

Н. Э. ГРИН  
**КОМПОЗИЦИЯ  
ПЕЙЗАЖА:**

ПРЕДПИСАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ XIX СТОЛЕТИЯ

ЧАСТЬ II  
ТОНОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ



Уолтер Филд (1837–1901).  
На Темзе. 1883 г. Бум., акв. 31,3x48 см.  
Экспонируется в Музейно-выставочном  
комплексе Академии акварели  
и изящных искусств Сергея Андрияки

СОКРАЩЕННЫЙ ПЕРЕВОД, АВТОРСКАЯ АДАПТАЦИЯ ТЕКСТА  
И ИЛЛЮСТРАТИВНОГО РЯДА, ПОЯСНЕНИЯ К ПЕРЕВОДУ КНИГИ  
GREEN N. E. HINTS ON SKETCHING FROM NATURE. PART II: LIGHT AND SHADE.  
23RD ED. LONDON, [S. A.]. 40 P. – Д. В. ФОМИЧЕВА.  
ЧАСТЬ I (ЛИНЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ) СМ.: SECRETA ARTIS. 2019. № 2 (06). С. 16–31.



Рис. 1



Рис. 2

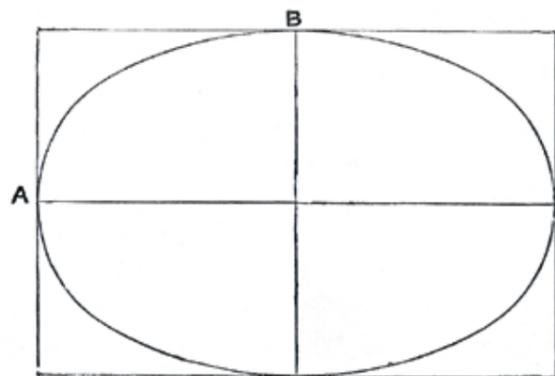


Рис. 3

ная, с участками, погруженными в еще более глубокую тень. Только такое расположение тени за тенью дает композиции полный тоновой эффект (*effect*)<sup>1</sup>.

Тоновые<sup>2</sup> эффекты – это именно широкие массы тонов с градациями. Контрасты и детали не создают эффект, но лишь украшают его.

#### О ВЫСОКИХ СВЕТАХ И ГЛУБОКИХ ТЕНЯХ

Первое правило работы с тоном: композиция должна иметь главную световую массу, которая настолько сильно притягивает глаз, что он не отвлекается на какой-либо другой светлый тон. Назовем эту главную световую массу *высоким светом* (*high light*)<sup>3</sup>. *Высокий свет* не должен быть пятном, внезапно привлекающим внимание, он должен быть распределен по композиции так, чтобы глаз воспринимал его через многочисленные тоновые градации. Пример светового пятна – *рис. 1*, пример света с градациями – *рис. 2*.

То же правило применимо и к теням: в композиции должна быть *глубокая тень* (*deep shadow*), на которой глаз мог бы отдохнуть, не будучи привлечен другой равнозначно эффектной тенью. Этот темный участок, как и *высокий свет*, не может быть однородным по тону, но должен иметь градации.

Именно от размера и расположения масс света и тени и их взаимного влияния зависит эффект композиции. Когда *высокий свет* и



Рис. 4

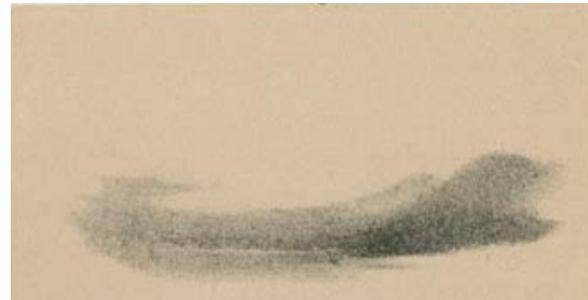


Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7

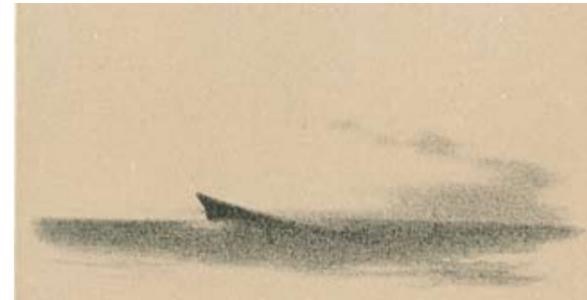


Рис. 8



Рис. 9

### БОЛЬШУЮ ЧАСТЬ КОМПОЗИЦИИ НЕОБХОДИМО ЗАПОЛНЯТЬ ПОЛУТОНАМИ, ПОСКОЛЬКУ ИМЕННО ОТ НИХ ЗАВИСИТ ЧЕТКОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ, «ДЕМОНСТРАЦИЯ» СВЕТА И ТЕНИ.

*глубокая тень* приближены друг к другу, тоновой эффект усиливается благодаря контрасту, возникает ощущение энергии, активности, возбуждения. Когда *высокий свет* и *глубокая тень* разделены, эффект композиции приглушен, смягчен, создается впечатление тишины и покоя.

Где лучше компоновать *высокий свет*? В любом случае не в центре и не в углах пейзажа. См. *рис. 3*: *высокий свет* и *глубокая тень* могут занять любой участок внутри овала за исключением линий A и B.

*Рис. 4* – свет с градациями, *рис. 5* – тень с градациями, *рис. 6* – их совместный эффект. После введения легких контуров абстрактная композиция превращена в пейзаж, где свет и тень занимают противоположные стороны: свет – верхнюю левую, тень – нижнюю правую. Композиция создает впечатление покоя, полноты, гармонии, потому что *высокий свет* и *глубокая тень* разведены.

*Рис. 7* – свет с градациями, *рис. 8* – тень с градациями, на *рис. 9* они соединены. Здесь нет тоновых градаций, подобных тем, что введены в пейзаже на *рис. 6*, и в результате

создан энергичный, мощный, отчасти даже поразительный образ.

На *рис. 6* и *9* рассмотрены полярные принципы работы художника с тоном. Между этими полюсами есть множество других вариантов создания тонового эффекта в пейзаже. При этом в композиции обязательно должен преобладать либо один, либо другой принцип, и пейзаж будет соответственно воздействовать на смотрящего, создавая ощущение покоя или возбуждения.

#### О ПОЛУТОНАХ

Большую часть композиции необходимо заполнять полутонами, поскольку именно от них зависит четкое разделение, «демонстрация» (*demonstration*) света и тени.

Если сделать общий тон пейзажа слишком светлым, то *высокий свет* не будет работать должным образом. Если общий тон композиции слишком темный, то *глубокая тень* не создаст задуманный эффект. Поэтому полутени – лучшие тона для основной площади композиции, только они обеспечивают необходимую значимость контрастам света и тени.

<sup>1</sup> «Эффект» – одно из ключевых понятий в пейзажной школе XIX в., которое практически не употребляется современными художниками. В XIX в. наличие «эффекта» – одна из важных составляющих удачной композиции.

<sup>2</sup> В профессиональной терминологии художников четко различаются понятия «тон» и «цвет». Тон напрямую связан со светотенью, тона – это свет, полутень, тень, рефлекс. Соответственно, тоновая композиция – это композиция светов, полутеней и теней, в отличие от цветовой композиции, или композиции цветовых пятен.

<sup>3</sup> Термина «высокий свет» нет в профессиональном языке русских художников, но при переводе он сохранен, поскольку раскрывает принципы компоновки, основанные на единстве и противопоставлении двух главных тоновых зон: *глубокой тени* и *высокого света*. Термин уместен, так как главный свет пейзажа, как правило, расположен в небе, он действительно «высок». Помимо этого, здесь уместна и параллель с высокими и низкими звуками в музыке, которые ассоциируются со светлыми и темными тонами соответственно. Например, высокий звук скрипки безусловно светлее низкого звука контрабаса.



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

Рис. 10: утро, солнце расположено справа за скалами. *Высокий свет* скомпонован в облаках над руинами, *глубокая тень* – под лодкой. И свет, и тень обязаны своей силой преобладающему полутону (он расположен в небесах, продолжен в облаках слева, проходит сквозь тени на скалах, поддержан первым планом и отражениями).

Для более наглядного доказательства ценности полутонов рассмотрим рис. 11: *высокий свет* сконцентрирован в закатном солнце, *глубокая тень* сформирована группой лодок. Остальная композиция занята градациями полутонов, и именно им как своей основе пейзаж обязан блеском тонового эффекта.

Полутона особенно важны в композициях, где главенствуют пространство и атмосфера. Их отсутствие в подобных мотивах фатально!

#### ВТОРИЧНЫЕ КОНТРАСТЫ

*Высокий свет* и *глубокая тень* формируют тоновую основу композиции, но без введения второстепенных светов и теней их эффект будет слишком очевиден, механистичен, искусство художника не будет скрыто<sup>4</sup>. Поэтому необходимо изображать некоторое количество светов в области *глубокой тени* и, соответственно, те-

ней в области *высокого света*. Благодаря введению таких контрастирующих участков создается баланс эффекта: не *весь свет* расположен с одной стороны, не *вся тень* сконцентрирована на одном участке (рис. 12).

Компоновка подобных контрастирующих участков требует осторожности и внимательности, так как если они будут слишком малы и слабы, то необходимого баланса не получится, а если слишком велики и интенсивны, то тоновая композиция разрушится.

Основная тоновая градация пейзажа на рис. 12 – от *высокого света* в небе к *глубокой тени* в скалах. Блеск водопада введен как восхитительный контраст, дающий оживление, без которого мотив был бы скучен. Второстепенный свет на водопаде введен поверх главной теневой зоны картины. Темные деревья зеркально повторяют этот эффект: второстепенные темные тона поверх *высокого света* (неба).

Разнообразные второстепенные света можно аккуратно вводить по всему пейзажному мотиву: картина может присутствовать в картине, эффект – внутри эффекта. Но если переборщить с балансирующими второстепенными тонами, то получится дробный и пятнистый пейзаж.

#### РАЗНООБРАЗНЫЕ ВТОРОСТЕПЕННЫЕ СВЕТА МОЖНО АККУРАТНО ВВОДИТЬ ПО ВСЕМУ ПЕЙЗАЖНОМУ МОТИВУ: КАРТИНА МОЖЕТ ПРИСУТСТВОВАТЬ В КАРТИНЕ, ЭФФЕКТ – ВНУТРИ ЭФФЕКТА.

Необходимо делать множество набросков тоновых решений, чтобы достигнуть баланса эффекта.

#### ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫЕ СООТНОШЕНИЯ СВЕТА И ТЕНЕЙ

Чего в композиции должно быть больше – светов или теней? На этот вопрос нет однозначного ответа. Если мотив – это обширный вид с эффектами солнечного сияния или широкого дневного света, то света должны доминировать, а темные тона вводиться умеренно, в небольших количествах (рис. 13). В контрастных мотивах, в особенности с изображением сумрака, нужно использовать противоположное решение (рис. 14). Всегда выполняйте наброски пейзажного мотива, экспериментируя с расположением светов и теней, в этих набросках должна быть найдена система тоновой композиции. При этом, как бы ни был распространен один из тонов (свет или тень) и, соответственно, сокращен второй, необходимо выполнять их с градациями, так как единственный свет



Рис. 15



Рис. 13



Рис. 14

или одинокая тень будут восприниматься как пятна, привлекать излишнее внимание и вредить общему эффекту.

Часто случается, что в природе пейзажный мотив «разрезан» на множество отдельных мелких фрагментов света и тени. В этом случае никакая сила имитации, сколь бы правдива она ни была, не сможет создать хороший пейзаж.

Свет должен быть добавлен к свету, а тень к тени, чтобы дать широту тону. Этот принцип легко проиллюстрировать примером с букетом полевых цветов. Как бы ни были красивы дикорастущие травы по форме и окраске, их размер невелик. Поэтому лучше скомпоновать растения одинаковой формы и цвета в небольшие группы, а затем соединить их для создания нужного эффекта. Точно так же можно увеличивать и широту пейзажа, в котором формы разбросаны и малы: группируя света и тени, добавляя свет к свету и тень к тени до тех пор, пока не будут достигнуты достаточные покой и гармония.

#### ОБЩИЙ ПРИНЦИП РАБОТЫ С ТОНОМ: ОБЪЕМ «ЯЙЦА»

Представим свет и тень на самой красивой форме (яйце), которая наиболее просто и удачно являет собой градации от *высокого света* к *глубокой тени* с окружающими их полутонами. Рис. 15: свет падает слева на верхнюю часть яйца, а тень, соответственно, находится на его нижней

<sup>4</sup> Одно из ключевых правил художественной школы XIX в. – естественность, «безыскусность» композиции пейзажного мотива. Даже полностью сочиненный художником пейзаж не должен выглядеть как сочиненный, поэтому Н. Э. Грин и пишет о необходимости скрыть искусство художника.



Рис. 16



Рис. 17-18

ВСЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОМПОЗИЦИИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ СВЯЗАНЫ  
ВЗАИМНОЙ СИМПАТИЕЙ, ТОНКИМ СООТНОШЕНИЕМ  
СОСТАВЛЯЮЩИХ ЕЕ ЧАСТЕЙ. ОНИ ДОЛЖНЫ СОГЛАСНО  
«ГОВОРИТЬ» ГЛАЗУ, ОТДЫХАЮЩЕМУ НА ФОНЕ,  
КОТОРЫЙ ПО ТОНУ ПРИБЛИЖАЕТСЯ К ПОЛУТОНАМ.

части справа. Между светом и тенью располагается широкая область полутонов, причем благодаря округлой форме они повсюду распределены достаточно равномерно, вплоть до контуров «яйца». Подобное расположение светотени – прекрасная основа для композиции любого сюжета, в любом жанре живописи.

Рис. 16 – контуры пейзажа поверх светотени на «яйце» с незначительными ее модификациями. Для снятия монотонности введены маленькие контрастирующие области второстепенных светов и теней. Развернем «яйцо» вертикально и трансформируем светотень на нем в букет цветов (рис. 17): белая роза – *высокий свет*, розовая – *полутон*, темная дамасская роза – *глубокая тень*. Чтобы избежать монотонности, окружим цветы листьями и бутонами, наложим композицию на полутень фона. Все элементы композиции должны быть связаны взаимной симпатией, тонким соотношением составляющих ее частей. Они должны согласно «говорить» глазу, отдыхающему на фоне, который по тону приближается к полутонам. Рис. 18 – пример использования той же тоновой композиции в жанровой живописи.

Рассмотрим контрастные мотивы, где свет «брошен» непосредственно против тени, тень противопоставлена свету. Несомненно, подобные эффекты – одни из самых выразительных, мы чаще всего видим их на закате или при искусственном освещении.



Рис. 19



Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22

Изображенный на рис. 21 коттедж находится в тени, деревья – на свету. На рис. 22 коттедж освещен, деревья расположены в тени. Линейный рисунок пейзажа можно выполнить в любое время, но вводить тон нужно только при самом удачном освещении



Рис. 23

Рис. 23 – пример воспроизведения цвета в черно-белом изображении: цвета животных и листья деревьев переданы различными тонами

Рис. 19: свет слева, «фокус» света – в белых облаках, кульминация тоновой композиции – контраст «брошенных» поверх неба темных парусов.

Рис. 20 иллюстрирует тот же принцип. Утонувшее за горизонтом солнце дает сияние градуированного света в небе. Широкая мрачная тень руин – контрастирующий контражур.

#### О ФОНЕ

Картина должна быть либо пейзажем с подчиненными ему фигурами людей и животных, либо изображением фигур с подчиненным им пейзажем. Нет большей ошибки, чем позволить одному «интересу» (*interest*)<sup>5</sup> мотива соперничать с другим. Если главные герои композиции – это люди или животные, то пейзаж вводится как их фон, чтобы дать им нужный эффект.

В пейзаж фигуры вводятся там, где его «интерес» слаб, или, иными словами, там, где мало деталей, а тона плоски и монотонны. Например, komponуем группу коров на широ-

ком поле. Для наилучшего эффекта фигур животных *требуется* равномерный фон: общий тон поля должен быть приближен к полутонам, все детали приглушены и смягчены.

Из сказанного не следует, что фон композиции с фигурами не может быть *высоким светом*, однако использование для фона *высокого света* – скорее исключение из правил. Гораздо удачнее общепринятая компоновка: зарезервировать для фигур «великий интерес» (*great interest*), связанный с *высоким светом* и *глубокой тенью*, а фон трактовать как полутон, из которого возникают, выдвигаются эффекты света и тени.

Правила работы с фоном подтверждаются законами восприятия. Именно они требуют приглушенного, смягченного, «подчиненного» фона любого объекта, в частности *близкого* объектов (когда мы рассматриваем расположенный близко предмет, то объекты, являющиеся его фоном, видим не в фокусе). Поэтому в фонах необходимо избегать определенных форм и резких изменений светотени на дальнем плане.

<sup>5</sup> «Интерес» мотива – интересное, привлекательное в композиции. Это понятие Н. Э. Грин постоянно использует в своих книгах.



Рис. 24



Рис. 27



Рис. 25



Рис. 28



Рис. 26

#### О ВЫБОРЕ ЭФФЕКТА

Выберем обычный мотив, который можно найти почти в любой местности: окруженный несколькими домами и деревьями сельский храм. На рис. 24 – утро, свет слева. Рис. 25 – день, солнце переходит за строения, тени становятся шире. Рис. 26 – солнце садится. Какое освещение более удачно? Все они достаточно хороши, но, конечно, лучшее – последнее.

Выполняйте первые упражнения на тоновой рисунок при освещении сбоку и сзади. Удобно использовать тонированную бумагу, лучше теплую серую. Пейзаж нужно нарисовать и оттушевать карандашом или углем, затем ввести света белым мелом или белилами или выскрести их скребцом в случае использования папье-пелле (*erasing paper*).



Рембрандт Харменс ван Рейн. Пейзаж с фермерским домом вдоль дороги у канала. 1652 г. Офорт. 7,9x21 см. The Morgan Library & Museum, Нью-Йорк

ФОТО: THEMORGAN.ORG



## КЛАССИКА ОРНАМЕНТА АР-НУВО

В ИЗДАНИЯХ АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

## 2-Е ИЗДАНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ КОМПОЗИЦИЯ ЛЕНТОЧНЫХ ОРНАМЕНТОВ (БОРДЮРОВ). ЧАСТЬ I.

АВТОР ТЕКСТА, ЛИНЕЙНЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ СХЕМ, ОРНАМЕНТОВ И НАТУРНОГО МАТЕРИАЛА К НИМ – КЛАССИК ИСКУССТВА

## АР-НУВО, ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК МОРИС ПИЯР ВЕРНЕЙ (1869–1942)

ПО МАТЕРИАЛАМ КНИГИ MAURICE PILLARD VERNEUIL «ÉTUDE DE LA PLANTE. SON APPLICATION AUX INDUSTRIES D'ART».

ПРЕДИСЛОВИЕ К ИЗДАНИЮ – С. Н. АНДРИЯКА.

ПРЕДИСЛОВИЕ, ПЕРЕВОД, АВТОРСКАЯ АДАПТАЦИЯ ТЕКСТА И ИЛЛЮСТРАТИВНОГО РЯДА, КОММЕНТАРИИ К ИЛЛЮСТРАТИВНОМУ РЯДУ – Д. В. ФОМИЧЕВА.

