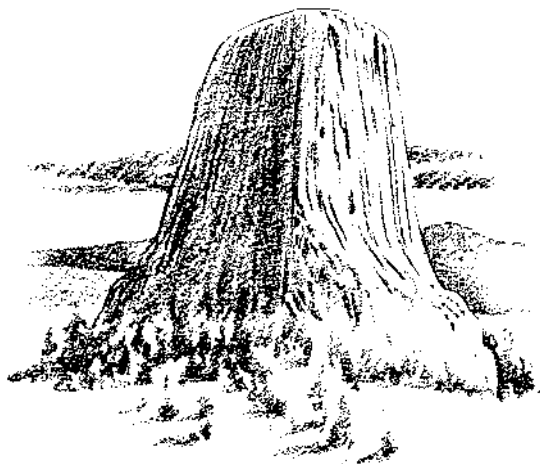
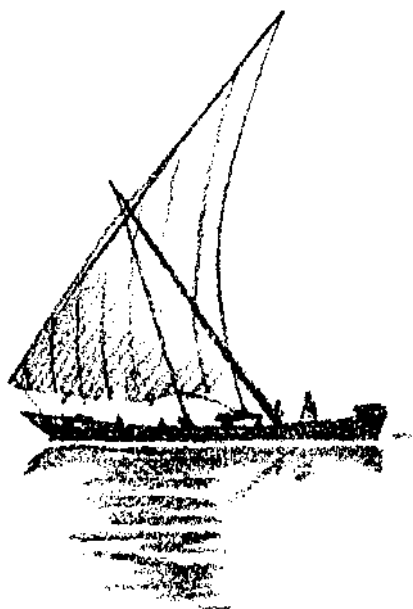




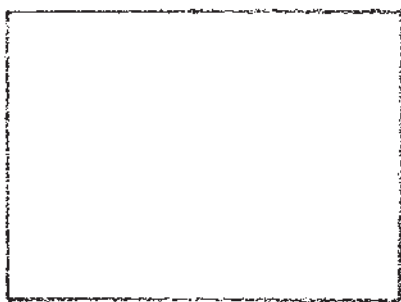
ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5	Карандаши и бумага.	26
Выбор «ограниченного пространства» для создания пейзажа	7	Значение формы	28
Прямоугольник, вытянутый в длину	7	Главные линии в картине	30
Как «захватить внимание» зрителя	8	Вариации оттенков почвы	31
Фокальная точка.	8	Неровные контуры земли	32
Фокальная зона.	8	Принцип «каждая линия на своем месте».	33
Связь между линиями, разделяющими пространство картины, и наполнением их внутреннего пространства	9	Деление на секторы с использованием сечений ландшафта	34
Как можно разделить пространство картины	10	Как создать иллюзию расстояния.	36
Принципы правильного деления пространства	11	Глубина и расстояние.	38
Как задать направление движению взгляда.	12	Контрастное сочетание света и тени в картине.	40
Составление схемы движения взгляда.	13	Чего можно ожидать от сочетаний света и тени	42
Принципы, которые помогают при рисовании пейзажа	14	Уходя от конкретных объектов.	44
Взаимосвязь трех объектов — один в другом	15	Значение абстрактного подхода	46
Принцип троичности	16	Готовность попробовать что-то новое	47
О чем рассказывает картина	17	Стволы деревьев.	48
Точка, с которой начинается изучение картины	17	Дерево — смело начинайте.	49
Композиция и движение взгляда	18	Основные элементы дерева.	49
Основные движения взгляда по картине	18	Живопись карандашом	50
Движение взгляда и восприятие «глубины» картины	19	Как сделать дерево «живым»	52
Композиция внутри скобок	19	Базовые линии	54
Как справиться с незаполненным пространством картины (или еще раз о правильном делении пространства)	20	Деревья, которым пришлось бороться за жизнь.	56
Фактор восприятия картины	22	Двадцать вариантов рисунка одного и того же дерева	58
Совместное действие нескольких направлений движения взгляда.	23	Как выглядят разные породы деревьев	60
Эксперимент на восприятие	24	Значение граней и плоскостей при рисовании камня	62
Эмоциональная реакция	24	Как рисовать большие скалы	63
		Загородные прогулки для зарисовки скал и камней	64
		Как вписать скалы в заданное пространство.	65
		Вариации внутри одного и того же контура	66

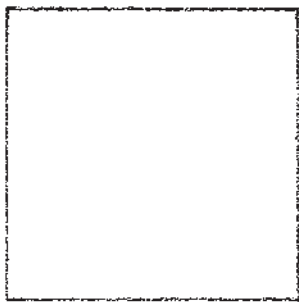
Как рисовать скалы, используя разные художественные приемы	67	Отражения в воде	96
Простой набросок, сделанный с помощью широких штрихов	68	Разное состояние воды – разные отражения	97
Создание миниатюрных скалистых ландшафтов	69	Как рисовать поверхность воды	98
Элементарные композиции со скалами	70	Лужи и отражения в них	99
Интересные узоры трещин на скалах	71	Отражения в воде ночью	99
Скала – неизменный объект в живописи	72	Маяки	100
Каменные громады	73	Отражения в озере и в океане	101
Как рисовать горные цепи – метод А-Б-В	74	Поговорим о воде	102
Давайте попробуем «сконструировать» гору	76	Как обозначать направление движения волн	104
Более абстрактный вариант	77	Анализ движения волны	105
Простейшие приемы изображения облаков	78	Большие волны на море	106
Отработка облаков	80	Везде, где есть вода	108
Формации облаков	82	Вода, бушующая и умиротворенная	110
Закат и восход солнца	84	Изображение водопадов	111
Утреннее и вечернее небо	86	Еще несколько разновидностей водопадов	112
Типы облаков (схема)	87	Ниагарский водопад	113
Облачный фон, создающий драматический эффект	88	Каскадный водопад	113
Приемы полуабстрактного изображения неба	89	Как рисовать снег и лед	114
Изображение облаков	90	Как рисовать дома на пейзаже	116
Как создать иллюзию пространства вокруг облаков	91	Дом, который можно построить за одну минуту	117
Пейзажи с изображением лунного света	92	Поверхности, оттенки и формы	118
Простейшие шаги	92	Несколько подходящих техник	119
Сильный ветер	94	Как создать композицию, в которой присутствует сразу несколько зданий	120
Ветер и снег	94	Как рисовать города и деревни	121
Поднимающийся ветер	95	Легкий набросок и тональная отработка	122
Ветер и песок	95	Разные подходы к изображению зданий	124
		Поверхности и оттенки	125



ВЫБОР «ОГРАНИЧЕННОГО ПРОСТРАНСТВА» ДЛЯ СОЗДАНИЯ ПЕЙЗАЖА



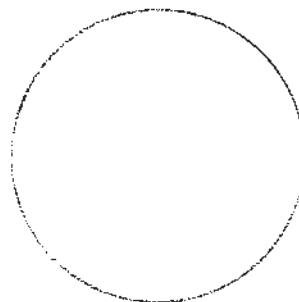
А



Б



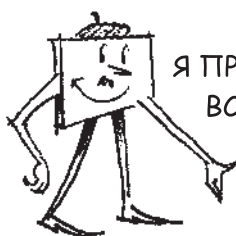
В



Г

Перед вами пустое пространство. Оно обведено четырьмя ограничительными линиями, или рамкой, размеры которой определяет художник. Внутри этих линий можно нарисовать тысячи разнообразных пейзажей! Если принять во внимание некоторые соображения, то выбор рамки может быть легче, чем кажется. Но в первую очередь художник должен знать, что именно он хочет изобразить, независимо от того, какой инструмент он для этого будет использовать: кисточку, уголь, карандаш и т. п. Поэтому соблюдение этих принципов имеет очень важное значение.

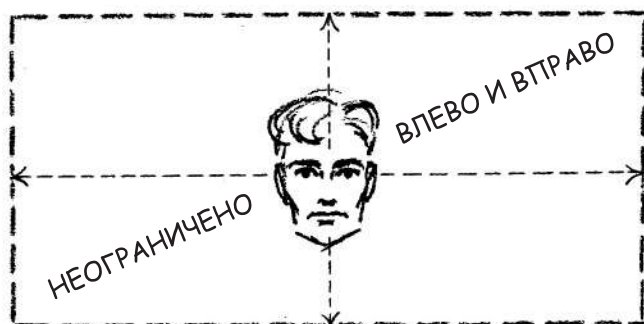
Картина не обязательно должна иметь определенный размер или форму. Изображение может быть квадратным (Б), прямоугольным (А, В) или даже круглым (Г). Чаще всего выбирают прямоугольник. Четыре одинаковые стороны квадрата обычно навевают на зрителя скуку, но его тоже можно использовать, если это соответствует замыслу художника. На форме круга тоже останавливают выбор, есть в нем что-то механическое и однообразное, не сочетающееся с композиционными принципами пейзажа. То же самое можно сказать и об овале.



**Я ПРЯМОУГОЛЬНИК —
ВСЕГДА К ВАШИМ
УСЛУГАМ!**

Большинство художников предпочитают прямоугольное изображение с четко выраженной разницей длины и высоты. Уже само по себе это ограниченное пространство (прямоугольник) привлекает внимание зрителя.

Художник всегда начинает с выбора формы. Она начинает работать на него еще до того, как он в первый раз коснется этого пространства кисточкой или карандашом.



ОПТИЧЕСКОЕ ИЛИ ПАНОРАМНОЕ ПОЛЕ ЗРЕНИЯ

ПРЯМОУГОЛЬНИК, ВЫТЯНУТЫЙ В ДЛИНУ

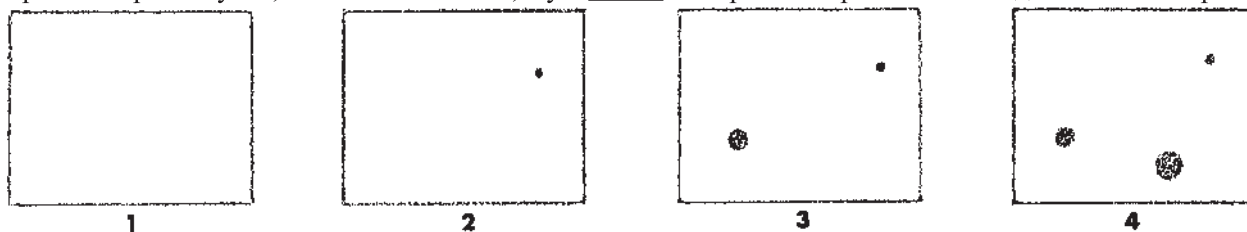
В пейзаже чаще используются прямоугольники, вытянутые в длину. Вытянутые прямоугольники больше подходят для портрета. Дело в том, что фигура человека рассматривается как вертикальная форма, а вид местности — в горизонтальной плоскости. Другая причина в том, что поле зрения нашего глаза, смотрящего на отдаленные предметы, вроде тех, что изображены на пейзаже, больше растянуто в ширину, чем в высоту.

Когда мы неподвижно глядим перед собой, оптическое или панорамное поле зрения у всех разное. Отличия определяются состоянием роговой оболочки глаза, просветом «окна» глаза (т. е. размером глаза в передней части глазного яблока) и расстоянием между глазами у разных людей. Однако следует подчеркнуть, что работу художника определяют не эти факторы. ОН — ТВОРЕЦ, И ПОДОБНЫЕ НЮАНСЫ ДЛЯ НЕГО — НЕ БОЛЕЕ, ЧЕМ СЫРОЙ МАТЕРИАЛ, не имеющий принципиального значения.

Что происходит, когда мы бросаем взгляд на ослепительно-белое поле, обведенное «рамкой», вроде того, что изображено на рис. А вверху страницы? Это то самое двухмерное пространство, на которое и легли многие известнейшие картины. Но в данном случае мы можем сказать только одно: никому не захочется долго глядеть на это пустое белоснежное поле (разве что у кого-то возникнет желание пофилософствовать и отождествить себя с абсолютным «ничто»). В пределах этого пространства ничего не происходит, и наш взгляд, естественно, устремляется к ограничивающим его линиям, а затем и дальше. А если бы в рамке было что-то изображено, наш взгляд обязательно задержался бы хотя бы на один момент. Это наводит на мысль, что художник-творец, способный привлечь наше внимание одним взмахом кисти, прекрасно знает, что нужно поместить внутрь рамки!

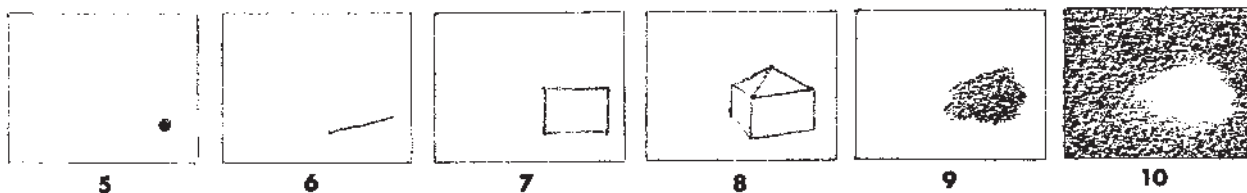
КАК «ЗАХВАТИТЬ ВНИМАНИЕ» ЗРИТЕЛЯ

Начнем с того, как направить внимание зрителя – любого зрителя – на определенную деталь. Поставьте в поле прямоугольника на рис. 2 одно маленькое пятнышко или точку. Всякий, кто бросит взгляд на этот прямоугольник, обязательно направит его и на эту точку. Я со всей убежденностью заявляю – это легко проверить, – что зритель в данном случае сразу же обратит свой взор в правую верхнюю часть пустого пространства, заключенного в рамку. Пространство на рис. 1 он просто окидывает взглядом – и только. Но, упав на рис. 2, взор сразу же устремляется к этому маленькому «нечто», которое появилось в верхнем правом углу. Давайте теперь посмотрим на рис. 3. Зритель, взглянув на этот рисунок, сразу направит взгляд не в правый верхний угол, а в нижний левый, а уж потом – в правый верхний. Новая деталь имеет преиму-



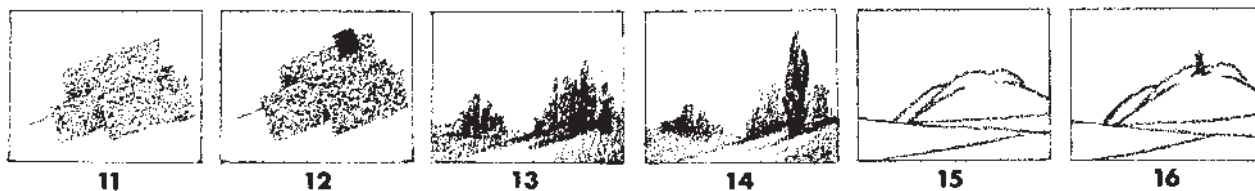
щество перед предыдущей – точкой. На рис. 4 мы вводим еще один, несколько больший по размеру элемент, способный привлечь внимание зрителя. Глаза сначала направляются на него, затем перемещаются к пятну № 2, а после этого – к пятну № 3. Теперь мы поняли, что художник, создавая свое произведение, способен направлять взгляд зрителя куда ему хочется. Мы говорим о том, что глаз зрителя как бы путешествует по картине, и это путешествие может создать у него определенное настроение или вызвать определенные мысли, которые могут быть и приятными, и поучительными. А художник должен уметь этим воспользоваться. Позже мы увидим, как можно использовать движения взгляда для создания пейзажной композиции.

ФОКАЛЬНАЯ ТОЧКА



Точки на картине, на которых сосредотачивается взгляд зрителя, называют фокальными точками. Например, на рис. 5 внимание зрителя оказывается сразу же направленным в нижний правый угол. В каждой картине всегда есть одна или несколько таких фокальных точек. Это не всегда «точки» в прямом смысле слова; это могут быть линии (как на рис. 6), или какой-нибудь контур – например, двухмерная фигура (рис. 7), или даже трехмерная (рис. 8). То, что мы видим на рис. 5, можно назвать «идеальной» фокальной точкой – любое, самое маленькое пятнышко или контур смогли бы выполнить на этом рисунке ту же самую роль. На рис. 8 и 9 мы видим уже «сложные» фокальные точки, оказывающие воздействие на зрителя не только сами по себе, но и благодаря сочетанию света и тени, а может быть, и различных цветов. Правильная работа с такими фокальными точками или их сочетаниями имеет очень важное значение для создания хорошей картины.

ФОКАЛЬНАЯ ЗОНА



Так как внимание зрителя может быть сосредоточено на определенной части картины, состоящей из нескольких элементов, иногда используется термин «фокальная зона». На рис. 11 мы видим несколько жирных абстрактных штрихов, проведенных мелком; они создают фокальную зону, очень похожую на одну из «сложных» фокальных точек рис. 9 и 10. Между ними нет четкой границы. На рис. 12 есть темная фокальная точка, выделяющаяся на фоне точно такого же изображения, что и на рис. 11, – она привлекает больше внимания, чем значительно более крупное по размеру серое пятно. На рис. 13 мы видим пару фокальных зон, каждая из которых состоит из нескольких деревьев. На рис. 14 одно дерево как главная фокальная точка подавляет все те элементы, которые привлекли наш взгляд на рис. 13. Точно так же притягивает наш взгляд гора, расположенная в центре рис. 15. Но на рис. 16 одинокая сторожевая башня становится в нашей фокальной зоне новой, притягивающей взгляд точкой, хотя прежняя фокальная зона сохраняет свое значение. Мы можем вывести заключение, что фокальная точка может либо доминировать в фокальной зоне, либо отвлекать от нее внимание.

СВЯЗЬ МЕЖДУ ЛИНИЯМИ, РАЗДЕЛЯЮЩИМИ ПРОСТРАНСТВО КАРТИНЫ, И НАПОЛНЕНИЕМ ИХ ВНУТРЕННЕГО ПРОСТРАНСТВА

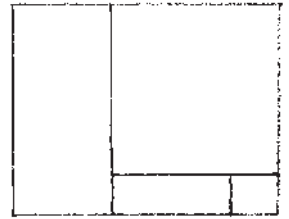
Мы начали с вопроса об «ограниченном пространстве» и разделительных линиях, которые важны в композиции любой картины. Но они имеют более серьезное функциональное значение, чем просто линии, определяющие рамку, или формы, которые будут добавлены позже. Эти ограничительные линии могут служить для разных целей: они могут поддерживать или отделять штрихи на рисунке и/или могут стать частью определенной области или формы на рисунке. На рис. 1 и 2 проведены по три линии, каждая из которых упирается в ограничивающие линии. Внутренние линии разбивают пространство рисунка на несколько новых.

Внутренние области общего поля картины получают свой цвет, оттенок или интенсивность растеневки и часто смыкаются с внешними ограничительными линиями, как на рис. 3. Но иногда области разного цвета могут не соприкасаться с рамкой, как на рис. 4, и отделяющее их от внешних границ пространство становится частью картины.

Линии рамки не только разделяют вышеупомянутыми способами важнейшие части картины, они могут придавать выразительность движению или действию, которое мы хотим изобразить. Посмотрите на резкие, динамичные линии на рис. 5. Вызываемое ими впечатление силы и энергии в значительной степени создано статичностью ограничивающих линий рамки, на которой они как бы растянуты. И так же как внешние границы данного рисунка создают яркий контраст с диагональными линиями внутреннего поля картины, те же самые линии рамки могут подчеркивать мягкость, плавность линий, помогая придать рисунку умиротворение, как на рис. 6.

На рис. 7 рамка «поддерживает» полукруглые линии, они как бы опираются на нее, на рис. 8 помогает создать форму локальных цветовых зон, наклоненных относительно прямых линий рамки. Вы поразитесь, когда поймете, что эти простые ограничительные линии могут стать вашими послушными слугами и помощниками при разработке и организации композиции картины.

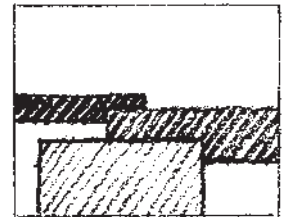
На рис. 9, 10 и 11 с помощью самых простых линий изображен домик, причем кроме него на рисунке ничего больше нет. На рис. 9 левая «стенка» домика буквально сливается с линией рамки. Большинство художников ни в коем случае не допустили бы, чтобы рамка и стенка домика составляли одну линию. Гораздо лучше отделить домик от рамки (рис. 10) или частично «спрятать» за нее (рис. 11). То же самое можно сказать и о дереве или любом другом объекте, имеющем вертикальные контуры. На рис. 12 линия обриса дерева «прижата» к рамке, на рис. 13 между ним и линией рамки появилось пространство, что значительно улучшает композицию. Дерево, в отличие от домика, можно «наклонить», чтобы ствол пересекал рамку и частично становился невидим, выходя за пределы поля картины (рис. 14).



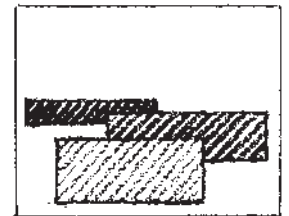
1



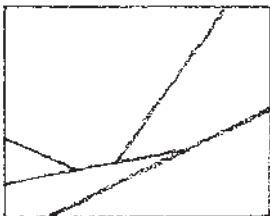
2



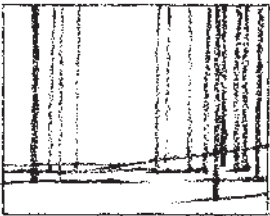
3



4



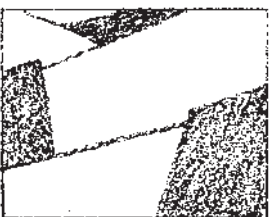
5



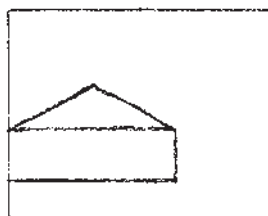
6



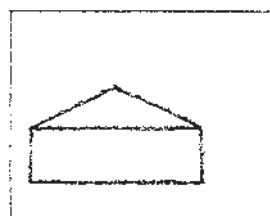
7



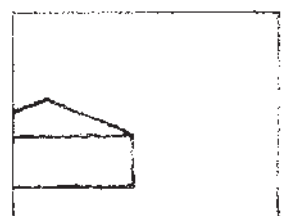
8



9



10



11



12



13



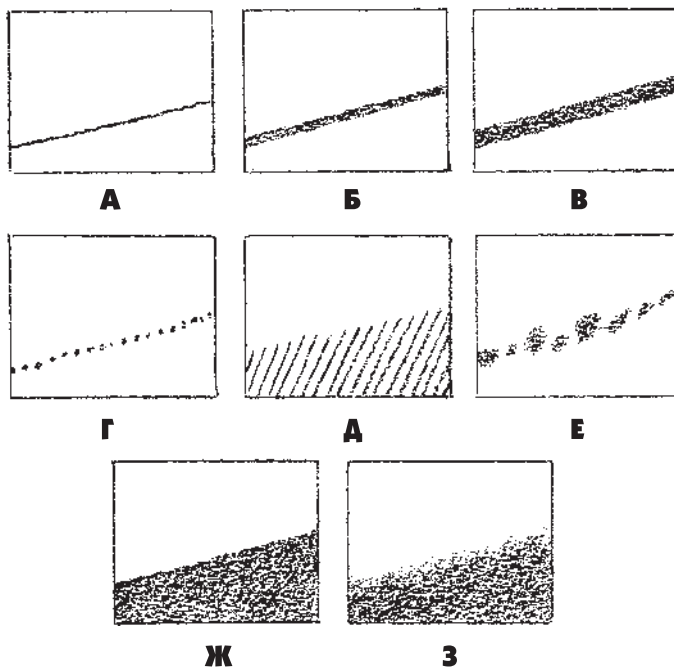
14

КАК МОЖНО РАЗДЕЛИТЬ ПРОСТРАНСТВО КАРТИНЫ

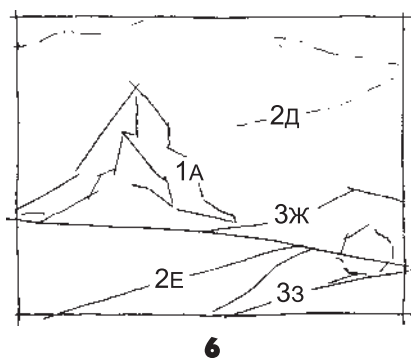
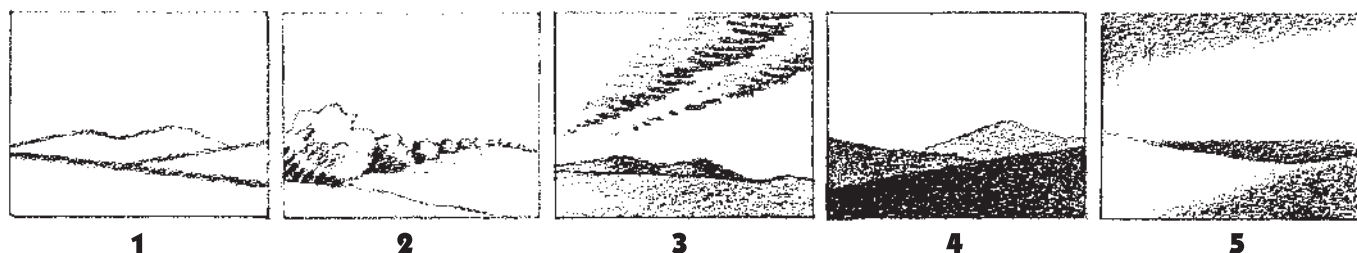
Итак, мы обсудили значение линий, которые ограничивают пространство рисунка или создают рамку, задавая настроение будущей картине еще до того, как мы поставим первую точку или положим первый мазок на холст. Затем мы говорили о первом впечатлении, которое вызывает у нас форма рамки, и о пользе, что можно из этого извлечь. После мы обратились к вопросу: какую роль может сыграть рамка, ограничивающая картину, в отношении ее содержания. Теперь давайте рассмотрим основные аспекты деления пространства картины. Разбить его можно, как угодно. Ниже приводятся примеры способов деления первоначального «целого» пространства на две части.

Пространство на картине может быть разделено:

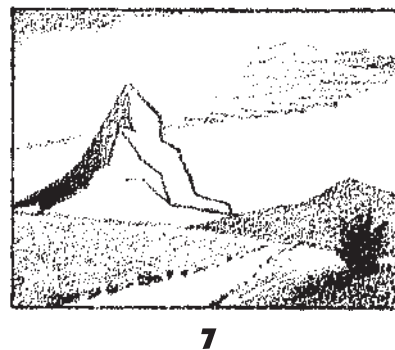
1. Линиями разной толщины (рис. А, Б и В). Естественно, очень жирная линия превращается уже в «часть» картины, имеющую определенный цвет или оттенок. Под «оттенком» мы понимаем один из полутонов перехода от белого к черному, например серый цвет.
2. Цепочкой точек, пятен и т. п. (рис. Г, Д и Е). Здесь можно подобрать сколько угодно примеров, важен лишь один принцип: чтобы одна часть картины была отделена от другой.
3. Цветом или его оттенками, достаточно четкими, чтобы выделить границу (рис. Ж), или постепенно сливающимися с основным фоном (рис. З). Но переход не должен быть настолько плавным, чтобы линия раздела была совершенно неразличима.

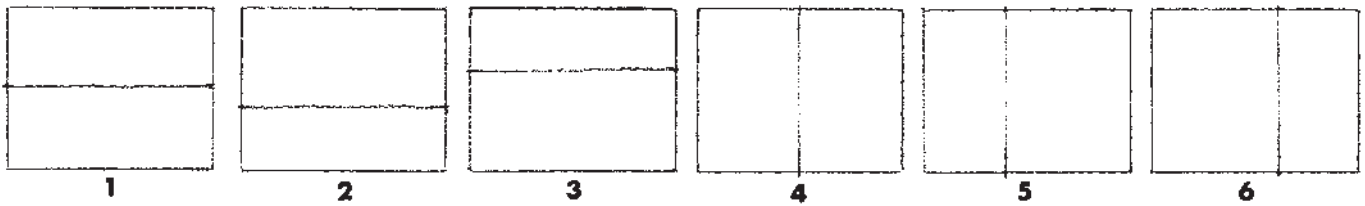


Каждый из приведенных выше способов деления пространства рисунка может быть использован в карандашном наброске или написанном красками пейзаже. Одни изображения могут носить линейный характер (т. е. состоять полностью из линий), как на рис. 1. Другие могут включать разделители типа тех, что указаны в пункте 2, для изображений изгороди, группы кустов, скал и т. п., как на рис. 2. Это могут быть облака или другие изображения атмосферных явлений, которые разделяют пространство на рис. 3. В других пейзажах используются приемы вроде тех, что указаны в пункте 3, когда поле картины условно разбивается различием цветов или оттенков, которые и создают «границу» или «границы», как на рис. 4. Эти границы могут быть размытыми, постепенно переходить из одного цвета или оттенка в другой (рис. 5).



В эскизе на рис. 7 собраны все перечисленные способы деления пространства картины. Конечно, на картине реального формата эти границы были бы едва различимыми. Небо занимало бы самую большую площадь, составной частью которой выступали бы облака. На рис. 6 схематически выделены элементы, использующие указанные принципы деления пространства картины. Но, конечно, применение их всех в одной композиции не обязательно.





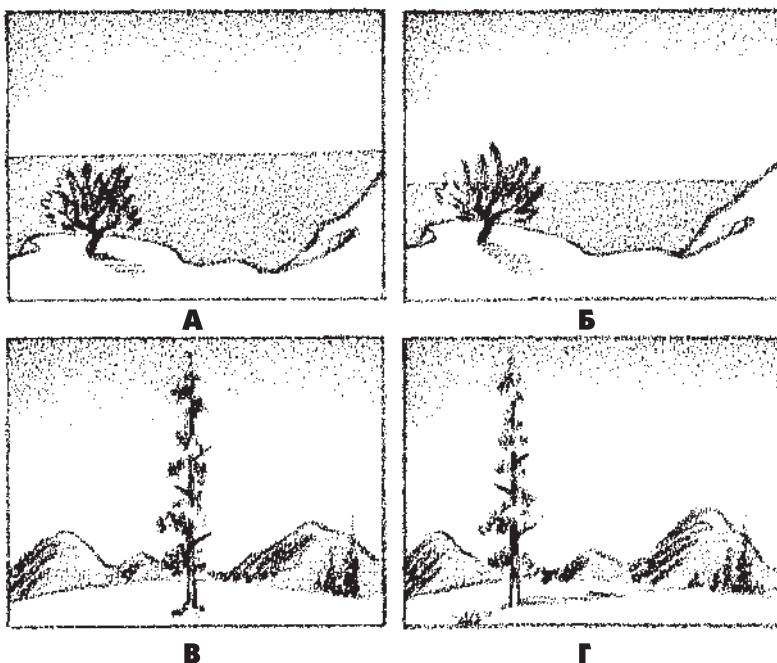
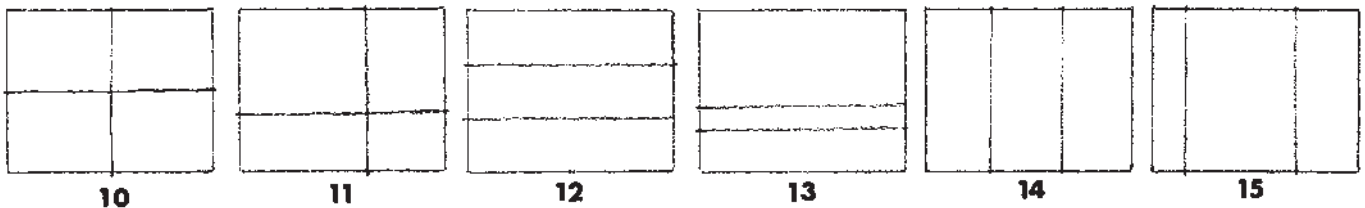
ПРИНЦИПЫ ПРАВИЛЬНОГО ДЕЛЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА

Теперь, когда мы уже знаем методы деления пространства, давайте обсудим принципы построения композиции. Идея разбить поле картины на две равные части редко оказывается хорошей, так как всякое однообразие и монотонность отвергаются искусством. Если основные пространства готовой картины воспринимаются как отдельные элементы и «не работают» друг на друга, что часто происходит с равновеликими пространственными секторами, значит, вся композиция развалилась.

Давайте отвлечемся от вопросов композиции пейзажа и поговорим о пространстве как таковом. Рис. 1, где горизонтальная линия проведена по центру, кажется менее интересным, чем рис. 2 и 3. То же самое можно сказать, сравнив рис. 4 с рис. 5 и 6, в которых вертикальная линия несколько смещена влево или вправо. Еще один пример такого рода – рис. 7, 8 и 9.

Рис. 10 похож на красивое «окошко», но рис. 11, где две линии сдвинуты относительно центра, уже является серьезной заявкой на то, чтобы со временем стать произведением искусства. Рис. 12 мог бы послужить хорошей основой для флага какой-нибудь страны, но пространственные ориентиры хорошего рисунка или картины скорее задают линии, проведенные на рис. 13. То же самое можно сказать относительно рис. 14 и 15. Рис. 16 похож на зарешеченное окно или кафельную плитку, а вот рис. 17 с его неправильно разделенным пространством, может послужить основой очаровательной композиции.

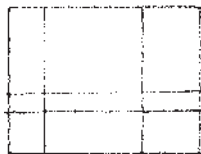
Вариаций может быть множество, и здесь представлены лишь некоторые из них, мы даже не приводили комбинаций диагональных линий с горизонтальными и вертикальными. А теперь давайте посмотрим, когда допустимо использование одинаковых секторов в композиции картины.



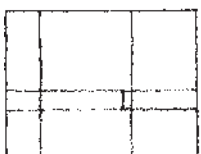
Слева на рис. А показан простейший эскиз, где линия горизонта вдали проведена точно по центру. Эта горизонталь (очень схожая с той, что мы видим на рис. 1 сверху страницы) делит картину пополам. Немного сдвинув эту линию вниз, мы расширим линию берега (рис. Б), т. е. облагородим композицию, прочнее связав между собой элементы картины, наполним ее воздухом. Линию горизонта теперь рассекает куст и выступ берега справа, что помогает нам связать воедино все элементы композиции. На рис. В мы видим, что пространство картины разделено надвое высоким деревом, как показано на рис. 4. Но композиция рис. Г (подобная той, что и на рис. 5) более приятна глазу.

КАК ЗАДАТЬ НАПРАВЛЕНИЕ ДВИЖЕНИЮ ВЗГЛЯДА

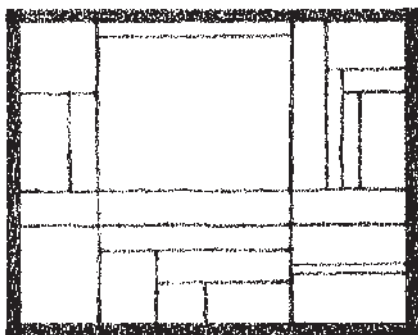
Грамотным разделением пространства картины (как на рис. 17 на предыдущей странице, который мы продублировали здесь как рис. 1) мы лишь положили начало работе, но еще далеки от завершения. Теперь попробуем сделать некоторые полезные наблюдения. Достаточно одного беглого взгляда на набросок, чтобы понять: пространство в целом разделено неплохо, но в нем еще многого не хватает, например главной фокальной точки. Взгляд обычно притягивают точки пересечения линий; у нас же есть сразу две главные точки пересечения (одна справа, другая слева), следовательно, внимание зрителя тоже раздваивается и как бы «повисает» в



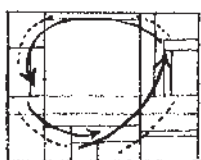
1



2



3



4

неопределенности. Это никуда не годится, и мы должны исправить ситуацию. Если добавить к рисунку всего одну коротенькую черточку (см. рис. 2), композиция обретет совершенно новое звучание. Линии, проведенные от одной стороны рамки к другой, теперь образовали групповую композицию вокруг фокальной точки. Приятное глазу разнообразие пространственных зон выполняет вспомогательную роль, выдвигая на первый план эту самую маленькую, но самую значительную линию.

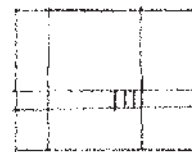
Теперь давайте снова вернемся к рис. 1 и вспомним, что разнообразие выбора форм и размеров отдельных элементов общего пространства картины является одной из фундаментальных основ создания настоящего произведения изобразительного искусства. Отталкиваясь от этого принципа мы могли бы пойти дальше, разбивая составные части пространства нашего наброска

на более мелкие (как это сделано на рис. 3). С точки зрения теории построения композиции здесь не существует никаких ограничений. Было бы глупо утверждать, что на хорошей картине может быть строго заданное число пространственных зон.

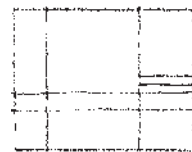
Появляется искушение отвлечься от работы с линиями и перейти к выбору цветов и оттенков для уже выделенных пространств. Но не спешите, сначала нужно прояснить еще кое-что: благодаря мудреному делению пространства, изображенному на рис. 3, мы в определенном смысле внесли в набросок движение. Путь, который проделывает взгляд смотрящего на это изображение, показан стрелками на рис. 4. Фокальная точка расположена в правой верхней части композиции — на нее указывает правая стрелка на схеме 4. Вернувшись к рис. 3, мы поймем, почему фокальная точка находится именно здесь: из-за максимальной плотности линий и сложности соотношений обозначенных ими пространств. Начав движение в этой фокальной точке, взгляд, следуя заданному импульсу, перемещается против часовой стрелки, чтобы охватить всю композицию в целом, но в конечном счете он снова возвращается к фокальной точке. Это одно из самых примечательных свойств всякой хорошей картины: взор не желает покидать поле картины, он хочет остаться в нем, жить там. То, что нам удалось сделать при помощи одних линий, мы сможем позже достичь и при создании пейзажа.

Хотя все добавленные на рис. 3 линии и пространственные зоны разные, уже на ранней стадии планирования композиции наступает момент, когда можно смело рисовать идентичные линии или пространственные зоны. Создавая наброски, представленные на странице 11, мы мудро старались избегать одинаковых пространственных зон и однообразия. И вместо того чтобы идти по дорожке, которой мы следовали, работая над рис. 3, т. е. все время стремясь умножить разнообразие отдельных элементов (слева сверху), мы можем, используя основу, которая дана на рис. 1, добавить к ней кое-какие одинаковые формы (например, две идентичные линии). Сами по себе они интереса не представляют, но в общем контексте рис. 1 могут сыграть роль фокальной точки (обратите внимание на схемы 5–8 справа сверху). Они не обязательно послужат эскизами для реальных картин, мы просто хотели проиллюстрировать высказанную мысль.

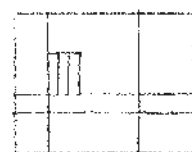
Вот что удивляет в рис. 3 (или любой другой хорошей композиции, состоящей из одних горизонтальных и вертикальных линий): взгляд движется по кругу без помощи кругообразных линий или шарообразных пространственных форм на эскизе, и даже диагоналей, которые могли бы «запустить» такое движение. Проверенный и доказанный факт — направление движения взгляда можно задать исключительно хорошим распределением пространственных форм.



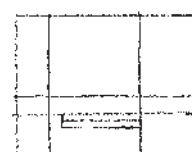
5



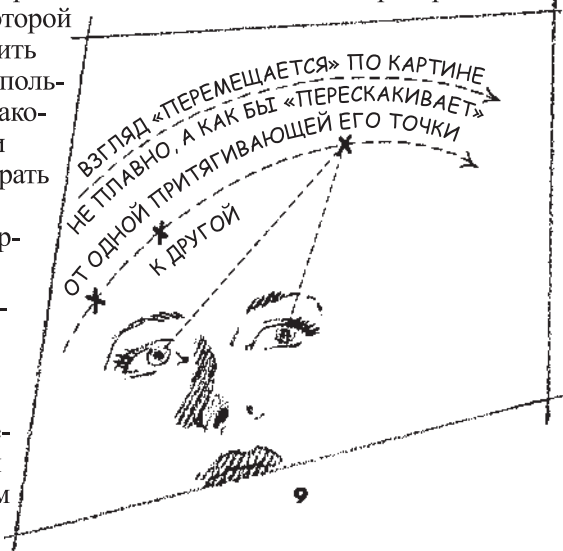
6



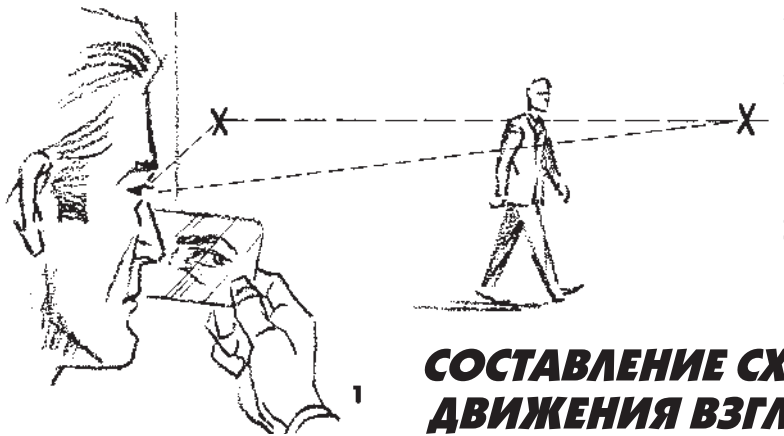
7



8



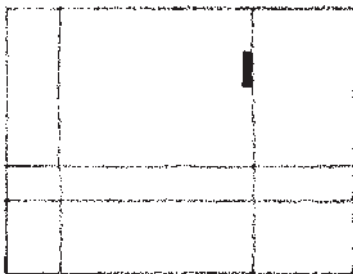
9



СОСТАВЛЕНИЕ СХЕМЫ ДВИЖЕНИЯ ВЗГЛЯДА

Можно провести эксперимент: попросите кого-нибудь подержать зеркальце на уровне ваших плеч так, чтобы помощник мог наблюдать движение ваших зрачков. После этого обведите взглядом слева направо дальнюю часть комнаты, в которой находитесь, старайтесь переводить взгляд плавно, без рывков. Потом пусть кто-нибудь пройдет через комнату, сохраняя одинаковое расстояние от вас. Следите за идущим взглядом. Помощник, который держит в руках зеркальце, подтвердит, что, когда вы просто обводили глазами комнату, в которой никого не было, ваш взгляд перескакивал из одной точки в другую; а когда вы следили за перемещением фигуры, он передвигался плавно.

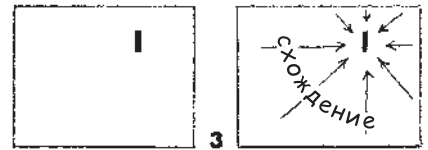
На рисунках и картинах ничто — физически — не движется. Поэтому единственное, что заставляет наш взгляд перемещаться по рисунку, — это точки внимания, и взгляд зрителя перескакивает от одной такой точки к другой (см. рис. 9 на предыдущей странице). Зная это, художник может по собственному желанию «проложить путь» для своего зрителя так, чтобы он осмотрел все элементы в определенном порядке. Точками внимания могут быть особые детали композиции, они могут быть выстроены в одну линию. Взгляд следует по нарисованным на картине линиям, но не плавно, а рывками. Это можно заметить даже когда человек рассматривает миниатюрные изображения, не говоря уж о «настоящих», масштабных произведениях.



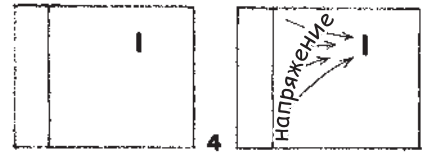
2

Слева на рис. 2 изображен тот же набор линий, что и на рис. 1 на странице 12, но в него добавлен маленький черный прямоугольник. Теперь мы можем рассматривать рисунок как законченную, хотя и весьма элементарную композицию. Давайте теперь сотрем все, кроме этого черного пятна (см. рис. 3 сверху справа), а затем начнем постепенно дорисовывать разные линии, одну за другой, как это показано в левой колонке. В правой — даны

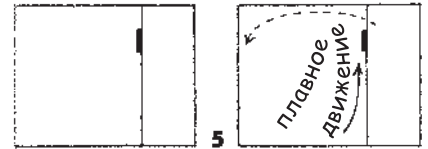
схемы движения взгляда. На рис. 3 мы имеем чистый и простой пример схождения движений взгляда в одной точке. Взор непроизвольно направляется к этому пятнышку. Но особенно быстро он перебегает к нему, если вокруг точки внимания лежит ничем не заполненное пространство. Когда пятно изолировано от других элементов изображения, как островок (рис. 4, 7, 9 и 10), имеет место схождение и расхождение взгляда, оказывающее напряжение. Стрелки на схеме указывают направления этого напряженного движения взгляда. Люди могут по-разному отреагировать на этот эксперимент. Одни скажут, что сразу же сосредоточили взгляд на черном пятне. Другие — что взгляд у них сначала немного поблуждал слева от пятна. Это оттого, что у нас с детства выработалась привычка читать слева направо. Но во всех случаях, когда пятнышко находится на одной из линий (рис. 5, 6, 8 и 11), они определяют направление движения нашего взгляда, потому что он всегда следует по линии. Наличие рамки способствует тому, что внимание снова смещается — взор скользит вдоль рамки влево (это показано пунктирной линией). На эскизах, где в нижней области рисунка есть двойная горизонтальная линия, но нет вертикальной справа (рис. 9 и 10), неизбежно возникает сильное напряжение взгляда, который будет стремиться выскользнуть из поля картины через правый нижний угол. На рис. 11 круговое движение взгляда восстанавливается, но рис. 2 все же притягательнее, потому что композиционное решение в нем более интересно.



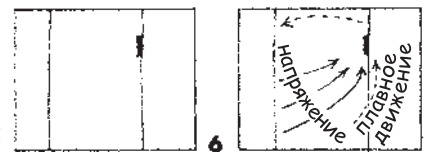
3



4



5



6



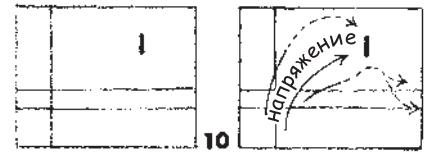
7



8



9

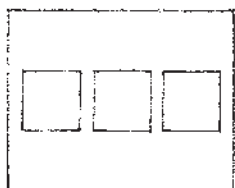


10

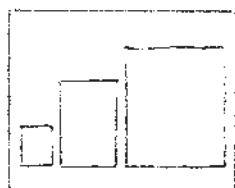


11

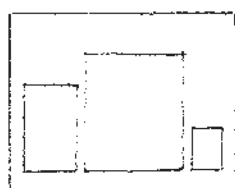
ПРИНЦИПЫ, КОТОРЫЕ ПОМОГАЮТ ПРИ РИСОВАНИИ ПЕЙЗАЖА



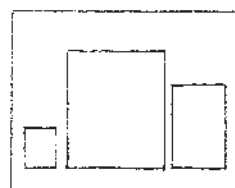
1



2

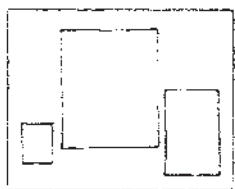


3

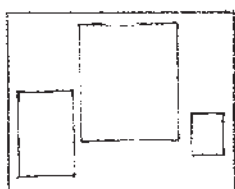


4

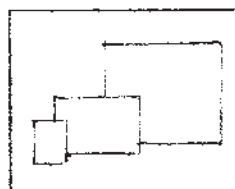
Начинающему художнику можно предложить очень полезное упражнение. Оно поможет лучше понять принципы хорошей композиции. С этой точки зрения мы можем провести параллель между элементами художественной и музыкальной формы. Редкий человек купит три дверных колокольчика с совершенно одинаковым тоном звучания, и мало кого привлечет картина, на которой изображены три совершенно одинаковых объекта, поставленных в ряд. Единственное, что мы не смогли сделать, чтобы композиция на рис. 1 стала еще более монотонной, – это разместить квадраты не прямоугольником, а тоже квадратом. Опять-таки, мало кто закажет, например, яичницу с беконом на завтрак, обед и ужин. Точно так же и рис. 1 вряд ли возбудит «художественный аппетит». Знатоки для таких композиций обычно выбирают три разные формы – большую, средней величины и маленькую. Но желательно не строить их «по росту», как на рис. 2. Гораздо лучше смотрятся композиции 3 и 4. Композиция рис. 4 – это как гармоничный перезвон дверных колокольчиков, только вместо звуков – нарисованные четырехугольники.



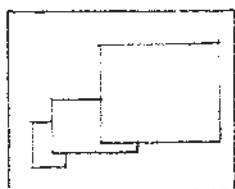
5



6



7

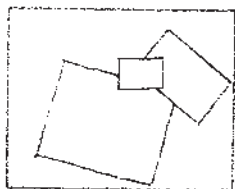


8

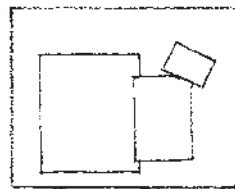
На изображенных сверху эскизах мы изменяем линию основания трех изображенных фигур. Это создает иллюзию трехмерного пространства или глубины. Учтите, что в каждом эскизе на этой и следующей страницах изображены одни и те же прямоугольники. Рис. 5 решен более интересно, чем рис. 4, потому что в данном случае в игру вступает такой фактор, как иллюзия глубины. Воздушное пространство или окружающее пространство удерживает наше внимание как элемент внимания к самим прямоугольникам. ОКРУЖАЮЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО ЯВЛЯЕТСЯ ТАКОЙ ЖЕ ВАЖНОЙ ЧАСТЬЮ КАРТИНЫ, КАК И ТЕ ОБЪЕКТЫ, КОТОРЫЕ НАХОДЯТСЯ В ЕГО ПРЕДЕЛАХ. На рис. 7 и 8 мы переходим к экспериментам с наложением фигур, что также помогает создавать видимость трехмерного пространства. Обратите внимание, что фигуры на рис. 7 кажутся стоящими на чем-то твердом, в то время как на рис. 8 – повисают в воздухе. Самый крупный объект на рис. 7 кажется еще большим, потому что воспринимается как находящийся в отдалении, в то время как тот же самый прямоугольник на рис. 8, «выехав» на передний план, воспринимается несколько меньшим по размеру.



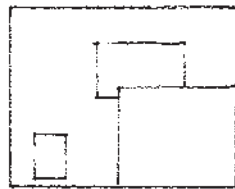
9



10



11



12

Вокруг любого нарисованного объекта можно сотворить иллюзию воздушного потока, когда изображение будто колеблется в струящемся море. Этот эффект можно создать с помощью соответствующих композиционных приемов. Один из них использован в рис. 9. Композиция составлена неплохо, и взгляд, переходя от одного прямоугольника к другому, не «спотыкается». На эскизе в левом нижнем углу показано, как можно обыграть этот прием, стоит лишь немного изменить формы – и вот перед нами группа скал. На рис. 10 и 11 мы видим, как можно сделать самый маленький прямоугольник центром композиции. На рис. 10 внимание прежде всего направлено на маленький прямоугольник, потому что в нем сходятся основные линии других фигур. Кроме того, его контуры параллельны линиям рамки, в то время как очертания других прямоугольников – нет. На рис. 11 маленький прямоугольник становится фокальной точкой, потому что его косое расположение разрушает господство параллельных линий. Конечно, не всегда можно добиться успеха, пользуясь этим приемом. На рис. 12 меньшая из фигур стоит отдельно, словно заявляя: «Я особенная, смотрите на меня!» И никаких дополнительных линий, направляющих на нее взгляд, уже не требуется. Но, когда вы размышляете над расположением художественных элементов картины, прежде убедитесь, что не забыли об окружающем их пространстве. От этого зависит, понравится ли картина зрителю!

