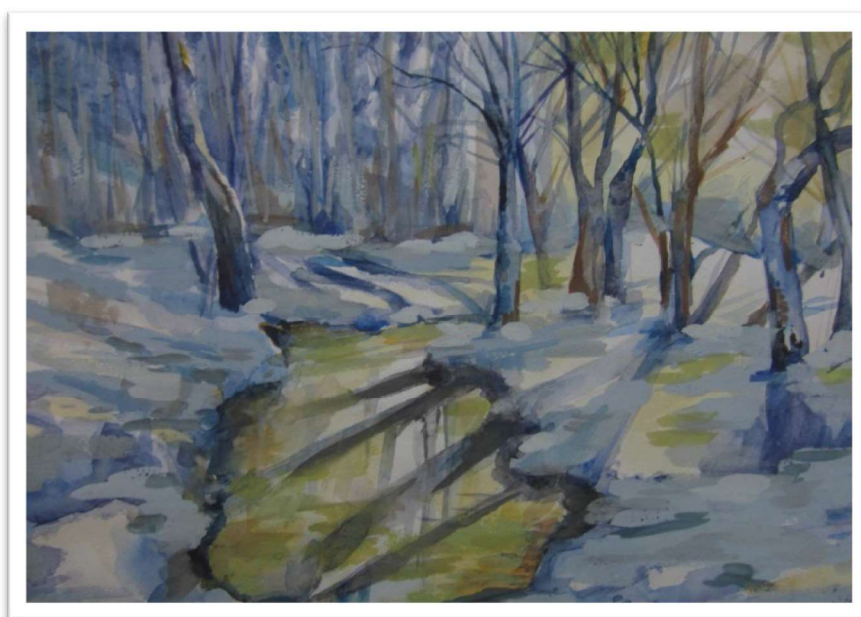


Рисунок 147 – Зимний лес. Акварель.

1.10 Рисунок дороги со столбами

Выберите такое место, с которого дорога будет расстилаться перед вами прямо вдаль. Посмотрите, как широка дорога вблизи вас и как она, постепенно сужаясь, сливается на горизонте в одну точку, если местность ровная и возвышенности не скроют от вас дорогу раньше, чем она пересечет горизонт. Мысленно соединив верхние и нижние линии столбов, вы увидите, что они постепенно сближаются; столбы как бы становятся все ниже и ниже. Так же сокращается и расстояние между ними по мере удаления к горизонту. Если местность ровная и дорога прямая, то столбы, удаляясь, кажутся вам почти настоящим забором — так сблизились они для вашего глаза на большом расстоянии. Правда, такое явление приходится наблюдать не очень часто.

Перед началом работы определите высоту своего горизонта (он совпадает с границей неба и земли) и наметьте линию горизонта на рисунке. Затем легко намечайте дорогу, ее общее направление и размеры и верхнюю и нижнюю линии столбов. После этого переходите к более точной прорисовке дороги; проследив ее изгибы, намечайте отдельные столбы.

Нарисовав дорогу со столбами с более низкой точки зрения, попытайтесь найти возможность нарисовать или хотя бы наблюдать дорогу с более высокой точки зрения. Отметьте, что горизонт пейзажа «поднимается» вместе с вами: как бы высоко вы ни поднимались, горизонт будет на уровне ваших глаз — он совпадет с линией, определяющей высоту уровня вашего зрения. Проверьте это, сядя на землю и поднимаясь с нее (рисунки 148–149).

Поднимитесь на чердак, на лестницу. Чем выше вы подниметесь, тем большая площадь будет видна вам и тем больше будут вам видны расстояния между предметами (например, между столбами); таким образом, горизонтальная плоскость земли тем меньше сокращается, чем выше ваша точка зрения.

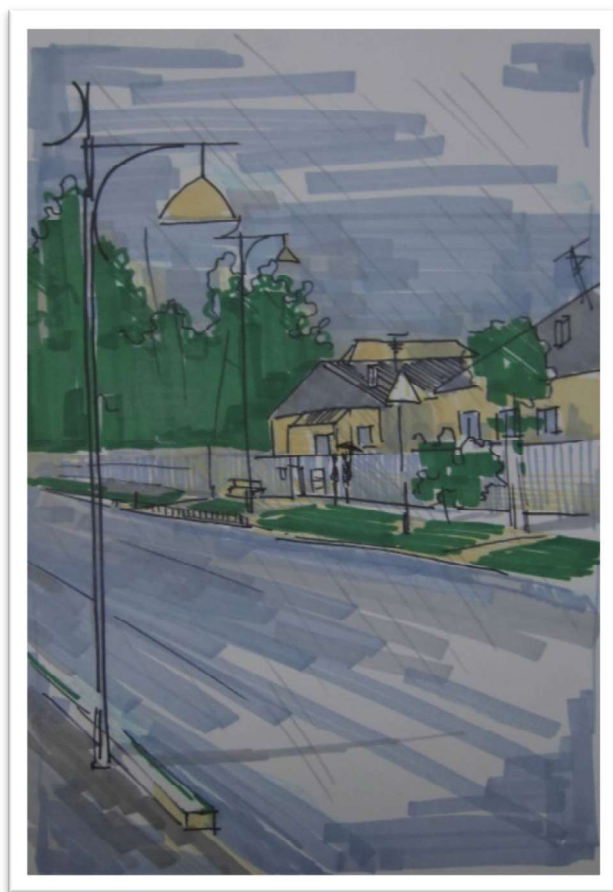


Рисунок 148 – Дорога.
Цветной маркер



Рисунок 149 – Набережная. Черная тушь

1.11 Линейный рисунок с различных точек зрения

Для укрепления своих наблюдений перспективы и для полного ее осознания мы советуем вам сделать несколько точных линейных рисунков пейзажа. Начните с рисунка отдельного строения, лучше всего с небольшого одноэтажного или двух-этажного дома несложной архитектуры. Прежде чем начать рисовать, посмотрите на дом с разных сторон, по возможности обойдя его кругом. Для рисования выберите такую точку зрения, с которой вам виден не только один фасад дома, но две его стороны, так, чтобы виден был угол дома. Для рисования расположитесь на таком расстоянии, чтобы свободно видеть все строение целиком, то есть не очень близко к натуре (рисунок 150).

Приступая к рисунку дома, отдайте себе отчет в высоте своего горизонта. Для большей точности определения горизонта вытяните руку, держа в

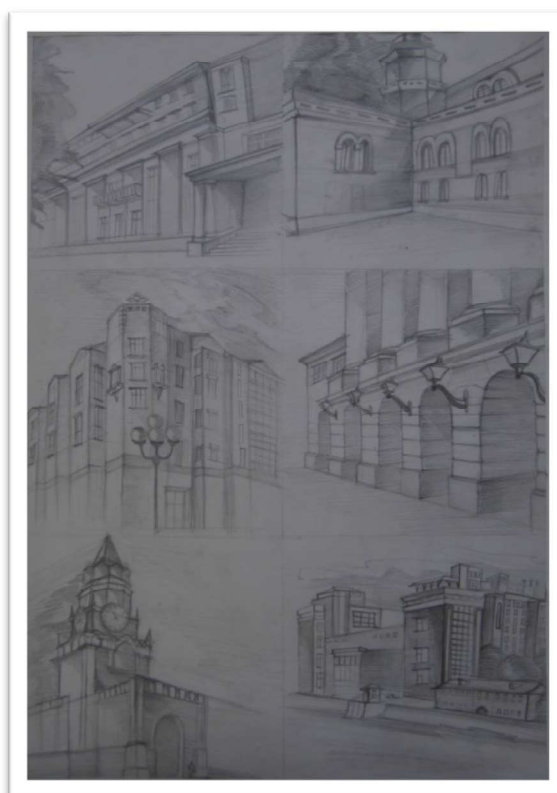


Рисунок 150 – Зарисовки архитектуры. Карандаш

ней карандаш в горизонтальном положении на уровне своих глаз. Все, что окажется выше карандаша, будет выше вашего горизонта. Все, что ниже карандаша, будет ниже горизонта.

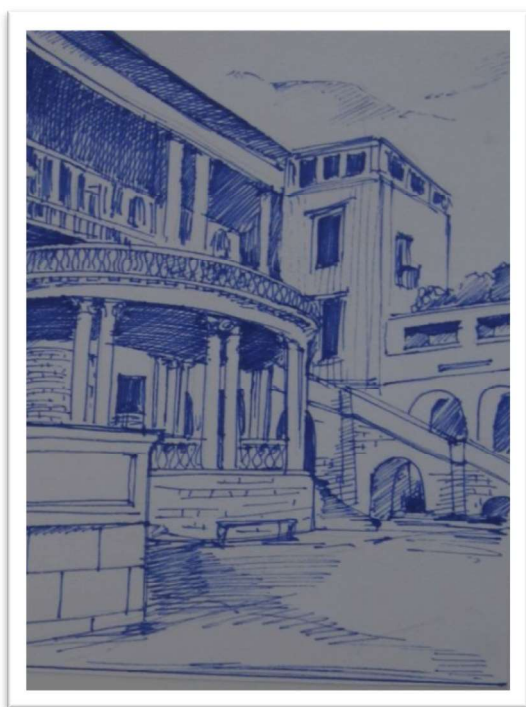


Рисунок 151 – Архитектура

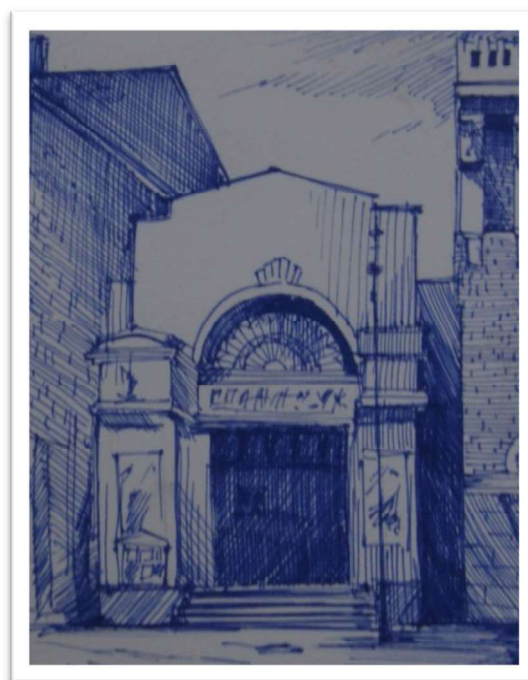


Рисунок 152 – Архитектура

Отметьте, что линии, совпадающие с карандашом, лежат на вашем горизонте, а потому и на рисунке должны быть изображены горизонтальными. Все остальные горизонтальные линии будут или «опускаться» к горизонту, если они выше его, или «подниматься» к горизонту, если они ниже его. Начиная рисовать, наметьте сначала общую форму самого дома, а не отдельные окна или бревна (рисунки 150–152). Законы перспективного построения формы дома те же, что и построения всякого другого прямоугольного предмета.

Размер бумаги возьмите примерно 25×35 см. Наметив общую форму дома, нарисуйте расположение и форму окон, дверей. Следите за правильностью расстояний между окнами, которые будут казаться меньше по направлению в глубину так же, как и самые окна. Обратите внимание на то, что все горизонтальные линии как бы постепенно сходятся далеко на горизонте в одной общей точке.

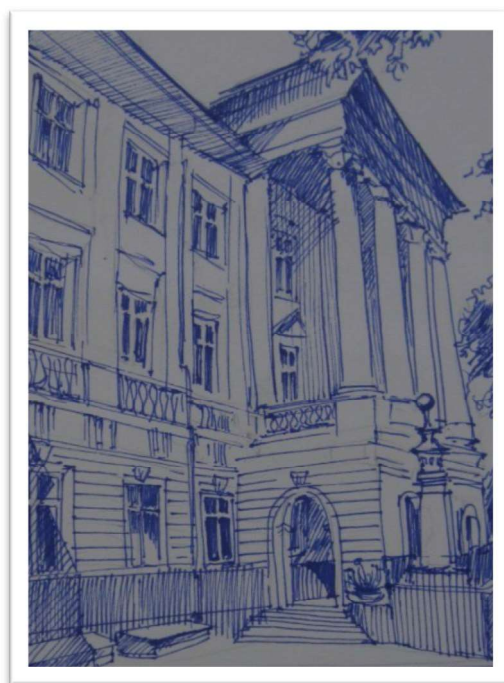


Рисунок 153 – Архитектура

Наметив окна и двери, обрисуйте бревна, из которых построен дом. В этом рисунке наметьте все бревна так, чтобы передать их видимое сужение по направлению в глубину. Во время рисования не пользуйтесь линейкой – проводите все линии от руки легко и свободно, но передайте форму дома правильно, четко и выразительно. Для проверки рисунка можете наметить линию горизонта на своем листе. Эта линия поможет вам проверить правильность направления горизонтальных линий. Нарисовав дом с нужной точки зрения, сделайте рисунок того же самого или похожего дома с высокой точки зрения, например с горы или из окон более высокого дома и т. п.



Рисунок 154 – Мост. Тушь

Сравните между собой то, как вы видите дом снизу и сверху. Отметьте, например, что с высоты вы видите ниже горизонта те линии, которые снизу были видны вам выше горизонта (рисунок 154).

1.12 Пейзаж с несколькими планами

Для начала выполнения задания необходимо выбрать фрагмент несложного пейзажа с ясно выраженными планами. Например, дерево с травяным покровом на переднем, группа деревьев или кустарник – на втором и дальних планах (как фон). В дальнейшем можно остановиться на более сложных мотивах.

Начинаем тонкими линиями общую композицию пейзажа – кроны деревьев, постройки. Более активно прорабатываем передний план. В тенях и дальше от центра изображение передается обобщенно, ближе к силуэту; в касаниях с небом – мягче. В тенях теряются четкость рисунка, моделировка, контрастность.

Дальний план не разрабатываем, намечаем лишь рисующий мягкий силуэт, что имеет немаловажное значение для передачи воздушной среды.

Итак, проработанный передний план, конкретный, графически четкий, с наиболее моделированным центральным компонентом, мягким очертанием общей формы с фоном. Обобщение, смягчение контрастов, тона и проработки деталей – на втором. Силуэтность, неясность очертаний, почти сливающихся с фоном группы деревьев – на дальнем плане.

Поскольку цель задания – передача тоновых отношений, воздушной перспективы, поэтому для успешного его выполнения предполагается мягкий материал: акварель (рисунки 155–156).

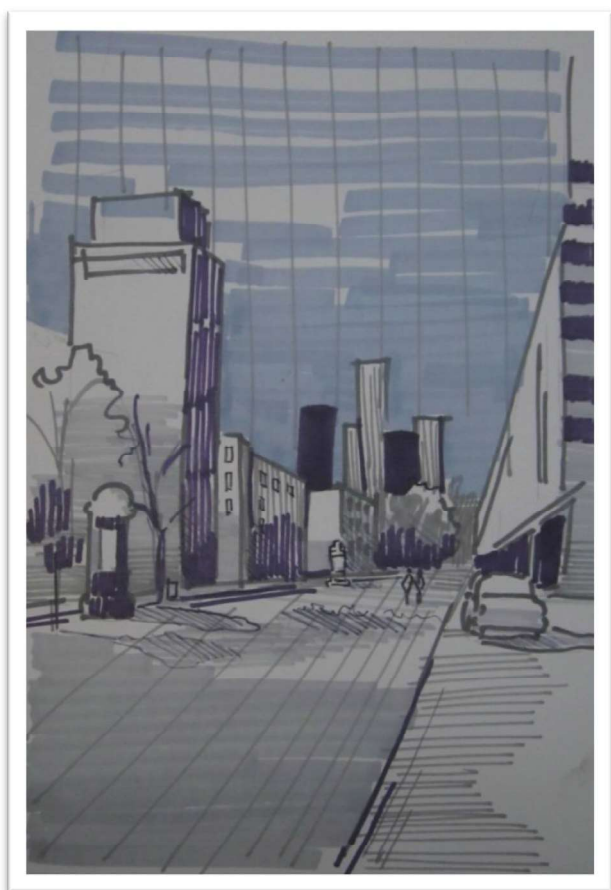


Рисунок 155 – Улица. Цветной маркер



Рисунок 156 – Собор. Акварель

Применение той или иной техники и материала зависит от объекта изображения, индивидуальных особенностей и мастерства рисующего.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Профессионализм зрительного восприятия, приобретенный на занятиях по пленэру, способствует развитию у студентов навыков в области соотношения величины и формы архитектурных элементов; применения цвета под воздействием различного освещения; перспективных изменений, а также условий среды. Это помогает овладеть способностью целостного видения природы и правильного определения цвето-тоновых отношений в изображении пейзажа природы, групп архитектурного комплекса в городской среде, сельской среде и т. д. Взаимодействие красок, согласующихся по законам гармонии и контраста, рождает колорит конкретного живописного произведения, подчеркивает взаимозависимость колорита и смыслового значения изображаемого сюжета.

Теория и практика проведения занятий на пленэре нацеливает студентов на изучение фактурных и цветовых контрастов в окружающей среде, на развитие способности воспринимать природу в трехмерном пространстве, способствует развитию:

- целостного восприятия природы с учетом общетонного и цветового состояния освещенности; аконстантности восприятия цвета, его теплых и холодных оттенков; умения цельно воспринимать объекты на пленэре и находить большие цветовые отношения в них;
- способности применять в этюдах метод работы отношениями, выдерживать цветовой тон, светлоту и насыщенность; умения применять тональный и цветовой масштабы;
- моторной координации – умения быстро и точно координировать положение глаз, рук или пальцев в процессе оптимальных по скорости движений (быстрая моторная реакция);
- творческого воображения – способности создавать средствами живописи художественные образы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов, Л. К. Руководство по цвету для архитекторов, строителей и студентов [Текст] / Л. К. Абрамов, Е. В. Бадаева, Э. М. Лущенко. – СПб., 1967.
2. Авсиян, О. Натура и рисование по представлению [Текст] / О. Авсиян. – М., 1985.
3. Агостон, Ж. А. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне [Текст] / Ж. А. Агостон. – М., 1982.
4. Азизян, И. А. Композиционные основы взаимодействия искусств/ Композиция в современной архитектуре [Текст] / И. А. Азизян. – М., 1973.
5. Аксенов, Ю. Г., Цвет и линия [Текст] / Ю. Г. Аксенов, М. М. Левидова М., 1986.
6. Алексеев, С. С. О колорите [Текст] / С. С. Алексеев. – М., 1974.
7. Алексеев, С. С. О цвете и красках [Текст] / С. С. Алексеев. – М., 1962.
8. Алексеев, С. С. Элементарный курс цветоведения [Текст] / С. С. Алексеев. – М. ; Л., 1939.
9. Ашкенази, Г. И. Цвет в природе и технике [Текст] / Г. И. Ашкенази. – М., 1985.
10. Базыма, Б. А. Психология цвета [Текст] / Б. А. Базыма. – СПб., 2005.
11. Бакланова, Н. В. Психологические основы профессионального мастерства специалиста культуры художественного профиля [Текст] : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Н. В. Бакланова. – М., 1997.
12. Барщ, А. Наброски и зарисовки [Текст] / А. Барщ. – М., 1970.
13. Беда, Г. В. Живопись и ее изобразительные средства : учеб. пособие для педагогических институтов [Текст] / Г. В. Беда. – М., 1977.
14. Беда, Г. В. Живопись [Текст] / Г. В. Беда. – М., 1986.
15. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты [Текст] / Г. В. Беда. М., 1989.
16. Беда, Э. Н. Методические основы курса живописи на первоначальной стадии обучения [Текст] / Э. Н. Беда // Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин. – Краснодар, 1976.
17. Белютин, Э. Начальные сведения по живописи [Текст] / Э. Белютин. – М., 1955.
18. Бодалев, А. А. Изучение взрослого человека – важная задача акмеологии [Текст] / А. А. Бодалев. – М., 1996.
19. Большая Советская Энциклопедия [Текст] / Т. 16, 17.
20. Ватюгин, В. Воспоминания. Записки анималиста [Текст] / В. Ватюгин. – М., 1980.
21. Вибер, Ж. Живопись и ее средства [Текст] / Ж. Вибер. – М., 1961.
22. Волков, И. Н. Цвет в живописи [Текст] / И. Н. Волков. – М., 1984.
23. Гёте, И. В. К учению о цвете (хроматика) [Текст] / И. В. Гёте. – Л., 1957.
24. Гидони, Г. И. Искусство света и цвета [Текст] / Г. И. Гидони. – Л., 1930.

25. Глезер, В. Д. Зрение и мышление [Текст] / В. Д. Глезер. – Л., 1985.
26. Денисенко, В. И. Об ошибках в рисунке и живописи начинающих художников // Актуальные проблемы художественно-педагогического образования [Текст] / В. И. Денисенко. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 116–123.
27. Денисенко, В. И. Рисунок, живопись, композиция [Текст] / Краснодар, 2003.
28. Дейнека, А. Учись рисовать [Текст] / А. Дейнека. – М., 1961.
29. Ермолова-Томина, Л. Б. Психология художественного творчества [Текст] / Л. Б. Ермолова-Томина. – М., 2003.
30. Ефимов, А. В. Колористика города [Текст] / А. В. Ефимов. – М., 1990.
31. Ефимов, А. В. Моделирование формообразующего действия полихромии [Текст] / А. В. Ефимов // Техническая эстетика, 1977.
32. Ефимов, А. В. Связь между формой и цветом [Текст] / А. В. Ефимов, INTERPRESSGRAFIK. – 1979. № 3.
33. Ефимов, А. В. Цвет в архитектуре и градостроительстве [Текст] / А. В. Ефимов. – М., 1981.
34. Ефимов, А. В. Методика преподавания живописи в Московском архитектурном институте [Текст] / А. В. Ефимов, В. М. Скобелев. – Архитектура СССР, 1968.
35. Зайцев, К. Графика и архитектурное творчество [Текст] / К. Зайцев. – М. : Стройиздат, 1979.
36. Зинченко, В. П. Образ и деятельность [Текст] / М. ; Воронеж: МОДЕК, 1997.
37. Иванова, Н. С. Основы архитектурного цветоведения [Текст] : учеб. пособие / Н. С. Иванова, И. В. Магалина. – М. : МАРХИ, 1981.
38. Иттен, И. Искусство формы [Текст] / И. Иттен. – М., 2004.
39. Иттен, И. Искусство цвета [Текст] / И. Иттен. – М., 2000.
40. Карлов, Г. Изображения птиц и зверей [Текст] / Г. Карлов. – М., 1976.
41. Келер, В. Свет в архитектуре [Текст] / В. Келер, В. Лукхардт. – М. 1961.
42. Кирцер, Ю. М. Рисунок и живопись [Текст] / Ю. М. Кирцер. – М., 2001.
43. Коробко, Ю. В. Методы и приемы живописного восприятия цвета: история формирования [Текст] / Ю. В. Коробко. – Краснодар, 2004.
44. Коробко, Ю. В. Теоретическое и методическое обоснование живописного понимания и видения цвета [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Ю. В. Коробко. – М., 1997.
45. Кравец, В. И. Структура и функции цветовой гармонии в композиции живой застройки [Текст] : автореф. дис. ... канд. архитектуры / В. И. Кравец, 1972.
46. Кравков, С. Глаз и его работа [Текст] / С. Кравков. – М., 1950.
47. Кубасова, Н. Художнику – конструктору о цвете // Техническая эстетика [Текст] / Н. Кубасова, Ф. Лампрет. – 1964. – № 10.
48. Кузнецов, Э. Звери и птицы Евгения Чарушина [Текст] / Э. Кузнецов. – М., 1983.

49. Кузьмина, Н. В. Акмеологическая теория повышения качества подготовки специалистов образования [Текст] / Н. В. Кузьмина. – М., 2001.
50. Кывырялг, А. А. Методы исследований в профессиональной педагогике [Текст] / А. А. Кывырялг. – Таллин : Валгус, 1980.
51. Лаптев, А. Как рисовать лошадь [Текст] / А. Лаптев. – М., 1953.
52. Лаптев, А. Рисунок пером [Текст] / А. Лаптев. – М., 1962.
53. Леднев, В. С. Содержание образования: сущность, структура, перспективы [Текст] / В. С. Леднев. – М. : Высшая школа, 1991.
54. Логвиненко, А. Д. Восприятие пространственных свойств предметов // Познавательные процессы: ощущения, восприятие [Текст] / А. Д. Логвиненко, В. В. Столин. – М., 1982.
55. Ломов, Б. Ф. Формирование графических знаний и навыков у учащихся [Текст] / Б. Ф. Ломов. – М., 1959.
56. Маслов, А. Пленэр [Текст] / А. Маслов. – М., 1984.
57. Максимов, В. В. Трансформация цвета при изменении освещения [Текст] / В. В. Максимов. – М., 1984.
58. Минарт, М. Свет и цвет в природе [Текст] / М. Минарт. – М., 1959.
59. Молодцова, Л. А. Процессы отбора абитуриентов и адаптации студентов к обучению в высшей школе [Текст] / Л. А. Молодцова. – М., 1981.
60. Никулина, О. Природа глазами художника [Текст] / О. Никулина. – М., 1982.
61. Николай Петрович Крымов – художник и педагог. Воспоминания [Текст]. – М., 1990.
62. Новиков, А. М. Профессиональное образование в России [Текст] / А. М. Новиков. – М., 1997.
63. Одноралов, Н. В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве [Текст] / Н. В. Одноралов. – М., 1988.
64. Полуянов, Ю. А. Воображение и способности [Текст] / Ю. А. Полуянов. – М., 1982.
65. Пономарев, Я. А. Психология творчества и педагогика [Текст] / Я. А. Пономарев. – М. : Наука. 1976.
66. Программа по живописи и рисунку подготовительных курсов при Академии художеств на 1933/34 уч. год.
67. Ревякин, П. П. Техника акварельной живописи [Текст] / П. Ревякин. – П. М., 1959.
68. Семейская, Г. О. Колорит в живописи натюрморта [Текст] / Г. О. Семейская, В. И. Денисенко. – Краснодар, 1999.
69. Сериков, В. В. Личностный подход в образовании: концепция и технологии: Монография [Текст] / В. В. Сериков. – Волгоград : Перемена, 1994.
70. Смирнов, Г. Б. Пленэр. Практика по изобразительному искусству [Текст] / Г. Б. Смирнов, А. А. Унковский. – М., 1981.
71. Унковский, А. А. Живопись. Вопросы колорита [Текст] / А. А. Унковский. – М., 1980.

72. Устинов, А. Г. Цвет в производственной среде [Текст] / А. Г. Устинов. – М., 1967.
73. Хитров, А. Рисунок [Текст] / А. М. Хитров. – М., 1964.
74. Хусаинов, Е. С. Цветообразующие факторы в живописи // Художественно-педагогическое образование : материалы Всероссийской науч.-практ. конф [Текст] / Е. С. Хусаинов. – М., 2002.
75. Шашков, Ю. П. Развитие цвето-тонового восприятия у студентов ХГФ на начальном этапе обучения живописи [Текст] / Ю. П. Шашков // Художественно-педагогическое образование : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. – М., 2002. – С. 107–109.
76. Шорохов, Е. В. Композиция [Текст] / Е. В. Шорохов. – М., 1986.
77. Школа изобразительного искусства [Текст]. – 2-е изд. – М., 1964.
78. Якиманская, И. С. Личностно-ориентированное обучение в современной школе [Текст] / И. С. Якиманская. – М., 1996.
79. Яшухин, А. П. Живопись [Текст] / А. П. Яшухин. – М., 1985.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ	5
ТЕМА 1. Бумага	5
1.1 Требования, предъявляемые к бумаге	6
1.2 Основные правила подготовки бумаги для акварельной живописи	7
ТЕМА 2. Графические материалы	9
2.1 Графитный карандаш	9
2.2 Перо	10
2.3 Уголь	11
2.4 Соус	12
2.5 Сангина	14
2.6 Фломастер	14
2.7 Пастель	15
2.8 Сепия	17
2.9 Тушь, чернила	18
2.10 Растушовка	19
2.11 Фиксативные лаки	20
ТЕМА 3. Живописные материалы	21
3.1 Акварельные краски	21
3.2 Гуашь	26
3.3 Темпера	31
ТЕМА 4. Кисти	31
ТЕМА 5. Палитра	32
ГЛАВА II. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ НА ПЛЕНЭРЕ	33
ТЕМА 1. Пейзаж	33
1.1 Композиция	39
1.2 Перспектива	41
1.3 Виды пейзажа	45
1.3.1 Городской пейзаж. Пейзаж с архитектурными элементами	45
1.3.2 Сельский пейзаж	54
1.3.3 Панорамный пейзаж	60
1.3.4 Топографический пейзаж	61
1.3.5 Пейзаж с изображением воды	61
ТЕМА 2. Графика	63
2.1 Длительный рисунок	63
2.2 Зарисовка	65
2.3 набросок	66

ТЕМА 3. Живопись.....	68
3.1 Длительный этюд	69
3.2 Краткосрочный этюд.....	70
3.3 Живописная зарисовка	71
3.4 Кистевые наброски	72
ГЛАВА III. РИСОВАНИЕ НАТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ НА ПЛЕНЭРЕ	74
ТЕМА 1. Растения.....	78
1.1 Рисование ветки.....	81
1.2 Рисование цветов.....	83
1.3 Рисование деревьев	83
ТЕМА 2. Животные	86
ТЕМА 3. Изображение малых архитектурных форм.....	89
ТЕМА 4. Изображение архитектурных деталей	90
ТЕМА 5. Изображение техники	92
ГЛАВА IV. ОРГАНИЗАЦИЯ ЛЕТНЕЙ УЧЕБНОЙ ПРАКТИКИ.....	95
1.1 Рисунок улицы.....	97
1.2 Рисунок простого пейзажа с объектом малой архитектурной формы и деревом	99
1.3 Рисунок дерева	101
1.4 Рисунок пейзажа с передачей открытого пространства	103
1.5 Живопись пейзажа в пасмурный и солнечный день.....	105
1.6 Этюд лесных массивов.....	107
1.7 Этюд пейзажа с водой	109
1.8 Краткосрочный этюд различного характера (с натуры и по памяти).....	111
1.9 Пейзаж с определенным сюжетом.....	111
1.10 Рисунок дороги со столбами.....	114
1.11 Линейный рисунок с различных точек зрения	115
1.12 Пейзаж с несколькими планами	117
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	119
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	120