

ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555  
[ДОБ. 123, 348, 506]

ФАКУЛЬТЕТ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ОСНОВЫ  
ТЕХНОЛОГИИ



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ  
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ  
СЕРГЕЯ АНДРИАКИ

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

СРОК ОБУЧЕНИЯ 1 ГОД  
ДЕТИ ОТ 8 ЛЕТ,  
ВЗРОСЛЫЕ ОТ 18 ЛЕТ

ЗАНЯТИЯ ДЛИТЕЛЬНОСТЬЮ  
ТРИ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЧАСА  
ПРОХОДЯТ ОДИН РАЗ В НЕДЕЛЮ

В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ  
ИСПОЛЬЗУЮТСЯ  
ВЫСОКОКАЧЕСТВЕННЫЕ  
КРАСКИ ДЛЯ ПОДГЛАЗУРНОЙ  
РОСПИСИ

АКАДЕМИЯ ПРЕДОСТАВЛЯЕТ  
ВСЕ НЕОБХОДИМОЕ  
ОБОРУДОВАНИЕ  
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ЗАКАЗ КЕРАМИКИ И ФАРФОРА: +7 (495) 531 5555 MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ, КОПИИ, МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ, ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА ИНТЕРЬЕРА

С. Н. АНДРИАКА

Андрияка Сергей Николаевич  
Народный художник  
Российской Федерации

Академик Российской  
академии художеств

Ректор Академии акварели  
и изящных искусств  
Сергея Андрияки

Заведующий кафедрой  
рисунка, живописи,  
композиции и изящных  
искусств Академии акварели  
и изящных искусств  
Сергея Андрияки

Российская Федерация  
117133, Москва,  
ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:  
academiya@aaii.ru

Andriaka Sergey Nikolayevich  
People's Artist  
of the Russian Federation

Full Member of the Russian  
Academy of Arts

Rector, Sergey Andriaka  
Academy of Watercolor  
and Fine Arts

Head of the Department  
of Drawing, Painting,  
Composition and Fine Arts,  
Sergey Andriaka Academy  
of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi,  
Moscow 117133  
Russian Federation

e-mail: academiya@aaii.ru

# ДОРОЖНЫЕ ЭТЮДЫ: ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Об авторской методике освоения искусства колористического пейзажа путем написания быстрых этюдов из окна движущегося транспорта см. также: Андрияка С. Н. Дорожные этюды // *Secreta Artis*. 2018. № 3 (03). С. 2–25.

Приступая к созданию длительной многослойной акварели, художник выстраивает последовательность ее выполнения, планирует, что сделать в начале, в середине, как завершать произведение, обобщая, доводя до совершенства. Но, работая над дорожными этюдами из окна движущегося автобуса, машины или поезда, когда все мелькает – небо, деревья, постройки, поля, земля, вода, – пейзажист находится в состоянии огромного напряжения. Необходимо успеть точно «попасть» в цвет и тон, передать состояние, и это самое трудное.

Процесс работы над дорожным этюдом уместно сравнить с натурным рисованием играющих животных, например собак, которые прыгают и бегают, не останавливаясь ни на секунду. Художник должен запоминать их, мобилизуя обычно дремлющую зрительную память, – невозможно изображать стремительно двигающихся животных, рисуя их так же, как чучела. То же происходит и при работе над дорожными этюдами: из-за невозможности остановить постоянное движение живописец вынужден запоминать пейзаж, пытаться осмыслить его колорит. Именно при наблюдении через окно движущегося транспорта обостряется чувство цвета, художник начинает точно воспринимать его, замечая, как колорит изменяется буквально в течение десяти – пятнадцати минут.

В ходе создания дорожных этюдов рождается и особая техника живописи. Чем

отличается набросок бегущих, играющих зверей от «стационарного» рисунка тех же животных, когда они спят? Тем, что художник вынужден изменить прием рисования, это другой подход, другая техника. Так же и в дорожных этюдах: пейзажист чаще всего не ждет, когда высохнет краска. Он прежде всего старается сразу же точно попасть цветом в тон неба, потому что именно от неба зависит цвет земли, оно определяет колорит пейзажа, влияет на тени, воду, все элементы композиции<sup>2</sup>. В дорожном этюде, как правило, на первом этапе закладывается небо, в которое затем вплаваются все другие краски. Важно стараться писать быстро даже сложные по состоянию и рисунку облака и просветы между ними.

В процессе работы рождаются технические решения, которые кажутся алогичными, если сравнивать их с последовательностью выполнения длительной «капитальной» акварели. Это импровизация, в которой все должно быть предельно точным, импровизация, не имеющая четких правил, – каждый художник находит свои варианты решений<sup>3</sup>.

Чтобы дорожные этюды хорошо получались, необходимо многое уметь: ясно представлять, каким образом выстраивается глубина пространства, «укладываются» плоскости земли и воды, строится отражение в воде, изображаются деревья. Это знания, которые зависят от профессиональной выучки художника.

## Выбор и компоновка мотива

Пейзажист должен не только решить тональные и колористические задачи, но и скомпоновать мотив: поля, перелески, домики и т. п., было бы неправильно писать исключительно небо и даль.

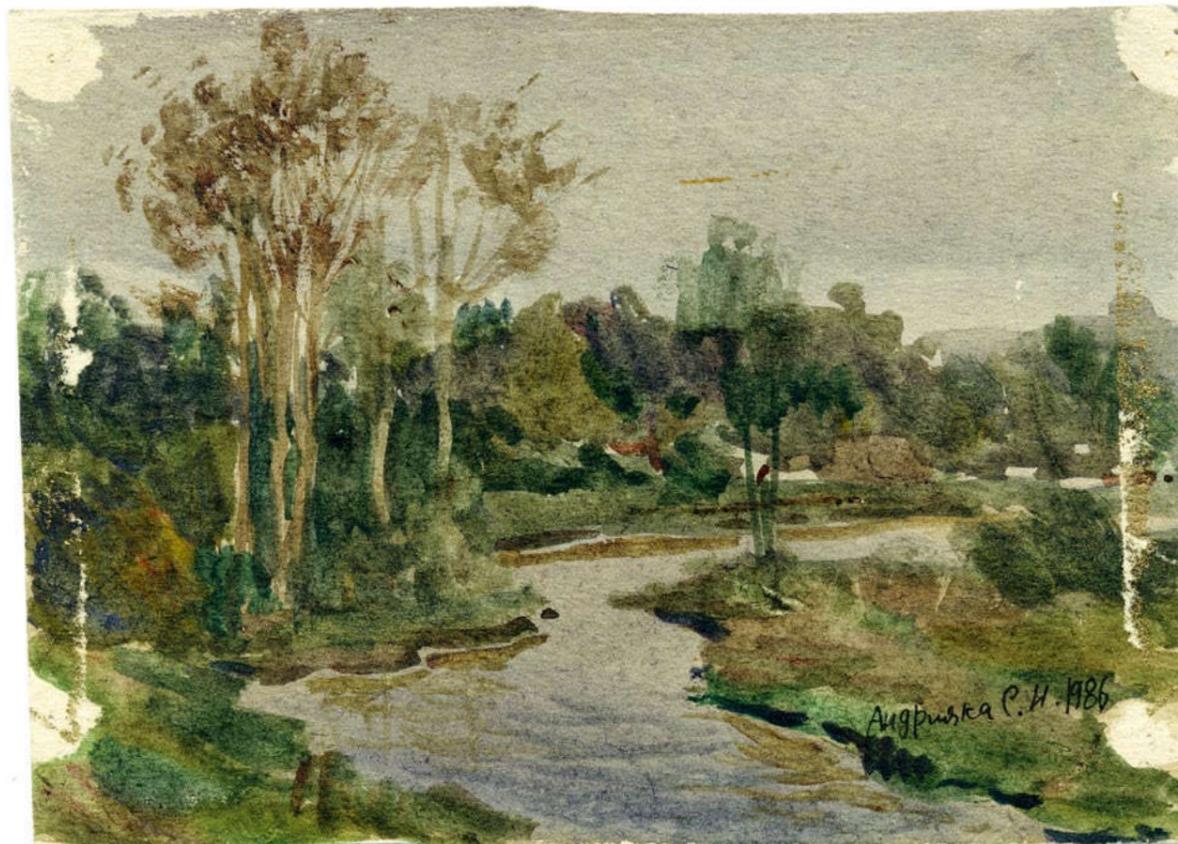
Композиция и «подсматривается» в натуре, и сочиняется: это, как правило, что-то типичное. Какие-то вертикали, например отдельные растущие деревья или группы деревьев. Домик, дорожка, река, озеро, даль и т. д. – выбор мотива во многом зависит и от времени года. Основное в композиционном решении пейзажа – соотношение вертикалей и горизонталей<sup>4</sup>. Однако, как правило, дорожный этюд – это ограниченный мотив, не «тянущий на картину», в нем мало пространства.

Поезд, автомобиль не двигаются по прямой траектории, они где-то поворачивают, поэтому освещение полностью меняется: пейзаж в окне виден то по солнцу, то на боковом свету. Но художник должен следовать одному освещению, дорожный этюд необходимо писать очень быстро, и в этом главная трудность.



## Инструменты и материалы

Палитра красок для дорожных этюдов ограничена – выбираются пигменты, которые дают возможность воспроизвести любые пейзажные состояния. Красные – алая и карминовая (краплак не используется, поскольку при составлении тонов с алой и карминовой получаются все необходимые цвета). Синие – ультрамарин и голубая (кобальт, церулеум, экзотические синие и голубые не рекомендуются). Желтые – кадмий желтый и лимонный, охра светлая и желтая, также уместно использовать сиену натуральную. Зеленая<sup>5</sup> (желто-зеленая, как правило, малоупотребима). Коричневые – умбра жженая, сепия. Необходима черная. К этому набору можно по потребности добавлять золотистую и железистую красную (но не сиену жженую и охру красную).



<sup>2</sup> Данный закон пейзажной живописи сформулирован и в лучших классических руководствах для художников. Так, француз Арман Касань, автор исключительного по объему и качеству информации учебного пособия для акварелистов, утверждал: «Небо всегда должно согласоваться со всею картиною по... колориту» (*Касань А. Руководство к рисованию акварелью. М., 2007. С. 148 [издание 1890 г. переиздано Школой акварели Сергея Андрияки в 2007 г., серия «Секреты мастеров прошлого»]*).

<sup>3</sup> Именно таким образом постепенно вырабатывается стиль живописца (в отличие от манеры): «Проявление настоящего метода называют стилем, а его противоположность – манерой» (*Гёте И.-В. Об искусстве. М., 1975. С. 190*). Будет ли для учащегося полезным копировать удачные дорожные этюды, выполненные другими художниками? Повтор импровизации – неблагодарная работа. Многие великие мастера писали прекрасные импровизационные этюды (см., например, библейские эскизы Александра Иванова: *Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806–1858. М., 1956. Т. II. С. 190–238*). Но каким образом повторить эмоциональность мазка, фактуру живописи? Даже если полностью симитировать библейские эскизы А. А. Иванова – это подобно копированию чужого дыхания.

<sup>4</sup> См. *Андрияка С. Н. Учимся компоновать и изображать пейзаж. Перспектива линейная и воздушная. Панорамный пейзаж // Secreta Artis. 2018. № 1 (01). С. 30–43.*

Соотношение вертикалей и горизонталей – основа пейзажных композиций художников-классиков. Чтобы удостовериться в этом, достаточно проанализировать графические схемы пейзажных композиций, предложенные одним из ведущих английских художников-педагогов XIX века Н. Э. Грином (1823–1899). См.: *Грин Н. Э. Композиция пейзажа: предписания европейской художественной школы XIX столетия. Часть I. Линейная композиция / Перевод и комментарий Д. В. Фомичёвой // Secreta Artis. 2019. № 2 (06). С. 16–31.* Типичные примеры данного метода композиции мы видим в шедеврах русских пейзажистов, например «Вид на Волге. Барки», «Оттепель», «В крымских горах», «Болото в лесу. Осень» Ф. А. Васильева; «На острове Валааме», «Украинская ночь», «Березовая роща», «Север», «Лунная ночь на Днепре» А. И. Куинджи; «Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия», «Московский дворик», «Ранний снег», «Золотая осень» В. Д. Поленова (*Мальцева Ф. С. Мастера русского пейзажа. Вторая половина XIX века. М., 2001. Ч. 2. Ил. 26, 31, 55, 58, 59, 62, 64, 65, 66, 72, 78, 93, 94*). Подробнее об основополагающих законах композиции в изобразительном искусстве см.: *Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 55–254.*

<sup>5</sup> Названия рекомендованных красок приводятся согласно наименованиям акварели «Ленинград».

Таким образом, для живописи дорожных этюдов используется упрощенная палитра<sup>6</sup>. Чем дольше работает художник, тем более очевидным становится, что все богатство колорита в пейзаже возможно «выжать» из трех красок: желтой, красной, синей, причем отлично «выжать»!<sup>7</sup> И уже автоматически кисточка «бегает» по этим трем краскам – больше ничего не нужно. Впрочем, для плотности, для усиления тона иногда необходима черная: три основные краски хороши, но не дают достаточно глубоких темных тонов<sup>8</sup>.

Не рекомендуется писать гризайль, т. к. она тяготеет к рисунку, в этой технике удобно изображать эффекты света и воздуха, но основная задача дорожных этюдов – воспроизведение колорита.

Помимо красок в этюднике должна быть маленькая палитра – квадратик бумаги размером 7×7 или 8×8 см. Нет смысла использовать губку или тряпку, пальцы лучше всего чувствуют количество воды и краски на кисти<sup>9</sup>. Но пальцами не стоит трогать бумагу: все можно снять кистью по сырому или быстро подмыть водой просохший участок<sup>10</sup>.

Наиболее функциональны колонковые кисти – они берут достаточное количество краски и воды<sup>11</sup>. Необходимы средние, большие, а также и маленькие кисти, удобные для прорисовки деталей, тонких линий, например веточек деревьев. Это не означает, что нужно подробно прописывать все элементы дорожного мотива, но хорошо, когда в нем присутствуют мелкие детали.

Оптимальный размер листа – формат открытки, чуть больше или меньше (до половины размера открытки). Не стоит выбирать тонкую бумагу, т. к. она сильно коробится, лист должен быть средней плотности. Работать на бумаге с ярко выраженным зерном технически сложно, предпочтительнее писать на умеренно зернистой. Фактура листа может быть и гладкой (сорта satin), но на ней, как



<sup>6</sup> Использование ограниченной или крайне ограниченной палитры красок в процессе обучения живописца широко практиковалось в классической художественной школе XIX века. Вот как пишет А. Касань о рекомендациях начинающему художнику: «Он должен прежде всего откупорить четыре следующие краски:

Слоновую кость,  
Темно-красную,  
Желтую охру и  
Кобальт.

Ему нужны только эти четыре краски, потому что во всем его ящике (если бы даже там было их в двадцать раз более) других красок он не найдет; он всегда в нем встретит синие, желтые и красные различных степеней силы; но это всегда будут синие, желтые и красные краски...» (Касань А. Указ. соч. С. 62). Работа на ограниченной палитре являлась ключевым принципом методики преподавания выдающихся художников-педагогов XX века, например Б. А. Дехтерёва (см.: Смирнова Е. Р. Чебоксарский Левша. Беседа с Александром Леонидовичем Мухиним-Чебоксарским // *Secreta Artis*. 2019. № 3 (07). С. 44–51).

<sup>7</sup> Примеры создания различных по колористическому решению зимних пейзажей с использованием ограниченной палитры из трех основных красок см.: Андрияка С. Н. Акварельный пейзаж: зимние мотивы // *Secreta Artis*. 2019. № 1 (05). С. 58–68.

<sup>8</sup> Вот как об этом пишет А. Касань: «Существуют три основных краски: Красная, желтая и синяя.

Этих красок достаточно для изображения природы.

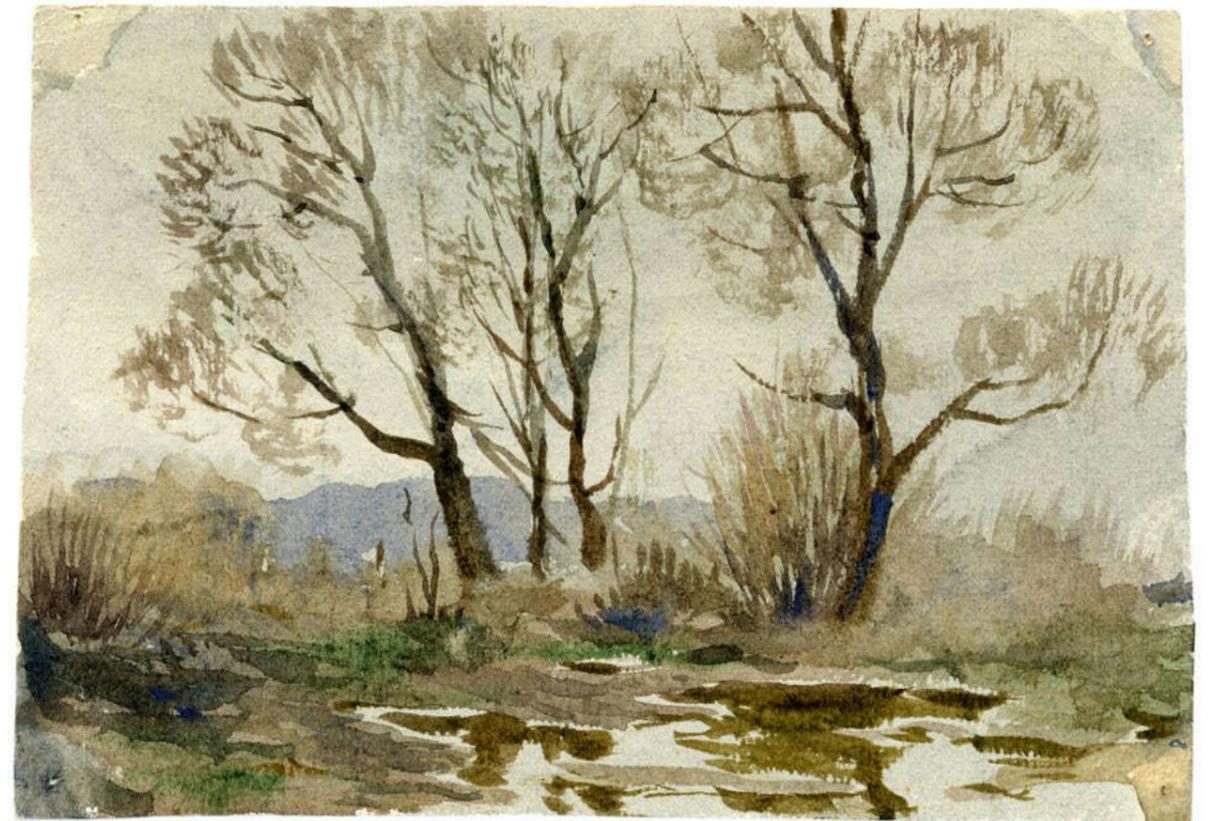
Однако необходимо, чтобы художник примешивал к ним черную краску. Черная краска, употребленная отдельно, характеризует полное отсутствие света; соединенная же с той или с другой из этих красок, она поглощает более или менее их силу, смотря по своему относительному количеству; она дает тонам тонкость в светах и в тенях и разнообразием соединений представляет бесчисленное множество тонов, могущих отвечать вполне самым строгим требованиям колориста. Черный цвет можно, следовательно, рассматривать в разнообразной постепенности его градаций как основание всех окрашиваний, представляемых природою.

Фабриканты красок, оправдываясь вообще незнанием этого закона цветов, сочиняют бесчисленное множество тонов, которые чаще всего бывают лишними и даже стеснительными» (Касань А. Указ. соч. С. 54).

<sup>9</sup> В общественных местах при такой работе, разумеется, возникает некоторое неудобство (не только грязные руки, но и лужица из цветных капель под художником).

<sup>10</sup> Влажная кисть «всасывает» сырую краску, как губка. Если же акварель высохла, то участок, где необходимо удалить краску, предварительно смачивается чистой водой.

<sup>11</sup> В больших метровых акварелях можно помимо колонковых использовать и щетинные кисти для разгонки краски (если позволяет жесткость бумаги), но только по сырой поверхности.



правило, трудно набирать тон. Однако если писать на бумаге satin зимний дневной мотив, может получиться удачный этюд именно благодаря этому ее свойству.

Зачастую художник изображает состояния тональной погруженности пейзажа, например темный зимний или предзимний день: полусумерки или похожую на туман сырую дымку с изморозью. В этих случаях важно стараться сразу добиться максимальной тональной погруженности. Даже в многослойной акварели трудно набирать тон, здесь же необходимо взять его в полную силу. В сумерки пейзажист вынужден работать быстро, поэтому сумеречные этюды удобно выполнять на тонированной бумаге. Конечно, и белый лист возможно сильно «забить» краской, но белая основа намного светонесней, дает несопоставимо более широкий тональный диапазон<sup>12</sup>.

Бумагу удобно держать вертикально или «играть» ее наклоном. Если лист находится в этюднике, то он зафиксирован в постоянном положении. Многие художники закрепляют бумагу на картоне, который держат в руке, располагая рядом этюдник с красками. В таком случае можно писать, держа картон с акварельной бумагой как угодно: то горизонтально, то вертикально, то переворачивая «вверх ногами» – варианты бесконечны.

Если владение техникой акварели недостаточно, дорожные этюды проще выполнять маслом<sup>13</sup>, рекомендуется работать и гуашью, темперой. Этюды сложнейших облаков удобно выполнять пастелью на тонированной бумаге.

<sup>12</sup> Тональный диапазон цветной бумаги существенно уже, чем белой, поэтому для его расширения уместно применять белила. У Тёрнера для быстрых акварельных этюдов любил употреблять тонированную бумагу, при этом активно использовал белила (Bower P. Turner's Papers. A Study of the Manufacture, Selection and Use of his Drawing Papers. 1787–1820. London, 1990). «Существуют два разряда художников, употребляющих цветную бумагу: робкие и смельчаки.

Робкие употребляют ее потому, что находят, будто цвет бумаги смягчает грубость красок и придает, следовательно, более тонкости и гармонии в общем.

Смельчаки употребляют ее потому, что, сильно заботясь об эффекте, они употребляют для блестящих светов гуашь [белила], местами оставляют бумагу и для гармонии общего пользуются непрозрачными красками» (Касань А. Указ. соч. С. 33). Описанный французским автором техника живописи на тонированной основе точно соответствует технике акварели на тонированной бумаге, которую использовал англичанин Тёрнер: в XIX веке существовала единая общеевропейская школа живописи.

<sup>13</sup> Пейзажные мотивы в технике масляной живописи можно делать, как и акварельные, небольшого формата, главное – писать их очень точно.

Работа должна быть освещена естественным, но не прямым солнечным светом. В сумерках зачастую приходится писать практически «на ощупь» – хорошо, когда живописец знает возможности своих красок.

### Техника выполнения

Каковы особенности техники выполнения дорожных этюдов? В них всегда присутствует неповторимость мазка: насыщенных водой широких заливок, отрывочных небольших штрихов, тонких, как скрипичная мелодия, линий, полусухих точек, «шершавого» фактурного мазка сухой кисти<sup>14</sup>. Пейзаж-

ный мотив пишется технически разнообразно и крайне быстро.

Количество воды от нижних заливок и мазков к верхним постепенно уменьшается, последние штрихи – сухая кисть, т. е. последовательность смены технических приемов та же, что и в многослойной акварели<sup>15</sup>. Но в дорожных этюдах выполняется один, максимум два слоя: элементы пейзажа вписываются по очень сырой краске, вплавляются во влажные тона, вводятся по полупросохшим мазкам и наконец – по сухому слою<sup>16</sup>.



<sup>14</sup> «Желают ли представить группу листьев, воспроизведение которых не поддается никакому анализу; желают ли обозначить подробности, которые представляет ствол дуба, вяза или другого какого-нибудь дерева – все это передает сухая кисть» (Касань А. Указ. соч. С. 105–106).

<sup>15</sup> Подобная последовательность выполнения, как правило, четко прослеживается в классической многослойной акварели XIX века, включая произведения небольшого размера и миниатюры. Постепенный переход от широких, насыщенных водой отмывок и мазков к работе полусухой и сухой кистью ясно виден, например, в таких шедеврах русского акварельного портрета, как «Портрет С. М. Соллогуб» П. Н. Орлова, «Портрет С. Л. Шуваловой» П. Ф. Соколова (Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX века из музеев РСФСР. М., 1983. Ил. 99, 124).

<sup>16</sup> Ср. с рекомендациями А. Касаня: «Для выполнения акварелист должен начинать с общего тона, не покрывая слишком большого пространства, чтобы выработать по сырому. Уже после всего, когда акварель окончена и достаточно хорошо просохла, следует доделывать удары. Все это не касается искусного художника, потому что он поступает иначе: напр., вылепив один тон по сырому, он затем тотчас же продолжает другую часть своей акварели, не упуская из виду и только что выполненной, которая им еще не окончена; уловив минуту, когда эта часть почти высохнет, он может несколькими штрихами дать ей последние удары. Это составляет трудное дело...» (Касань А. Указ. соч. С. 26).

Вселенная бесконечна, ее невозможно познать до конца, но при этом она имеет свои законы и типовые состояния. Так же и в пейзажной живописи. Например, чем отличается зима от лета? Зимой повсюду белый снег и свет от него. Как бы ни чернела кора деревьев – весь пейзаж пронизан светом белого снега. Летом никуда не деться от зелени, нравится она живописцу или нет. Зелень видоизменяется ночью, преобразается на закате, в эти моменты в пейзаже появляются уникальные краски. Безусловно, у каждого времени года, каждого природного состояния есть ряд неизменных законов, но существует и их бесконечное познание. Художник пишет, постоянно думая: «Неужели я вижу это своими глазами?»

Разученные в дорожных этюдах неожиданные цветосочетания, уникальные редкие состояния имеют смысл использовать и в композиционных пейзажах-картинах. Как правило, эти наработки остаются в памяти жи-

вописца, у него формируется глубокое знание множества разнообразных состояний природы, практическое владение законами колорита и светотени в пейзаже<sup>17</sup>. Важно понимать, что законы цвета и тона в композиционном пейзаже-картине те же, что и в дорожных этюдах, но в пейзаже-картине художник всегда «пережимает», преувеличивает какие-то элементы в целях создания художественного образа<sup>18</sup>.

Опыт работы над дорожными этюдами приносит живописцу колоссальную пользу, несоизмеримо большую, чем многочасовая, а подчас и многодневная работа в попытках создать с натуры длительный пейзаж: и положение солнца, и состояние уже давным-давно изменились, а художник все пишет и пишет... Намного полезнее выполнить два десятка быстрых этюдов, чем один длительный пейзаж, который ничему не научит. Именно благодаря дорожным этюдам живописец получает ценные знания о том, каким образом устроен пейзаж, как взаимодействуют его краски.

<sup>17</sup> «Цвет в картине это то же, что в своей области музыкальный звук. Для того чтобы быть выбранным, он нуждается в художественном глазе, так же как и музыкальный звук нуждается в музыкальном слухе. И то и другое продукт воспитания человека в процессе художественной деятельности и художественного восприятия, результат слушания музыки, смотрения картин и, следовательно, также результат музыкальных или живописных традиций» (Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1984. С. 146).

<sup>18</sup> «Цель художества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общезначимого и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника – преобразить действительность» (Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 70–71), «...поэтичен не самый предмет, к которому направлена поэзия, но способ его изображения, т. е., в конце концов, способ его понимания» (Лосев А. Ф. Диалектика мифа. СПб., 2014. С. 98).

В статье представлена репортажная фотосъемка поэтапного написания дорожных этюдов из окна автомобиля. На этих фотографиях мы зачастую видим влажную акварельную краску, которая в процессе высыхания становится более светлой, менее яркой: легко заметить, до какой степени «проседает» цвет. Художник должен ясно представлять, как изменяются акварельные краски после высыхания, чтобы точно попасть в цвет и тон пейзажа.

**1, 2.** Аллея с деревьями в зимнем инее, неба почти не видно. Закладываем основу под весь пейзаж, в этот

первый слой акварели вводим много разнообразных, более холодных красок.

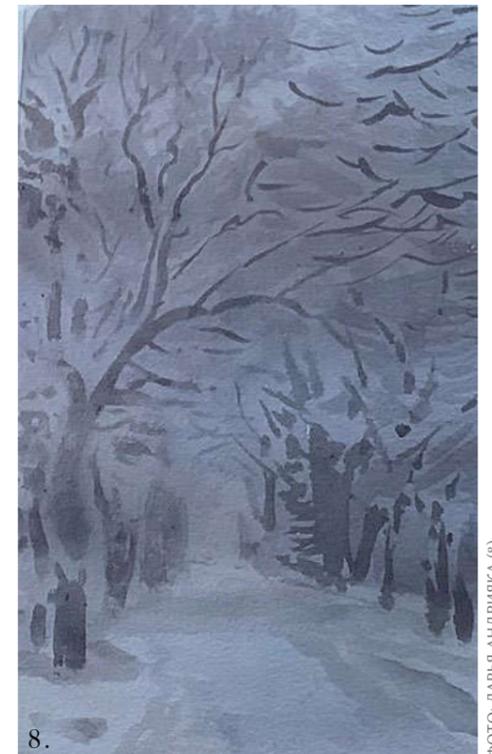


ФОТО: ДАРЬЯ АНДРИЯКА (8)

**3, 4.** Очень цветно прокрашиваем снег, в нем много оттенков: есть и розоватые, и голубоватые. Иней и снег на деревьях более темные, чем горизонтальная плоскость заснеженной земли. Пишем все, что не снег и не небо: стволы и ветви деревьев, которые кое-где видны, где-то их не видно – все это крайне запутано.

**5, 6.** Начинаем проработку растущих на аллее деревьев справа и слева.

**7, 8.** Имеет смысл сначала нарисовать ветви, а затем с помощью более плотного сиреневатого тона изобразить лежащий на них снег и иней.



**1, 2.** Небо довольно сложное по цвету: розоватое с просветами зеленоватого. Делаем сложный замес, которым сразу же закладываем оба эти оттенка, учитывая, что затем живопись будет выполняться на более интенсивных синих. Важно, чтобы эта зеленоватость просматривалась в небе. Все цветовые и тоновые отношения в пейзажном мотиве очень тонки, мимолетны, трудно изобразимы.

**3.** Начинаем писать землю: домик, деревья, сарайчики.

**4.** По сырой бумаге прорисовываем деревья, их мелкие розоватые ветви, стволы.

**5.** Толстые сучья – контрастные, но на этом этапе их цвет вплавлен во влажные краски неба.

**6.** Пишем даль, которая по цвету и тону сходна с нижней частью неба, получая полный сплав неба и дали.

**7, 8.** Ближе к первому плану более отчетливо прорисовываем стволы и ветки.

**9.** Переходим к рыжеватым оттенкам на ближнем плане: из первого снега торчит выгоревшая трава.

**10.** Завершаем работу тонкой кистью, уточняя ее рисунок домика и деревьев.



ФОТО: ДАРЬЯ АНДРИЯКА (11)



Розоватый закат, солнце уходит за горизонт, пейзаж выполняется против света. В машине довольно темно, поэтому работать сложно.

**1, 2.** Закладываем интенсивный розовый цвет неба, тут же поверх него мазками вписываем холодные облака. Вводим силуэт домика, дали, всей земли.

**3, 4.** По сырому слою добавляем деревья, кустарники и другие детали. Все очень быстро выполняется по влажной поверхности красок.

**5, 6.** Пишем деревья на центральном плане и на фоне неба, изображаем домики.

**7, 8.** Постепенно уточняем касания деревьев и кустарников со снегом. Приступаем к выполнению ближнего плана.

**9, 10.** Укладываем горизонтальную плоскость земли: на первом плане разнообразными мазками изображаем сухие рыжие травы, намечаем сугробы.





Пасмурный зимний день, иней. При подобной погоде все тона и цвета будут очень сближенными, плотными.

**1.** Плотно прокрываем бумагу сложным составным цветом. В эту первую теплую желтоватую подкладку вводим все три основных цвета: синий, желтый и красный.

**2.** Еще не прокрыв небо до конца, сразу же по сырому начинаем вписывать сиреневатые, так как в любом пейзаже обязательно должны присутствовать дополнительные цвета, без этого не бывает живописи.

Здесь небо и земля (небо и снег) – дополнительные, противоположные цвета, но это очень деликатный контраст: небо чуть желтее, а земля относительно неба чуть сиреневее. Подобное соотношение плохо уловимо глазом.

Помимо цветового, здесь присутствует и тоновой контраст: все вертикальные элементы пейзажа по тону темнее, насыщеннее и плотнее горизонтальных. В данном случае вертикальный элемент – аллея, заканчивающаяся в неясной дымке. Сосна и другие детали расплываются в сырой краске.



**3, 4.** Прокрываем второй раз, немного усиливая левую, затем правую часть композиции. Более плотно и определенно изображаем наклоненную сосну, деревья на дальнем плане.

**5, 6.** Начинаем прописывать стволы и хвою, в красках которой присутствует немного зелены, она малозаметна.



**7, 8.** На первом плане зеленых больше, так как вдали цвета хвои смешиваются с цветом неба, уходят в глубину пространства.

**9.** Появляются тени от крупных деревьев или групп деревьев, особенно на дальнем участке дороги. Конечно же, они не такие контрастные, как в солнечный день, поэтому обозначаем их слегка.

**10.** На последнем этапе можно кое-где по памяти добавить детали: они создают привлекательность и разнообразие; когда есть мелкие детали, пейзаж хочется рассматривать.





**1.** Начинаем работу с интенсивного неба, опуская его вниз почти до уровня снега.

**2.** На втором этапе вписываем холодные тона. Краска сильно бледнеет. Слева закладываем пятна кустарников, с правой стороны – хвойных деревьев. Легким цветом неба с небольшими добавками более теплого тона покрываем и снег, и все, что на земле. Справа быстро,

интенсивно прописываем пятно незаснеженной полянки, слева вводим темные цвета елок.

**3.** Почти сухой тонкой кистью выбираем светлый ствол и ветви невысокого деревца слева.

**4.** По влажной бумаге начинаем вписывать темные тона елей. Закладываем темный тон кустарника на первом плане.

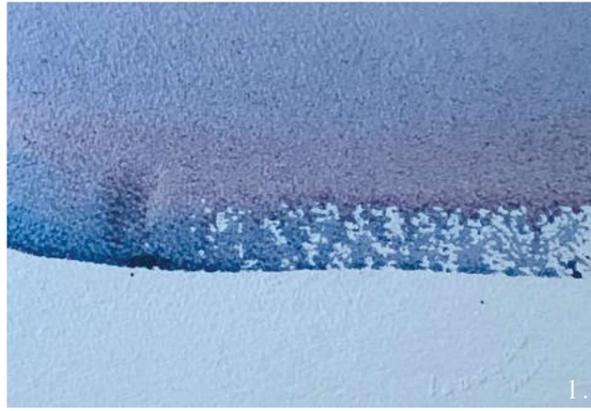
**5, 6.** Пишем хвою и вертикальные стволы елей справа.

**7, 8.** В левой части композиции изображаем деревья, выгнутые, по-видимому, бывшим когда-то ледяным дождем. Местами оставляем тон и цвет нижнего слоя – это лежащий на деревьях белый снег.

**9, 10.** Уточняем изображение, маленькой кистью добавляя мелкие детали, тонкие ветки. На первом плане пишем немного сухих трав. Пейзажный мотив готов.

Самое важное в этом дорожном этюде – цветовые и тональные отношения неба и снега, хвои и инея, размытость дали. Здесь не стоит задача создать законченную картину.





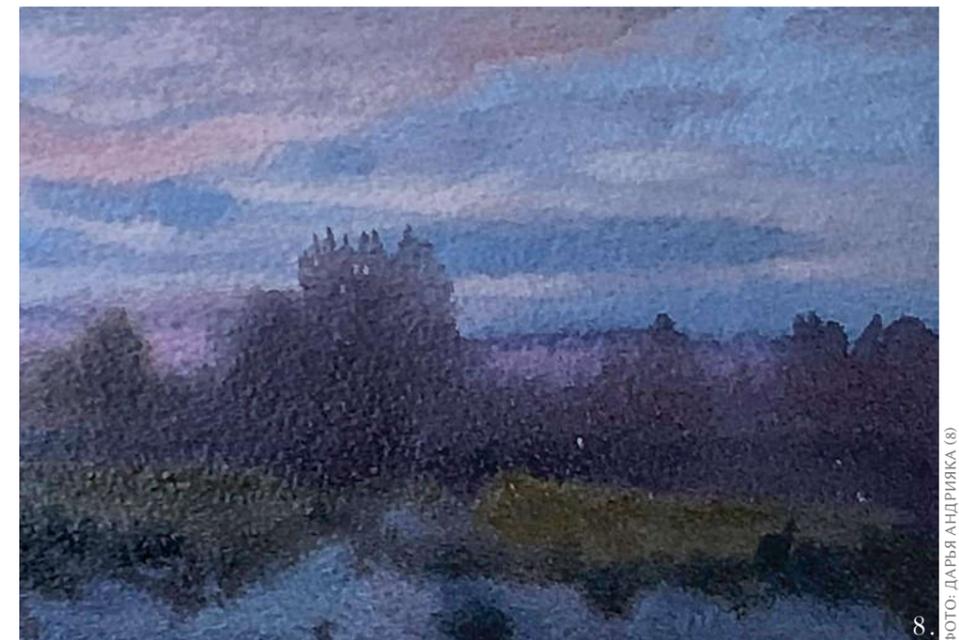
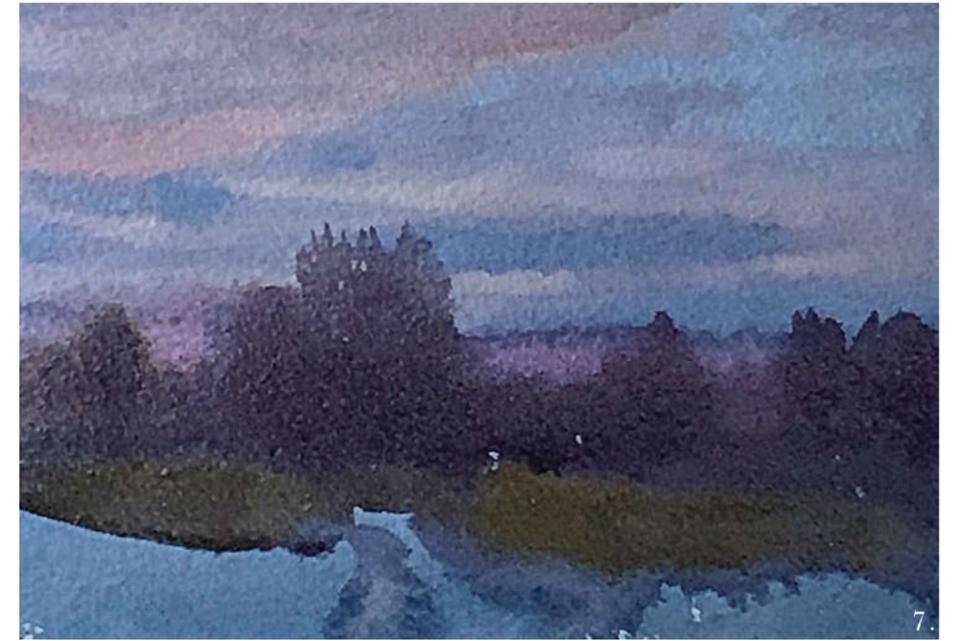
**1, 2.** Традиционно начинаем писать этюд с неба, целиком прокрыв весь пейзаж его цветом, постепенно утемняясь к низу листа. Для изображения подсвеченных розоватым светом облаков удобнее сначала прокрыть их холодную основу (небо), а затем вписать в него облака, начиная с верхних, используя достаточно яркие краски (сочетание карминовой и желтой).

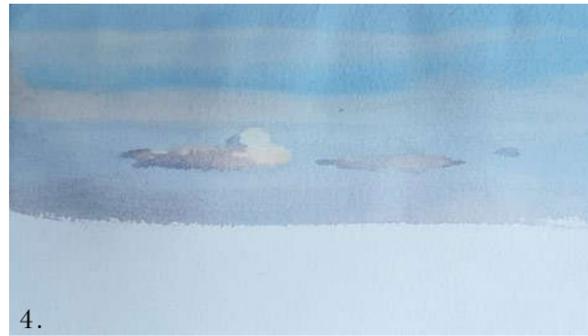
**3, 4.** Пока краска на листе сырая, отжав кисть пальцами, полусухой чистой кисточкой «вытягиваем» облака намного светлее. Этот прием дает определенные эффекты. На получившуюся светлую влажную поверхность можно снова добавить яркую красноватую краску. Этим же приемом пишем остальные облака, уходящие вниз, к горизонту, где больше карминовой, а местами почти чистая карминовая.



**5, 6.** Пока краски неба не высохли окончательно, густыми интенсивными тонами начинаем вписывать деревья и кустарники. Они находятся на фоне розового неба, поэтому возникает эффект их розоватости. Поскольку цвет неба проникает в деревья и кусты, выполняем их смесью карминовой и синей с добавлением желтых. На участках, где краска высохла, немного смягчаем касания.

**7, 8.** Изображаем выгоревшую траву и заснеженные участки: они совершенно иного цвета, более теплые и темные, потому что расположены против света. Все, что находится на земле, темнее снега, но при этом белый снег темнее пасмурного неба.





**1, 2.** Начинаем работу по сухому с верхнего края листа, прокрывая его голубой с минимальной примесью кадмия лимонного, сразу же вписывая в небо теплую розовато-желтоватую полосу облака. Вплавляясь в сырые голубые тона, облака тут же соединяются с красками неба.  
Последовательно наполняем небо: после второго теплого облака появляется холодная красноватая полоса. Книзу небо теплее, светлее, поэтому, опускаясь к горизонту, добавляем все больше красных.

**3, 4.** Полусухой кистью из сырых красок неба выбираем кучевое облако; создавая тональные переходы, проходимся по нему красновато-холодными тонами. Сиреневатыми пишем тень, ими же легко «протягиваем» два облака справа.  
Для облаков, как правило, используем желтые, охры, сиены с обязательной добавкой красных (алой, карминовой). Если нужно, чтобы колорит был несколько холоднее, примешиваем холодные краски.



**5, 6.** Работая сверху вниз, изображаем деревья: их необходимо успеть вписать в сырое небо. В тонах деревьев должны присутствовать холодные синие (немного ультрамарина). При этом базовые краски – охра с минимальной добавкой красных (карминовой или алой, возможно, железистоокисной красной, охры красной). Быстро вводим розоватое пятно дали с правой стороны и холодную синева-сиреневатую полосу слева. Эта полоса точно соответствует колориту неба у горизонта, органично вписывается в него, уходит в глубину пространства, также дает намек на то, что вдали есть какие-то строения.

**7, 8.** Прокрываем теплыми тонами всю землю. Постепенно продвигаясь к первому плану, цветно, разнообразно пишем полосы сухих трав, намечаем лужи у разъезженной дороги.  
Желательно, чтобы в мотиве был и снег: в композиции требуется белый элемент – оставляем его слева. Справа komponуем выразительные лужи, в которых отражается голубое небо – знамение прихода весны.

**9.** Постепенно, более плотно набираем все дальние деревья и кустарники, прописываем рыжеватые неровности поля. На этом этапе самое главное – контрасты на поле, основной из них – звучная и яркая голубая, которой написаны отражения в лужах. После высыхания она ослабеет, потеряет интенсивность и станет точно соответствовать отражению весеннего неба.



**10.** Лужи скомпонованы вокруг размокшей весенней дороги. Необходимо обозначить черную дорожную грязь, особенно в ее касаниях с лужами. Работаем, постепенно выстраивая горизонтальную плоскость. Немного заворачиваем дорогу вглубь пространства.



**11.** На последнем этапе прорабатываем грязь и выгоревшие сухие травы, чуть уплотняя первый план, благодаря чему он становится тяжелее. Земля должна быть тяжелее неба, как и в натуре. На дальнем плане добавляем маленькие деревца и другие детали.



Получился полезный для понимания колорита весеннего солнечного дня живописный этюд.



1.



2.



3.



4.

**1.** Солнечный день, на ясном небе маленькие облачка. Чтобы изобразить их, целиком покрываем лист водой, затем пишем небо почти чистой голубой с небольшими добавками красных и желтых, постепенно переходя к более теплым розовато-желтоватым оттенкам.

**2, 3.** Полусухой кистью «вынимаем» из сырой краски неба облачка. Пока поверхность сырая, смело вписываем в голубые тона неба пятна дальних деревьев и кустарников. По почти просохшей первой подкладке вводим плоские силуэты хвойных – их формы невозможно вылепить в один прием. Из этой влажной темной подкладки полусухой кистью выбираем вертикали стволов.

**4.** Пишем горизонтальную плоскость земли, поле: выгоревшая трава на его дальнем плане зеленоватая, к первому плану несколько более теплая, желтая.

**5.** Прокрыв землю, уплотняем света на лиственных деревьях и кустарниках, затем постепенно переходим к теням, прорабатывая все объемы. Холодными тонами пишем самые глубокие тени в нижних частях деревьев и кустов.

**6.** Практически чистым ультрамаринном (быть может, с небольшой добавкой алой) прорабатываем холодные тени на хвойных деревьях. На первом плане вводим небольшое деревце – оно необходимо в композиции мотива.



5.



6.

**7.** Продолжаем наполнять деталями первый план: пишем темные кустарники, молоденькие лиственные деревья, рытвины, кочки. Уточняем рисунок дерева на ближнем плане, вводим тени, утяжеляя землю. Появляются сильные контрасты – земля должна быть плотнее воздушного неба.



7.

**8.** Слева легкими тонами изображаем стволы отдельно стоящего тонкого лиственного дерева. Вводим детали на горизонтальной плоскости земли, утяжеляя ее. Травы имеют характерные формы «шапок», прорабатываем их быстро и внимательно.



8.

**9.** Вводим контрастные тени на самом ближнем плане дорожного этюда. В полностью просохшие краски неба вписываем крону дерева слева, внимательно следя за легкими касаниями его ветвей и неба. Эти детали вносят разнообразие в пейзажный мотив, украшают его.



9.



1.



2.



3.



4.



5.

Этюд выполнен во второй половине дня: пейзаж освещен тепловатым светом невысокого солнца.

**1, 2.** По сухой бумаге смесью ультрамарина и голубой закладываем первый слой акварели, обрисовывая контуры облаков; второй кистью тут же вводим небольшое количество сиреневато-розоватых тонов. Быстро пишем облака, легко обозначая тени, нижние их части обрисовываем голубой с небольшой добавкой кадмия лимонного: к горизонту небо светлеет и теплеет, становясь бирюзовым, зеленоватым.

**3, 4.** В цвет неба на горизонте добавляем красные. Накладываем красно-желтый тон на участки, где расположен второй ряд облаков, и, отжав кисть, сразу же выбираем наложенную краску – так получаются красноватые облака. По сырому вписываем их сиреневые тени.

**5, 6.** Пока краски влажные, вводим в них полосу дали, сиреневатой, как нижняя часть неба. Маленькой полусухой кистью из сырой краски на горизонте «вынимаем» светлую вертикаль, похожую на колокольню, создавая типичный пейзажный мотив. Намечаем текущий от первого плана ручей – он интересен благодаря отражению неба.



**7, 8.** Двигаясь от дали к первому плану, наполняем горизонтальную плоскость земли теплым цветом выгоревшей травы. «Укладываем» плоскость таким образом, чтобы она была освещена неравномерно. Местами слегка подчеркиваем берег и его темные касания с водой.

**9, 10.** Фиолетово-сиреневатыми тонами пишем рябь на центральном и первом планах ручья (к первому плану она становится краснее, сиреневее), прорабатываем отражение неба. Последние детали – контрасты, тоновые акценты на ближнем плане: падающая тень справа, темные детали ручья и его берегов.



7.



8.



9.



6.



10.

**С. Н. Андрияка**

**Дорожные этюды: последовательность работы и технические особенности**

**Аннотация.** В статье излагаются базовые принципы авторской методики преподавания пленера, одной из наиболее сложных дисциплин, изучаемых в художественных учебных заведениях. Методика позволяет успешно освоить искусство колористического пейзажа, основой которого является воспроизведение состояний природы путем достоверной передачи тональных и цветовых отношений всех элементов композиции.

В художественную педагогику вводится понятие «дорожные этюды»: живописные наброски пейзажных мотивов, выполняемые учащимся из окна движущегося транспорта (автомобиля, электропоезда, теплохода и т. п.), благодаря чему происходит мобилизация внимания и зрительной памяти, развивается способность оперативно анализировать цветовые и тональные особенности наблюдаемого пейзажа.

Автор методики на новом уровне использует классический прием применения ограниченной палитры из трех основных цветов (красного, синего, желтого) с прибавлением черного (модулятора тона) как красок, которые необходимы и достаточны для достоверной передачи природных состояний, овладения профессиональной культурой работы с цветом и тоном.

В статье описан оптимальный выбор художественных материалов и техника выполнения дорожных этюдов, которую отличает высокая скорость, импровизационный характер и применение широкого спектра профессиональных приемов живописи. Автор также уделяет внимание основным принципам работы с композицией пейзажных мотивов.

Впервые публикуется поэтапная фотосъемка процесса создания дорожных этюдов (шесть зимних и три весенних мотива) в сопровождении кратких комментариев.

Данная авторская методика преподавания пленера отличается новизной, способствует быстрому и эффективному освоению живописи разнообразных природных состояний, развивает наблюдательность, помогает выработать индивидуальные творческие технические приемы, формирует у учащихся способность воспроизводить пейзаж по памяти.

**Ключевые слова:** авторская методика С. Н. Андрияки, пейзажная живопись, пленер, колористический пейзаж, дорожные этюды, акварельный пейзаж, техника акварели.

**S. N. Andriaka**

**Travel Sketching: Work Sequence and Technical Features**

**Abstract.** The article maps out the basics of the author's original methodology elaborated with the purpose of teaching open-air painting, one of the most complex courses studied in art schools. The technique allows one to successfully master the art of coloristic landscape, which hinges upon the reproduction of states of nature by accurately conveying tone and color relations of all the compositional elements.

The concept of "travel sketching" is introduced into artistic pedagogy: picturesque sketches of landscape motifs conducted by students from the window of a moving vehicle (car, electric train, motor ship) facilitate the mobilization of attention and visual memory, as well as develop the ability to rapidly analyze color and tone features of the observed landscape.

The author of the methodology brings the classical technique of applying a limited palette to a new level. He achieves it by utilizing three primary colors (red, blue, yellow) with the addition of black (tone modulator) as paints necessary and sufficient for precise color depiction of natural conditions and acquisition of the professional culture of working with color and tone.

The article describes the selection of most appropriate art materials and delineates the method of travel sketching, distinguished by its high velocity, improvisational character and use of a wide range of professional painting techniques. The author also pays attention to the essential principles of landscape composition.

The paper contains a never published before step-by-step photo guide to travel sketching (six winter and three spring motifs) accompanied by brief commentary.

The discussed methodology for teaching open-air painting is distinctive in its novelty; it contributes to prompt and effective mastering of the portrayal of various states of nature, develops observation skills, helps to devise individual creative techniques, shapes students' ability to reproduce the landscape from memory.

**Keywords:** Sergey Andriaka's original methodology, landscape painting, open-air painting, coloristic landscape, travel sketching, watercolor landscape, watercolor technique.



1. Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806–1858. М.: Искусство, 1956. Т. II. 420 с. 2. Андрияка С. Н. Акварельный пейзаж: зимние мотивы // *Secreta Artis*. 2019. № 1 (05). С. 58–68. 3. Андрияка С. Н. Дорожные этюды // *Secreta Artis*. 2018. № 3 (03). С. 2–25. 4. Андрияка С. Н. Учимся компоновать и изображать пейзаж. Перспектива линейная и воздушная. Панорамный пейзаж // *Secreta Artis*. 2018. № 1 (01). С. 30–43. 5. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. 320 с. 6. Гёте И.-В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. 624 с. 7. Грин Н. Э. Композиция пейзажа: предписания европейской художественной школы XIX столетия. Часть I. Линейная композиция / Перевод и комментарий Д. В. Фомичёвой // *Secreta Artis*. 2019. № 2 (06). С. 16–31. 8. Касань А. Руководство к рисованию акварелью. М.: Московская государственная специализированная школа акварели Сергея Андрияки с музейно-выставочным комплексом, 2007. 226 с. 9. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2014. 320 с. 10. Мальцева Ф. С. Мастера русского пейзажа. Вторая половина XIX века. М.: Искусство, 2001. Ч. 2. 176 с. 11. Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX века из музеев РСФСР. М.: Изобразительное искусство, 1983. 336 с. 12. Смирнова Е. Р. Чебоксарский Левша. Беседа с Александром Леонидовичем Мухиним-Чебоксарским // *Secreta Artis*. 2019. № 3 (07). С. 44–51. 13. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с. 14. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с. 15. Bower P. Turner's Papers. A Study of the Manufacture, Selection and Use of his Drawing Papers. 1787–1820. London: Tate Gallery, 1990. 136 p.

1. Alpatov, M. V. (1956). *Aleksandr Andreevich Ivanov. Zhizn' i tvorchestvo. 1806–1858* (vol. 2). Iskusstvo. [In Rus.] 2. Andriaka, S. N. (2019). *Akvarel'nyj pejzazh: zimnie motivy*. *Secreta Artis*, 5(1), 58–68. [In Rus.] 3. Andriaka, S. N. (2019). *Dorozhnye etyudy*. *Secreta Artis*, 3(3), 2–25. [In Rus.] 4. Andriaka, S. N. (2018). *Uchimysya komponovat' i izobrazhat' pejzazh. Perspektiva linejnaya i vozdušnaya. Panoramnyj pejzazh*. *Secreta Artis*, 1(1), 30–43. [In Rus.] 5. Bower, P. (1990). *Turner's papers. A study of the manufacture, selection and use of his drawing papers. 1787–1820*. Tate Gallery. 6. Favorskij, V. A. (1988). *Literaturno-teoreticheskoe nasledie*. Sovetskij hudozhnik. [In Rus.] 7. Florenskij, P. A. (1993). *Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedeniyah*. Progress. [In Rus.] 8. Grin, N. E. (2019). *Kompoziciya pejzazha: predpisaniya evropejskoj hudozhestvennoj shkoly XIX stoletiya. Chast' I. Linejnaya kompoziciya*. *Secreta Artis*, 6(2), 6–31. [In Rus.] 9. Gyote, I.-V. (1975). *Ob iskusstve*. Iskusstvo. [In Rus.] 10. Kasan', A. (2007). *Rukovodstvo k risovaniyu akvarel'ju*. Moskovskaya gosudarstvennaya specializirovannaya shkola akvareli Sergeya Andriaki s muzejno-vystavochnym kompleksom. (Original work published in 1890). [In Rus.] 11. Losev, A. F. (2014). *Dialektika mifa*. Azbuka, Azbuka-Attikus. [In Rus.] 12. Mal'ceva, F. S. (2001). *Mastera russkogo pejzazha. Vtoraya polovina XIX veka* (vol. 2). Iskusstvo. [In Rus.] 13. *Russkij akvarel'nyj i karandashnyj portret pervoj poloviny XIX veka iz muzeev RSFSR* (1983). *Izobrazitel'noe iskusstvo*. [In Rus.] 14. Smirnova, E. R. (2019). *Cheboksarskij Levsha. Beseda s Aleksandrom Leonidovichem Mukhinym-Cheboksarskim*. *Secreta Artis*, 7(3), 44–51. [In Rus.] 15. Volkov, N. N. (1984). *Cvet v zhivopisi*. Iskusstvo. [In Rus.]

