

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь  
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

## **МАЛЮНАК**

Вучэбна-метадычны дапаможнік

*Рэкамендавана вучэбна-метадычным аб'яднаннем  
па адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў  
для студэнтаў спецыяльнасцей  
«народныя рамёствы» і «дэкаратыўна-прыкладное мастацтва»*

Мінск  
БДУКМ  
2022

УДК 75.021.34/8:745/749  
ББК 85.154я73  
М 218

Укладальнік

*Р. Ф. Шаура*, доктар мастацтвазнаўства, прафесар

Рэцэнзенты:

*кафедра* мастацкай і педагагічнай адукацыі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка;  
*А. А. Кавалёў*, прафесар кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, доктар педагагічных навук

**Малюнак** : вучэб.-метадыч. дапам. / уклад. Р. Ф. Шаура ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2022. – 86 с.  
ISBN 978-985-522-302-4.

Змяшчае тэарэтычныя звесткі аб прыёмах, метадах і канонах малявання з натуры і па ўяўленні розных прадметаў, нацюрмортаў і архітэктурных дэталей. На прыкладзе малявання геаметрычных цел тлумачыцца парадак выканання самастойных і індыўідуальных заданняў.

Рэкамендавана студэнтам спецыяльнасцей «народныя рамёствы» і «дэкаратыўна-прыкладное мастацтва».

УДК 75.021.34/8:745/749  
ББК 85.154я73

ISBN 978-985-522-302-4

© Шаура Р. Ф., укладанне  
© Афармленне. Установа адукацыі  
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
культуры і мастацтваў», 2022

## ЗМЕСТ

<b>УВОДЗІНЫ</b> .....	4
<b>Раздзел 1. МАЛЮНАК У ПРАЦЭСЕ ПАЗНАННЯ І АНАЛІЗУ НАТУРЫ</b> .....	6
<b>Раздзел 2. АСНОЎНЫЯ ЭТАПЫ РАЗВІЦЦА МАЛЮНКА</b> ...	27
<b>Раздзел 3. АДЛЮСТРАВАННЕ ПРАДМЕТАЎ ГЕАМЕТРЫЧНАЙ ФОРМЫ</b> .....	39
3.1. Квадрат у перспектыве .....	39
3.2. Куб .....	40
3.3. Цыліндр .....	41
3.4. Шар .....	43
<b>Раздзел 4. ПРАЦА НАД НАЦЮРМОРТАМ</b> .....	45
4.1. Нацюрморт з геаметрычных цел .....	45
4.2. Нацюрморт з бытавых прадметаў .....	50
<b>Раздзел 5. МАЛЮНАК АРХІТЭКТУРНЫХ ДЭТАЛЯЎ</b> .....	55
5.1. Маляванне капіталі дарычаскага ордэра .....	56
5.2. Маляванне арнаменту .....	59
<b>Раздзел 6. МАЛЮНАК ІНТЭР'ЕРА</b> .....	63
<b>Раздзел 7. МАЛЮНАК ЭКСТЭР'ЕРУ</b> .....	72
<b>Раздзел 8. МАЛЮНАК ДРАШРОВАК</b> .....	77
<b>ЗАКЛЮЧЭННЕ</b> .....	80
<b>СПІС РЭКАМЕНДАВАНЫХ КРЫНІЦ</b> .....	81

## УВОДЗІНЫ

Малюнак з'яўляецца асновай усіх відаў выяўленчага мастацтва, таму неабходна ведаць яго заканамернасці, правілы і прыёмы. Без валодання асновамі малюнка цяжка дамагчыся поспеху ў жывапісе, графіцы, аб'ёмнай пластыцы, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Каб дасягнуць станоўчых вынікаў, трэба прайсці доўгі шлях навучання (ад элементарных замалёвак да вырашэння больш складаных задач засваення выяўленчай граматы). Існуе шэраг метадык, асобных вучэбных дапаможнікаў, рэкамендацый расійскіх, беларускіх і замежных спецыялістаў у галіне выяўленчага мастацтва, работ педагогаў, псіхолагаў, дасведчаных мастакоў-практыкаў, якія з'яўляюцца грунтоўнай дапамогай для навучэнцаў агульнаадукацыйных і мастацкіх школ, каледжаў, студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі.

Акадэмічны малюнак – гэта асноватворная спецыяльная вучэбная дысцыпліна ў сферы прафесійнай мастацкай адукацыі. Валодаць майстэрствам малявання патрэбна як мастаку-жывапісцу, так і майстру прыкладнога і дэкаратыўнага мастацтва. Разам з веданнем асноў акадэмічнага рэалістычнага малюнка, неабходна валодаць і навыкамі спецмалюнка, які мае сваю спецыфіку і графічныя сродкі выразнасці. Канчатковай мэтай падрыхтоўкі мастакоў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў галіне малюнка з'яўляецца свабоднае валоданне ўсімі яго тыпалагічнымі і тэхналагічнымі асаблівасцямі. Аснову навучання складае выкананне працяглых малюнкаў з натуры, на роўні з якімі вялікая ўвага надаецца кароткатэрміновым малюнкам, накідам, замалёўкам, працы па памяці, па прадстаўленні, і заснаваны на гэтым блок спецыяльных практыкаванняў і заданняў. Законы і правілы малявання, як акадэмічнага, так і звязанага з дэкаратыўна-прыкладным мастацтвам, засвойваюцца ў выніку свядомых адносін да натуры. Кожны дотык алоўка да паперы павінен быць прадуманым і абгрунтаваным пачуццём і разуменнем рэальнай формы. Важна развіваць уменне

выяўляць і перадаваць характар прадметаў, іх форму, становішча ў прасторы, матэрыялы, з якіх яны складаюцца або выраблены. Асноўная мэта навучання выяўленчаму мастацтву – паказаць, як бачыць навакольны свет вачыма мастака. «Вучыцца маляваць – значыць вучыцца бачыць, а бачыць – значыць разумець», – так вызначыў сэнс навучання малюнку вядомы рускі мастак і педагог П. П. Чысцякоў. Вучыцца бачыць – гэта працэс змены стэрэатыпу звычайнага і жыццёвага ўспрымання прадметнага свету і фарміраванне асобнай формы канструктыўна-прасторавага ўяўлення аб прадметах з мэтай іх выявы на плоскасці. Вобразнае бачанне свету, мастацкае яго ўспрыманне патрабуюць ад навучэнца творчай энергіі, вялікіх валявых намаганняў на працягу шматлікага часу рэгулярных заняткаў. Засвоіўшы асновы акадэмічнага малюнка, будучы мастак-прыкладнік будзе больш упэўнена адчуваць сябе ў працы над дэкаратыўнай формай. Падрыхтоўка мастакоў-жывапісцаў і мастакоў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва па малюнку прадугледжвае паслядоўнае засваенне ўсіх відаў малявання і мае свае асаблівасці, звязаныя са спецыфікай спецыяльнасці, якія ўлічваюцца і адлюстроўваюцца ў характары і арганізацыі натуральных пастановак і ў вырашэнні практычных задач. У мэтах прафесійнага авалодвання малюнкам важна, каб навучэнцы планамерна і свядома выконвалі навучальныя заданні ў парадку нарастаючай складанасці, ад першапачатковых практыкаванняў у мастацкай школе, на падрыхтоўчым аддзяленні, да складаных кампазіцыйных задач апошніх курсаў установы вышэйшай адукацыі.

## Раздзел 1. МАЛЮНАК У ПРАЦЭСЕ ПАЗНАННЯ І АНАЛІЗУ НАТУРЫ

У навучальным працэсе неабходна засваенне не толькі практычных навыкаў малявання, веданне тэхнікі і тэхналогіі малюнка, але і навукова-тэарэтычных асноў яго пабудовы. Гэта дае магчымасць абгрунтаваць разнастайныя тэхнічныя і творчыя прыёмы, навучаць імі карыстацца пачынаючых мастакоў. Толькі пасля засваення асноў выяўленчай граматы, магчыма правільнае развіццё творчых здольнасцей навучэнца. Традыцыйныя правілы і схемы пабудовы формы ў малюнку з'яўляюцца вельмі набліжанымі да законаў пабудовы формаў прадметаў у прыродзе, і таму з поспехам выкарыстоўваюцца ў практыцы сучаснай падрыхтоўкі мастакоў. Схемы і каноны, устаноўленыя ў працэсе шматвяковага развіцця мастацтва, пачынаючы са старажытных часоў, вучаць мастака правільна назіраць, вызначаць прапорцыі і характэрныя асаблівасці пабудовы аб'ектаў у малюнку. Вядомыя майстры выяўленчага мастацтва мінулага прысвяцілі шмат старонак тэарэтычным абгрунтаванням сваіх практычных знаходак у галіне малюнка. Дастаткова ўспомніць антычныя каноны малявання чалавечай фігуры, трактаты Л. Б. Альберці, Леанарда да Вінчы, А. Дзюрэра і інш. Пад навуковымі асновамі малюнка разумеюцца тыя навуковыя прынцыпы, якімі карыстаецца мастак у працы. Да іх адносяцца ў першую чаргу фізічныя і псіхалагічныя законы візуальнага, вобразнага ўспрымання, спецыфічныя законы, характэрныя для дадзенай выяўленчай дзейнасці, і законы перспектывы, кампазіцыі, тэорыі ценяў, пластычнай анатоміі і інш. Маляванне з натурy – першааснова працэсу мастацкай адукацыі. Майстры авангарднага мастацтва XX ст. дасканалы ведалі законы пабудовы рэалістычнага малюнка. Маляванне, як пэўны выгляд чалавечай дзейнасці, прадстаўляе складаны трохступеньчаты працэс, які ўключае:

- пазнанне;
- вывучэнне і аналіз;
- стварэнне (тварэнне).

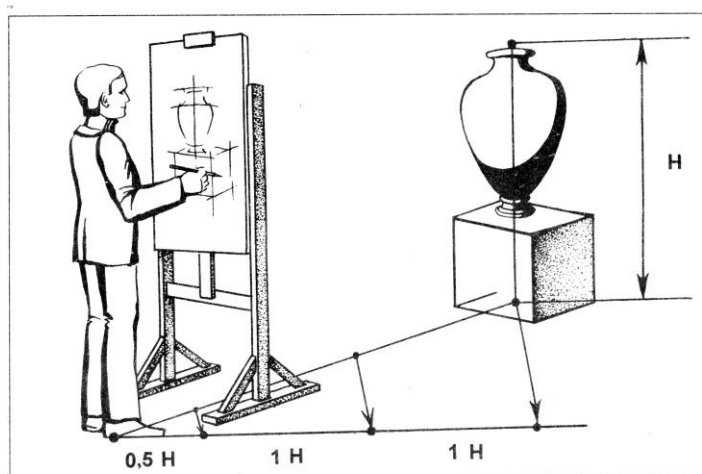
Такім чынам, маляванне – гэта вывучэнне рэальнай рэчаіснасці і яе мастацка-вобразнае адлюстраванне.

Як адзначае большасць тэарэтыкаў мастацтва, працэсы пазнання і стварэння праходзяць у час малявання, і ў адным выпадку пераважае пазнанне (у навучальным малюнку), у другім – стварэнне (у творчым малюнку). Працэс жа вывучэння і аналізу з’яўляецца асноўным і грунтоўным. Мэта тэорыі малюнка – развіццё мыслення вучня і набыццё ім практычных ведаў і навыкаў. Перад малявальшчыкам узнікаюць дзве асноўныя праблемы, якія звязаны з паняццем формы ў малюнку: дакладнае і поўнае разуменне формы аб’ектаў, назіранне, вывучэнне (што звязана з законамі зрокава-псіхалагічнага ўспрымання) і праблема адэкватнай перадачы з’яў трохмернай прасторы на двухмерным аркушы паперы. Для таго, каб правільна выявіць трохмерную прастору на двухмернай плоскасці, неабходна веданне законаў лінейнай і святлопаветранай перспектывы, кампазіцыі, колеразнаўства, валоданне лінейным і святлоценявым малюнкам. Уменне бачыць сутнасць першай праблемы таксама патрабуе развіцця эстэтычнага пачуцця, г. зн. веданне тэарэтычных асноў эстэтыкі.

Асноўная задача навучальнага малявання – даць узор правільнага бачання, разумення і выяўлення натуры. Зрокавая інфармацыя складае каля 80 % усёй інфармацыі, якую атрымлівае чалавек з навакольнага свету. Таму зрокавае ўспрыманне з’яўляецца асновай малявання як творчага працэсу. Маляванне ў першую чаргу звязана з перапрацоўкай гэтай інфармацыі і фарміраваннем на яе аснове новых візуальных вобразаў. Сучасная навука ў галіне візуальнага ўспрымання назапасіла вялікі вопыт адносна ўздзеяння зрокава бачных формаў на псіхіку чалавека. У навучальным маляванні працэс пазнання натуры з’яўляецца не проста сузіраннем, а пераходам ад адзінкавых і няпоўных паняццяў аб прадмеце да поўнага і абагульненага ўяўлення пра яго. Практыка паказвае, што калі натура пакідае вучня абыякавым, то працэс малявання будзе праходзіць вяла і пасіўна. Назіраемыя аб’екты адрозніваюцца канфігурацыяй, колерам, яркасцю, рухам і г. д. Наша ўспры-

манне імкнецца да спрашчэння, вылучаючы ў незнаёмым прадмеце яго элементарныя геаметрычныя складнікі. Яшчэ першабытны чалавек, асэнсоўваючы сваё падабенства з навакольным асяроддзем, стаў выяўляць яго схематычна (як кола). Канфігурацыя аб'екта, яго працягласць па даўжыні, вышыні і шырыні, складае асноўную прасторавую форму прадмета. Асабліваці формы залежаць ад уласцівасцей паверхні, рэбраў і вяршынь прадмета. Прадмет з прамалінейнай паверхняй мае плоскую форму, а прадмет з крывалінейнай паверхняй або з некалькіх прамалінейных – аб'ёмную. Цэласная форма ўспрымаецца праз край паверхняў, якія ў малюнку называюць контурам (абрысам). Паверхням, акрамя контуру, уласцівыя такія якасныя прыкметы, як колер, святлацень, светлата, фактура. Яны адлюстроўваюцца ў малюнку з дапамогай тону і святла. Асэнсаванне прадмета і разуменне яго сутнасці стварае пэўнае ўражанне становішча яго ў прасторы, г. зн. яго аддаленасць (адлегласць ад вачэй таго, хто малюе) і паварот (адзін з момантаў руху прадмета вакол якой-небудзь яго восі). Усе магчымыя палажэнні прадмета можна ўмоўна падзяліць на выяўленчыя, якія вызначаюць асноўныя і найбольш характэрныя прыкметы і часткі прадмета, і невыяўленчыя – выпадковыя палажэнні, якія не маюць такіх прыкмет, або якія абазначаюць іх са скажэннямі. Выяўленчыя палажэнні дапускаюць аддаленасць у 2,5–3 разы, якая вызначаецца найбольшым памерам прадмета, што ўкладваецца паміж пунктам гледжання таго, хто малюе, і самім прадметам (мал. 1). Паварот прадмета вызначае яго становішча – франтальнае (фас, анфас), вуглавое, бакавой часткай (профільнае). Аб'ёмныя прадметы, як правіла, малююцца пад вуглом, што выяўляе іх розныя характарыстыкі. Маляванню трэба вучыцца пастаянна, бо ўспрыманне прадмета звязана з пэўнымі асацыяцыямі і аналогіямі. Толькі ўмеючы вобразна ўспрымаць прадметы і з'явы, можна навучыцца іх адлюстроўваць. Навукай даказана, што вочы ўспрымаюць перш за ўсё рух у прасторы, а затым ужо самі прадметы.





Мал. 1. Аддаленасць прадмета ад малявальшчыка

Рух падзяляецца на тры асноўныя віды:

- статыка (стан адноснага спакою);
- дынаміка (рух, накіраваны ў які-небудзь бок (уверх, уніз, налева, направа і г. д.). Рух можа быць хуткім ці павольным, раўнамерным або перарывістым;
- пластыка – рух па крывой, разнавіднасць дынамічнага руху (характэрная для расліннага свету).

Пры маляванні аб'екта неабходна таксама ўлічваць яго аб'ём і прапорцыі. *Прапорцыя* – гэта члененне прадмета на часткі, па якіх складваецца ўяўленне пра яго, адносіны адной часткі прадмета да іншай, або прадметаў – адзін да другога. Малюнак прадмета заўсёды пачынаецца з вызначэння яго асноўнай прапорцыі – адносіны даўжыні да вышыні. Як правіла, парушэнне прапорцый з'яўляецца самай распаўсюджанай памылкай. Уменне правільна ацэньваць прапарцыянальныя адносіны патрабуе добра развітога вакамера, «пастаноўкі вока», і, акрамя таго, ведаў класічных прапарцыянальных суадносін, якія выпрацаваны з старажытнасці: прынцып залатога сячэння, уведзены Леанарда да Вінчы.

На знешнія прыкметы і якасці аказваюць таксама ўплыў асветленасць прадмета і яго характар. Прамы напрамак святла стварае прамое (сканцэнтраванае) асвятленне, якое вылучае аб'ект з асяроддзя і робіць яго контуры рэзкімі і выразнымі. Рассеянае святло падае на прадмет з усіх бакоў і асвятляе раўнамерна, мякка абмалёўваючы яго межы. Святло, сустрэўшы на сваім шляху цвёрдую перашкоду, адлюстроўваецца ад яе і

стварае фізічнымі ўласцівасцямі рэчываў (рэфлекснае) асвятленне. Асветленасць таксама залежыць ад сілы крыніцы святла і ад яго становішча, вугла падзення, стану асяроддзя і г. д. З улікам гэтых умоў асветленасць можа быць высокай, сярэдняй, нізкай. У вучэбным маляванні часцей за ўсё выкарыстоўваюць верхнебакавое асвятленне. Прадметы становяцца бачнымі таму, што адбіваюць сваімі паверхнямі святло і адрозніваюцца па светлаце. Светлата залежыць ад колеру, структуры матэрыялу і яго фактуры (бліскучай, матавай, глянцавай і г. д.).

Наступным этапам успрымання натуры з'яўляецца абагульненне ў адно цэлае ўсіх частак аб'екта малявання. Яно ўключае вывучэнне і аналіз натуры, што патрабуе развітога абстрактнага мыслення. Набыццё навыкаў малявання ідзе праз сканцэнтраваную ўвагу і складаны разумовы працэс. Стварэнне выявы ўключае здольнасць думаць лагічна і абстрактна (г. зн. асацыятыўна). Лагічнае мысленне развіваецца ў працэсе пазнання навакольнага асяроддзя, праз аналіз і сінтэз усіх яго з'яў і прыкмет. Абстрактнае мысленне звязана з развіццём творчага ўяўлення. У працэсе малявання таксама ўдзельнічаюць і эмоцыі. З пачуццём колеру, святла і кампазіцыі звязана таксама інтуіцыя – здольнасць вырашаць праблему на аснове папярэдняга вопыту. Інтуіцыя ўдзельнічае ў творчым працэсе з самага пачатку ў выглядзе задумы, а таксама пры рэалізацыі ідэі.

Каб дамагчыся поспеху ў маляванні, неабходна выпрацаваць дасканалую паслядоўнасць у назіранні і аналізе формы. Аналіз складанай формы прадмета пачынаецца з выдзялення простых геаметрычных формаў, што прысутнічаюць у кожным аб'екце. Таму і навучанне пачынаецца з малявання найпрасцейшых геаметрычных фігур – куба, піраміды або шара. Наступная задача – выява нацюрморта з некалькіх прадметаў, спачатку простых па форме, затым больш складаных. Без абагульненай формы ў прадметах немагчыма выяўляць прадмет, які складаецца з мноства дробных дэталей. Задача педагога – дапамагчы разабрацца ў назіраннях, выкарыстоўваючы як тэарэтычныя палажэнні пабудовы формы, так і, па неабходнасці, дыдактычны матэрыял (табліцы, схемы, малюнкi, мадэлі).

Вельмі важна навучыць не толькі імітаваць знешнюю форму, але і будаваць яе на аснове прапарцый, глыбіні прасторы. Для пабудовы правільнага малюнка недастаткова мець вострыя

вочы і назіральнасць. Трэба ведаць і разумець асаблівасці пабудовы прадметаў, іх унутраную аснову – канструкцыю. Канструкцыя (ад лац. constructio – «структура», «план») – узаемнае размяшчэнне і суадносіны частак. У працэсе малявання таго ці іншага прадмета неабходна дакладна ўяўляць пабудову ўсіх складнікаў, як бачных вокам, так і не бачных. Чым складаней форма прадмета, тым больш сур’ёзна трэба вывучаць канструкцыю, што патрабуе выдзялення і аналізу суадносін усіх яго частак, якія прынята дзяліць на асноўныя і дапаможныя. Канструкцыя будзе дакладнай, калі пільна сачыць за размяшчэннем яе частак.

Аналіз формы натуры – гэта толькі адна з праблем у навучанні малюнку. Асноўная ж цяжкасць заключаецца ў выяўленні формы на плоскасці, таму што ўспрыманне малюнка ў кожнага праходзіць па-рознаму. У малюнку няма прадмета, які кампануецца з канкрэтных прыкмет, мы бачым толькі яго праектную форму, што складаецца з ліній і плям. Задача педагога ў тым, каб растлумачыць вучню асаблівасці рэальнага аб’екта і яго малюнка на плоскасці. Пабудова любога малюнка пачынаецца з рашэння кампазіцыйных задач. Веданне і ўмелае выкарыстанне законаў кампазіцыі з’яўляецца базай для атрымання выразнага і эмацыянальна насычанага мастацкага вобраза ў жывапісе, скульптуры, архітэктуры і іншых відуальных мастацтваў.

Чысты ліст паперы сам па сабе не валодае якімі-небудзь яркімі характарыстыкамі. Пры нанясенні на яго выявы ён становіцца карціннай плоскасцю, здольнай перадаваць вобразнае ўяўленне аб’екта малявання. Тэрмін «кампазіцыя» азначае сачыненне, складанне, размяшчэнне. Што тычыцца менавіта выяўленчага мастацтва, то паняцце «кампазіцыя» азначае працэс стварэння мастацкай рэчы на двухмернай плоскасці або ў аб’ёме з выкарыстаннем мноства пэўных законаў. Кампазіцыя ў станковым выяўленчым мастацтве мае два асноўныя напрамкі. Першы – гэта выкарыстанне правіл і прыёмаў кампазіцыі пры рабоце з натуры, дзе мастак не змяняе становішча прадмета ў яго дачыненні да іншага прадмета. У гэтым выпадку законы кампазіцыі грунтуюцца на ўменні знайсці кропку назірання і ўзровень гледжання, размясціць усе дэталі і прадметы пастаноўкі на лісце паперы або на фармаце палатна з

улікам перспектыўнага, святлоценывога тону рашэння. Калі мастак малюе прадметы або фігуры людзей па памяці, ці па прадстаўленні, пад тэрмінам «кампазіцыя» разумеецца і размяшчэнне адлюстраванага аб'екта на паперы, і працэс стварэння асобнага мастацкага твора. У выяўленчай творчасці законы кампазіцыі маюць аб'ектыўны характар, існуюць і дзейнічаюць ва ўсіх відах і жанрах мастацтва. Найбольш агульным і неад'емным у мастацкай практыцы з'яўляецца закон адзінства зместу і формы. Калі мастак здольны ўвасобіць змест твора ў адпаведнай форме, глядач будзе ўспрымаць тое, што намалювана, як быццам у асобнай рэальнай прасторы, адчуваць сутнасць сцэны, эпизоду, дзеяння ўжо ў вобразным іх абліччы. Закон цэласнасці патрабуе супадпарадкавання ўсіх элементаў і частак твора адзінай змястоўнай задуме, г. зн. другараднае – галоўнаму, што вызначае асноўную канву карціны, графічнага ліста, аб'ёмнай пластыкі.

Закон выяўляецца ў найбольш дакладна знойдзеных выразных адносінах дэталю сюжэтнага цэнтра з другімі элементамі і іх асяроддзем, што дае магчымасць цэласна ўспрымаць той ці іншы твор. Закон кантрастаў вызначае выразнасць адметных якасцей і ўласцівасцей прадметаў або з'яў. Напрыклад, у адносінах да колераў кантраснымі ва ўзаемадзеянні будуць чырвоны і зялёны, па танальнасці – цёмны і светлы, па форме – тонкі і тоўсты, па памеры – вялікі і малы і г. д. Асобнае месца ў кампазіцыі займае закон *тыпізацыі*, які патрабуе абагульнення рэальных жыццёвых з'яў да пэўных мастацкіх вобразаў. Як правіла, для сваіх сюжэтных кампазіцый мастакі знаходзяць правобразы тыповых персанажаў або рэальных сцэны і сюжэты, якія падкрэсліваюць і ўзмацняюць ідэйна-вобразную канву твора. Гэтым дасягаецца яго максімальная выразнасць і моц уздзеяння на гледача. Любы намалюваны аб'ект успрымаецца як нейкая асобная форма ў прасторы, якую мы называем фонам. Выдзеленая з фону фігура валодае пэўнай устойлівасцю ўспрымання, але ў той жа час імкнецца да руху (фон пры гэтым застаецца нерухомым). Узаемадзеянне паміж фонам і фігурай прыводзіць да стварэння агульнага руху ў працы – статычнага, дынамічнага або пластычнага. Памер адлюстраванай фігуры звычайна меншы ў параўнанні з фонам. Фон у малюнку, светлы або цёмны, з'яўляецца нейтральным, а ад-

люстраваны аб'ект – асноўным носьбітам вобразнай выразнасці. Паміж памерам ліста паперы і адлюстраваным аб'ектам існуе вялізная сувязь: чым большы ліст, тым большы малюнак, і наадварот. Папера для малявання звычайна мае падоўжаны фармат. Размяшчэнне ліста можа быць гарызантальным і вертыкальным. Для адлюстравання высокага прадмета звычайна выбіраюць вертыкальнае становішча ліста, для працяглага – гарызантальнае. Ігнараванне сувязі паміж становішчам ліста і памерам адлюстраванага прадмета прыводзіць да скажэння формы апошняга. Аднак фармат і памеры ліста ў малюнку могуць быць і адвольнымі, іх выбар дыктуецца выключна кампазіцыйнай ідэяй. Асноўнае патрабаванне, якое прад'яўляецца да кампазіцыі вучэбнага малюнка, – ураўнаважанасць размяшчэння адлюстраваных аб'ектаў адносна краёў ліста (верхняга, ніжняга і бакавога).

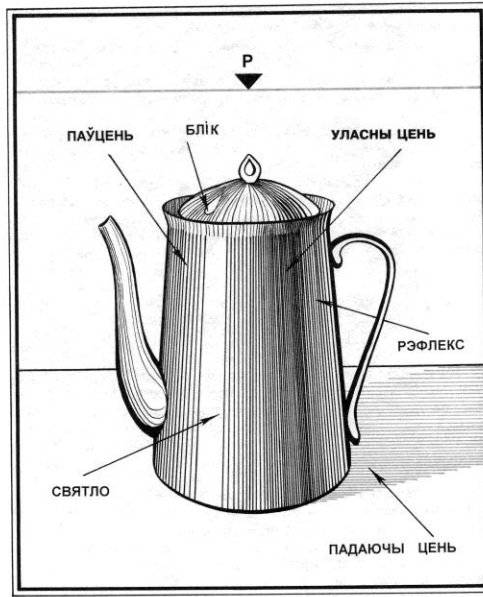
Пры гэтым трэба зрабіць так, каб задуманая выява размясцілася на лісце цалкам. У сілу асаблівасцей успрымання чалавечага вока выразнасць бачання ўсіх частак карціннай плоскасці неаднолькавая: яе цэнтральная частка ўспрымаецца найбольш выразна, таму трэба размяшчаць малюнак у сярэдзіне ліста. Калі адлюстроўваецца некалькі аб'ектаў, у цэнтры размяшчаецца галоўны прадмет, які становіцца кампазіцыйным цэнтрам. Акрамя кампазіцыйнага цэнтра, у малюнку па прадстаўленні могуць быць матэматычныя і тэматычныя цэнтры. Найбольшай сілы і выразнасці кампазіцыя дасягае тады, калі ўсе цэнтры малюнка супадаюць. Выяўленне ў адлюстраваным аб'екце эстэтычных якасцей і ўнутранага зместу, галоўнага і характэрнага, адбываецца з дапамогай такіх выразных сродкаў, як рытм, сіметрыя і асіметрыя, раўнавага, кантраст і нюанс.

Каб палегчыць выбар кампазіцыйнага рашэння, у вучэбным малюнку ўжываюць «рамку» (прамавугольная адтуліна ў лісце шчыльнай паперы, праз якую можна глядзець на пастаноўку). Набліжаючы і аддаляючы рамку ад вачэй і рухаючы яе ў розныя бакі, можна знайсці найбольш удалае кампазіцыйнае рашэнне. Аднак гэтым дапаможным сродкам не трэба злоўжываць. Пажадана развіваць кампазіцыйнае мысленне, трэніраваць вакамер, фарміраваць здольнасць да абагульнення. Каб замацаваць кампазіцыйную задуму, мэтазгодна рабіць невялікія прапарцыянальна паменшаныя замалёўкі кампазіцыі з роз-

ных месцаў і розных пунктаў гледжання, найбольш паспяхова з якіх пераносіцца затым на вялікі ліст. У добра закампанаваным малюнку нельга нічога змяніць і адкінуць, не парушыўшы цэласнасць і раўнавагу. Як ужо згадвалася вышэй, у прасторы форма абмяжоўваецца паверхнямі, у малюнку яе мяжа перадаецца лініяй. Лінія ў малюнку паказвае спраецыраваны, перспектывны від на плоскасці абмежаванай прасторы. Адсюль вынікае яшчэ адна праблема формы ў малюнку – перспектывнае адлюстраванне формы на плоскасці і развіццё перспектывнага бачання. Прадмет у рэалістычным малюнку павінен быць намаляваны такім, які ён ёсць у прыродзе. Гэта патрабуе ведання асаблівасцей пабудовы формы, якія разглядаліся вышэй, а таксама ўмення бачыць і разумець яе канструктыўна-прасторавую аснову. Малявальшчыку трэба стварыць на плоскасці ілюзію прасторы, перавесці мову рэалістычных формаў на мову ліній і плям. Для гэтага ён павінен спраектаваць кожную кропку формы прадмета на плоскасць і атрымаць праекцыю дадзенай формы, г. зн. яе перспектывны выгляд. Таму ў працэсе навучання мастацкім дысцыплінам асобнае месца належыць перспектыве як аснове выяўленчай граматы. Нельга на двухмернай плоскасці паперы, палатна або іншага матэрыялу правільна намаляваць прадмет, карцінку, перадаць пэўнае дзеянне ў графіцы або жывапісе, не карыстаючыся правіламі і законамі перспектывы. Яны адпрацоўваліся мастакамі на працягу доўгага часу. Першапачатковыя звесткі аб выкарыстанні перспектывы дайшлі да нас з Старажытнай Грэцыі, у прыватнасці з трактатаў вучонага і архітэктара Вітрувія (другая палова I ст. да н. э.). Аднак лічыцца, што перспектыва як навука ўзнікла ў XV ст. у Італіі. Яе заснавальнікам стаў архітэктар і мастак эпохі Адраджэння Філіпа Брунелескі (1377–1446), які выкарыстаў законы перспектывы ў распрацоўцы праектаў архітэктурных пабудоў. Далейшае развіццё перспектывы як навукі атрымала ў працах вядомых дзеячаў эпохі Адраджэння: Леанарда да Вінчы (1452–1519), Франчэска дэль Борга (1415–1468), Альбрэхта Дзюрэра (1471–1528) і інш.

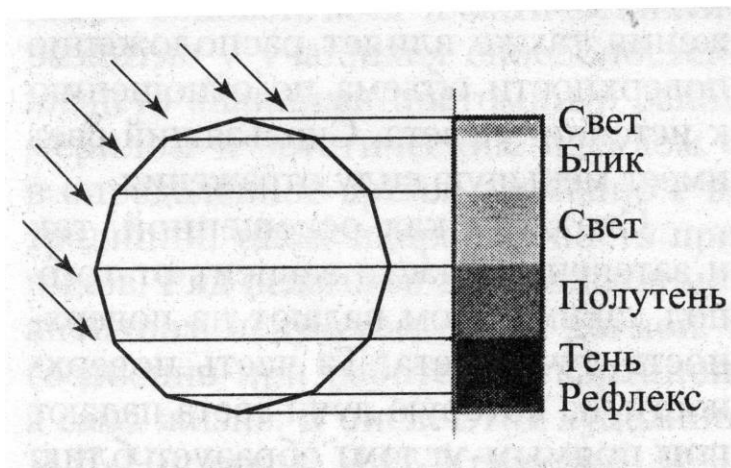
Наша зрокавае ўспрыманне навакольнага свету цалкам залежыць ад асветленасці прадметаў. У выяўленчым мастацтве святло цікавіць нас, перш за ўсё, як прычына праявы прадметнасці, паколькі мы бачым заканамернасці рэальнага асвят-

лення натуры і пераносім іх на плоскі малюнак. Перш чым вывучаць законы паветранай і лінейнай перспектывы, неабходна азнаёміцца з асноўнымі законамі святлаценю. Святло выпраменьваюць розныя крыніцы. Адны з іх – натуральныя (сонца, месяц, зоркі), іншыя – штучныя (электрычная лямпачка, агонь, ліхтар). Акрамя таго, крыніцы святла падзяляюцца на першасныя (сама крыніца святла) і другасныя (адлюстраванае святло). Адаленасць ад асветленых аб'ектаў і іх магутнасць ствараюць розныя ўмовы асветленасці. Асветленасць аказвае ўплыў на наша бачанне прадметнага свету і прадвызначае характар розных адносін у карціне. Яркасць вызначаецца колькасцю святла, адлюстраванага паверхняй, і ў сілу гэтага з'яўляецца часткай асветленасці. Паняцце «яркасць» ужываецца, як правіла, для характарыстыкі асабліва светлых паверхняў (яркі снег). Калі мы назіраем якое-небудзь цела, сятчатка нашых вачэй успрымае прамяні святла, адлюстраваныя ад яго паверхні. Калі цела не асветлена прамымі або адлюстраванымі прамянямі, то яно будзе для нас нябачным. Чым мацней паверхню адлюстроўвае святло, тым лепш мы бачым само цела. У залежнасці ад колеру, паверхні адлюстроўваюць святло па-рознаму: лепш за ўсё – паверхні белага колеру, горш – чорнага. Іншыя колеры займаюць прамежкавае становішча. На сілу адлюстравання таксама ўплывае размяшчэнне плоскасці аб'ёму ў адносінах да крыніцы святла. Слізгальнае святло мае меншую сілу адлюстравання. Светлата як асветленай, так і зацененых частак залежыць ад таго, пад якім вуглом падаюць на паверхню прамяні святла. Тая частка паверхні, на якую прамяні святла падаюць пад прамым вуглом, утварае блік. Прамяні адлюстраванага святла, што падалі на зацененую паверхню пад прамым вуглом, ствараюць рэфлекс. Самае светлае месца ў асветленай частцы паверхні – блік, а ў цені – рэфлекс, які ніколі не бывае святлей бліку. На гладкіх і бліскучых паверхнях ён рэзка акрэслены, на матавых і шурпатых – расплывісты і слаба выяўлены. Паўцень – гэта зона, якая размяшчаецца паміж святлом і ценем. Яна з'яўляецца той часткай паверхні, якая дае найбольш дакладную інфармацыю пра святло і колеры паверхні. Калі крыніца святла знаходзіцца за прадметам, то ўзнікае эфект, які называецца «контражурам». Пры контражуры прадмет знаходзіцца ў цені і ўспрымаецца сілуэтам, а яго дэталі слаба прыкметныя (мал. 2).



Мал. 2. Контражур

Светлавы струмень, што ідзе ад адной крыніцы ў якім-небудзь кірунку, падае адначасова не на адну, а на мноства разнастайных па форме і афарбоўцы паверхняў, якія размяшчаюцца пад рознымі вугламі ў адносінах да прамянёў святла. Таму яны аказваюцца па-рознаму асветленымі. У выніку размеркавання святла і ценяў узнікае святлацень. Святлацень, што расейваецца па паверхні прадмета, служыць асноўным сродкам уяўлення пра аб'ём формы. У залежнасці ад распаўсюджвання святлаценю прадмет можа выглядаць больш плоскім, або больш аб'ёмным (мал. 3). Часцей за ўсё мастакі выкарыстоўваюць бакавое асвятленне, якое найбольш выразна выяўляе аб'ёмную форму прадметаў.



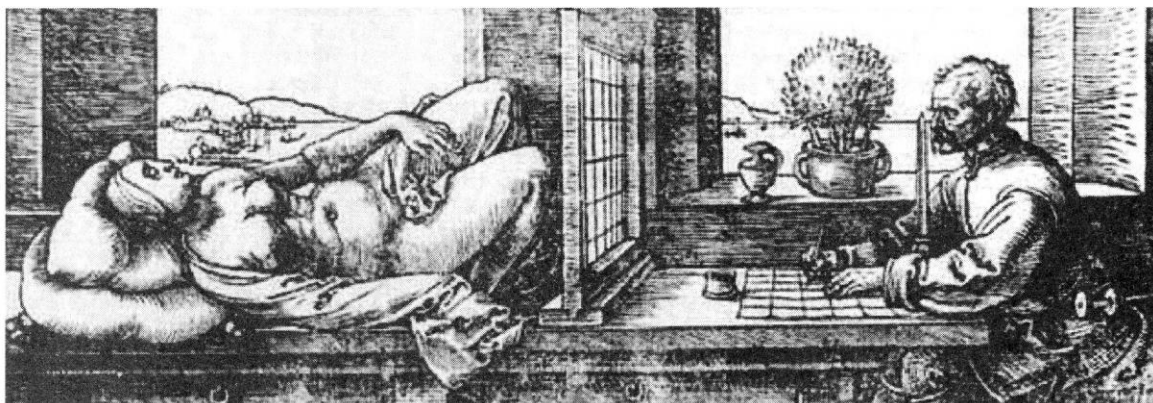
Мал. 3. Святлацень



Калі ўласны цень прадмета – гэта сродак яго аб’ёмнай мадэліроўкі, то падаючы цень служыць дадатковым сродкам пабудовы прасторавага асяроддзя. У адрозненне ад уласнага ценю, падаючы цень не належыць самому прадмету, а з’яўляецца яго абавязковым спадарожнікам ва ўмовах накіраванага асвятлення. У залежнасці ад размяшчэння крыніцы святла падаючы цень можа мець самую розную канфігурацыю, і ён заўсёды цямней уласнага. Ад уплыву паветранага асяроддзя і ад сілы рассеявання святла падаючы становіцца больш слабым па меры аддалення ад цела. Візуальны вопыт мастака дапамагае карэкціраваць, «падпраўляць» няправільны малюнак, выкліканы зрокавым успрыманням. Але ў шэрагу выпадкаў, дзякуючы зрокавым адчуванням, мастакі ствараюць творы, якія вельмі ярка перадаюць адчуванне трохвымернасці прасторы на двухмерным лісце паперы або палатна. Навука ўвасабляе вынікі пазнання рэчаіснасці ў форме паняццяў, меркаванняў і высноў. Мастацтва ж выказвае свае ўяўленні аб свеце ў наглядна-вобразнай форме. Многія метады навуковага і мастацкага пазнання свету цесна звязаны паміж сабой. Мастак, як навуковец, абагульняе вынікі сваіх назіранняў, шукае заканамернасці ў прыродзе для таго, каб адлюстраваць іх на палатне. Узорам такога падыходу для нас могуць з’яўляцца даследаванні Леанарда да Вінчы, Мікеланджэла Буанароці, Альбрэхта Дзюрэра і іншых мастакоў. Усе прадметы, якія акружаюць чалавека, па складзе і па змесце можна падзяліць на дзве групы: простыя і складаныя. Простыя па форме прадметы (кніга, шафа, шклянка і г. д.) утрымліваюць у аснове геаметрычныя целы – куб, шар, цыліндр, піраміды. Складаныя аб’екты (збан, чалавек, жывёла) можна прадставіць як сукупнасць простых геаметрычных цел. Калі наша мэта – атрымаць рэалістычны малюнак, то трэба перадаць аб’ёмнасць прадметаў з улікам бачнай змены іх формаў лінейных памераў у залежнасці ад становішча ў прасторы. Бачнасць прадметаў, перадача на плоскасці іх аб’ёмнай формы, асвятлення і адлюстравання на іх падаючага святла, утварэнне ценяў – усё гэта задачы навукі, якая называецца перспектывай. Перспектыву называюць тэарэтычнай асновай выяўлення мастацтва. Таму паралельна з навучаннем малюнку неабходна вывучэнне яе законаў. Без ведання гэтых асноў нельга стварыць рэалістычны малюнак

прадмета. Законы перспектывы дазваляюць пабудаваць малюнак прадметаў на карціннай плоскасці такімі, якімі мы ўспрымаем іх у прасторы.

Першымі стваральнікамі перспектывы былі мастакі. Пабудовы егіпецкіх храмаў, палацаў, пірамід, а таксама найвялікшых збудаванняў у Старажытнай Грэцыі і Рыме сведчаць пра тое, што ўжо тады спецыялісты займаліся распрацоўкай праектных чарцяжоў. У эпоху Адраджэння з'явілася неабходнасць у далейшым развіцці перспектывы. Гэтага патрабаваў росквіт навукі і мастацтва. У сваім трактате пра жывапіс італьянскі мастак і навуковец Леанарда да Вінчы апісаў законы змены велічыні аднолькавых фігур па меры аддалення іх ад назіральніка, назваўшы гэтыя законы лінейнай перспектывай. Ён таксама апісаў заканамернасці змены колеру ў залежнасці ад аддаленасці прадмета ў глыбіню прасторы, г.зн. уплыў на колер прадметаў, якія адлюстроўваюцца дзякуючы глыбіні паветра, назваўшы такія з'явы паветранай перспектывай. Пашырыў тэарэтычныя асновы перспектывы пры маляванні нямецкі мастак Альбрэхт Дзюрэр (1471–1528). Ён прапанаваў прыём малявання з натुरы пры дапамозе заслоны (мал. 4).



Мал. 4. Маляванне пры дапамозе заслоны

Назва «перспектыва» ў перакладзе з лацінскага азначае «глядзець скрозь». На гравюры А. Дзюрэра адлюстраваны старадаўні метадычны прыём разглядвання прадметаў праз празрыстую карцінную плоскасць. З дапамогай сеткі фіксуюцца ўсе перспектыўныя скарачэнні. Напрыклад, калі падысці да акна і тлушчавым грыфелем або фарбай абвесці на шкле контуры бачных за акном прадметаў, то малюнак будзе называцца

перспектыўным, ці проста перспектывай. Маляванне прадметаў з натуры выконваецца па правілах назіральнай перспектывы, заснаванай на лінейнай перспектыве. Асноўны закон лінейнай перспектывы заключаецца ў тым, што прадметы аднолькавага памеру і на рознай адлегласці малююцца на карціне неаднолькавымі: чым далей знаходзіцца прадмет, тым менш будзе яго малюнак. Сутнасць элементаў перспектывы больш ясна можна зразумець, азнаёміўшыся з праецыруючым апаратам, які складаецца з сістэм плоскасцей, ліній і кропак (мал. 5). Мадэль праецыруючага апарату складаюць асноўныя элементы перспектывы:

- прадметная плоскасць,  $\Pi$  – гарызантальная плоскасць (бясконца), на якой размешчаны карціна, мастак і прадметы для малявання;

- карцінная плоскасць – вертыкальная, на якой размешчаны перспектыўны малюнак. Частка карціннай плоскасці з непасрэднай перспектыўнай выявай называецца карцінай. Яна заўсёды размяшчаецца перпендыкулярна прадметнай плоскасці;

- аснова карціны,  $OK$  – лінія перасячэння карціннай плоскасці з прадметнай;

- пункт гледжання, або цэнтр праекцый,  $S$  – кропка, якая паказвае становішча вачэй малявальшчыка;

- кропка стаяння малявальшчыка,  $s$  – аснова перпендыкуляра, які вызначае адлегласць ад пункту гледжання да прадметнай плоскасці;

- галоўны прамень,  $SP$  – адлегласць ад пункту гледжання да карціны;

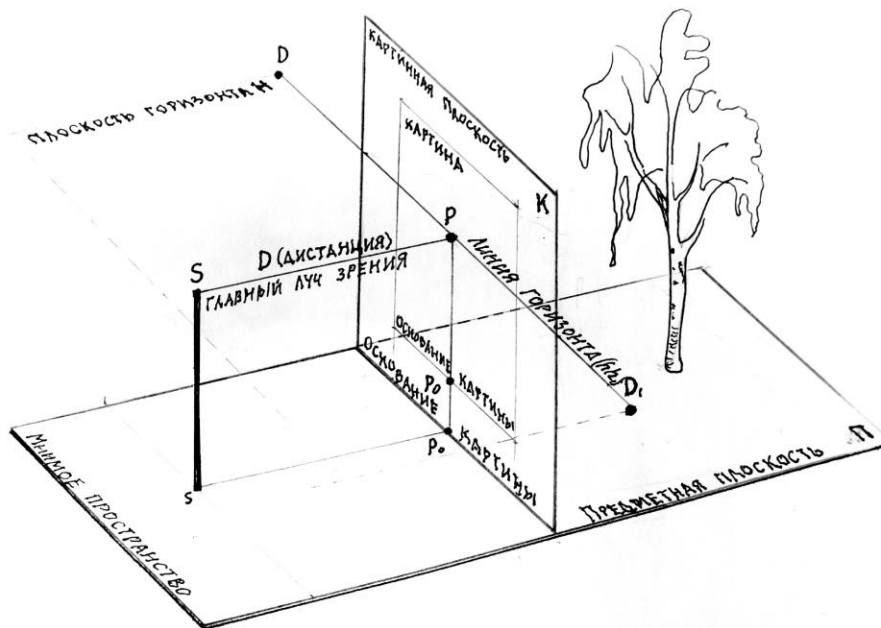
- галоўная кропка сходу,  $P$  – праекцыя пункту гледжання  $S$  на карцінную плоскасць;

- плоскасць гарызонту,  $H$  – плоскасць, якая праходзіць праз галоўны прамень ( $SP$ ). Яна заўсёды раўналежная прадметнай плоскасці ( $P$ );

- лінія гарызонту,  $hh1$  – лінія перасячэння плоскасці гарызонту з карцінай;

- дыстанцыйныя пункты,  $D$  і  $D1$  – адлегласць ад вачэй малявальшчыка да карціны. Звычайна размешчаны на лініі гарызонту па абодва бакі ад галоўнага пункту сходу ( $P$ ) на адной адлегласці. Адлегласць аддалення дыстанцыйных кропак роўная адной дыяганалі карціны;

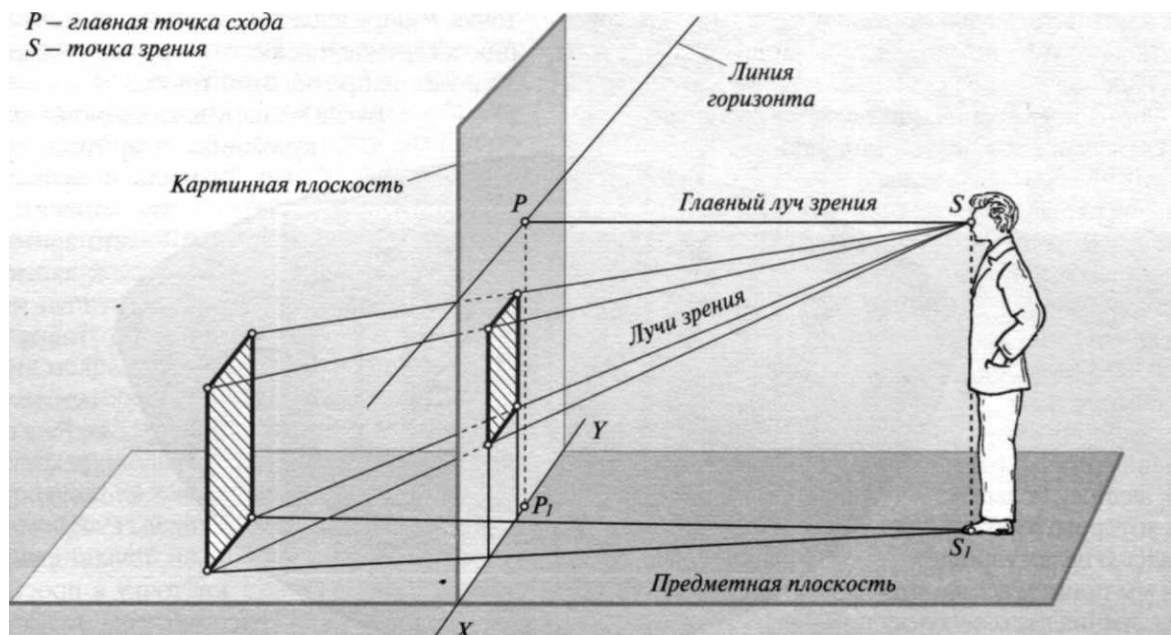
– галоўная вертыкаль,  $PP_0$  – прмая, створаная ад перасячэння плоскасці галоўнага праменя з карцінай.



Мал. 5. Асноўныя элементы перспектывы

Прадметная прастора – гэта прастора за карцінай плоскасцю, у якой размяшчаюцца для малявання прадметы. Уяўная прастора – прастора, размешчаная за спінай мастака. Лінейная перспектыва будзеца на аснове метаду цэнтральнага праекцыравання, сутнасць якога ў тым, што перспектывыны малюнак атрымоўваецца на плоскасці пры дапамозе прамых, праведзеных з цэнтра праекцыі да прадмета, а не наадварот, ад прадмета – да цэнтра. Лінія гарызонту заўсёды знаходзіцца на ўзроўні вачэй малявальшчыка.

Перспектыва як навука вучыць маляваць прадметы на плоскасці ў адпаведнасці з тымі ўяўнымі скарачэннямі іх памераў, зменаі абрысаў формы і светлавых адносін, якія назіраюцца ў прыродзе. Вока чалавека ахоплівае прастору ў шырыню больш, чым у вышыню. Кожны з бакавых пунктаў гледжання роўны прыкладна  $70^\circ$ , такім чынам ахоп вугла роўны  $140^\circ$ . Вугал гледжання па вертыкалі складае  $110^\circ$ : уверх ад галоўнага праменя –  $45^\circ$  і ўніз –  $65^\circ$  (мал. 6).



Мал. 6. Вугал гледжання ў перспектыве

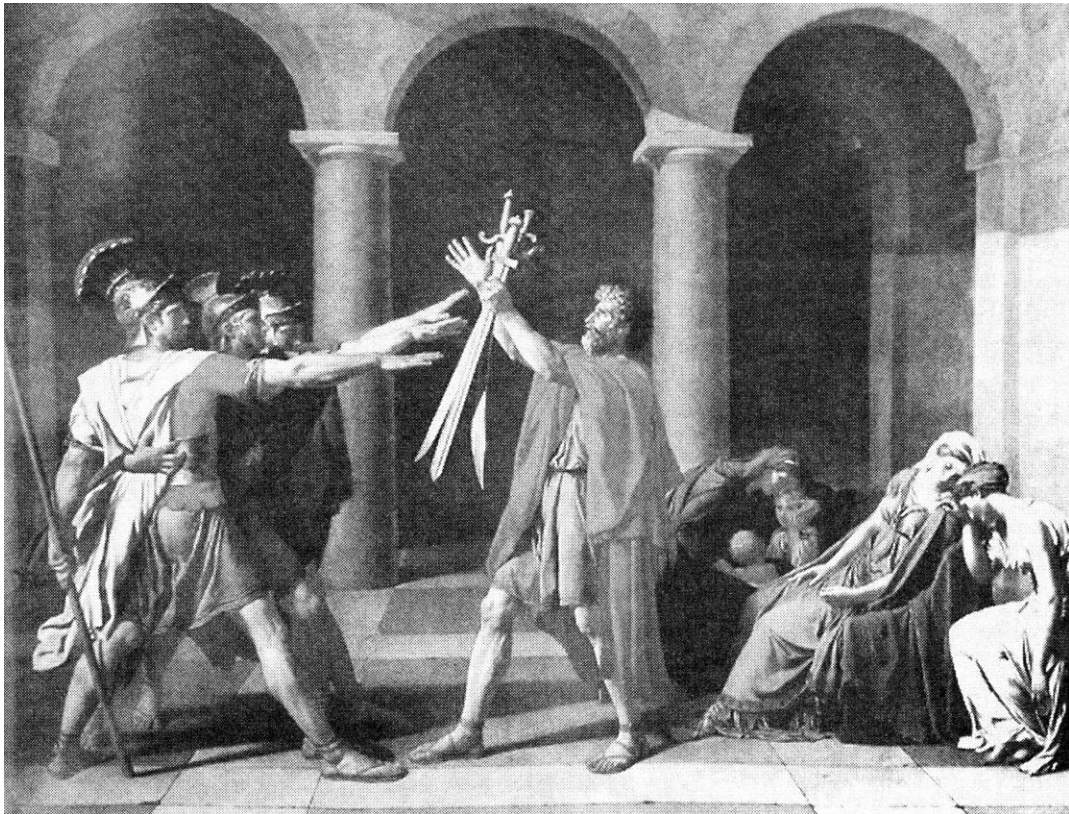
Такім чынам, для рэалістычнага малюнка абавязкова захаванне ўмоў візуальнага ўспрымання, г. зн. карціна павінна змяшчацца ў межах поля зроку.

Вялікае значэнне ў працы мае выбар гарызонту, які вызначае сам мастак у залежнасці ад задумы або зместу карціны. Напрыклад, для надання манументальнасці прадметам неабходна выбіраць нізкі гарызонт, для паказу глыбокай прасторы – высокі. З гісторыі жывапісу мы можам пераканацца ў тым, як з дапамогай законаў перспектывы мастакі розных эпох выконвалі складаныя кампазіцыйныя задачы пры стварэнні твораў. Выкарыстоўваючы законы перспектывы, мастак Рафаэль Санці ў фрэсцы «Афінская школа» пабудаваў кампазіцыйныя групы чалавечых постацяў на розных планах, а таксама праз перспектыву малюнак архітэктурных формаў стварыў ілюзію глыбіні карціннай прасторы (мал. 7).



Мал. 7. Рафаэль. Афинская школа

Кожны мастак, маючы прастору інтэр'ера ці экстэр'еру на карціне, для праўдзівасці малюнка вымушаны выкарыстоўваць перспектыўныя законы. Бліскучым прыкладам такога прымянення перспектыўных ведаў з'яўляюцца дзве карціны галандскіх мастакоў: Дзірка ван Дэлена «Гульцы ў лапту» і Пітэра дэ Хоха «Гульня ў карты». У іх мы бачым, як па-майстэрску выкарыстаная перспектыва пры пабудове малюнка падлогі ў хаце і архітэктурных арак на гарадской плошчы. Уменне будаваць перспектыву акружнасці дазваляе мастакам дакладна адлюстроўваць розныя аб'екты, якія маюць круглую форму. Так, у карціне «Клятва Гарацыяў» французскі мастак Ж.-Л. Давід абмежаваў прастору задняга плана трыма калонамі з паўкруглымі аркамі. Перспектыўны малюнак падлогі з мармуровых прастанутных пліт зрокава пашырае абмежаваную прастору інтэр'ера (мал. 8).



Мал. 8. Ж.-Л. Давід. Клятва Гарацыяў

Пытаннем перспектывы прысвяцілі сваё жыццё шматлікія рускія мастакі, у прыватнасці А. П. Ласенка, М. М. Ге, А. Г. Венецыянаў, В. Д. Паленаў. Паняцце «перспектыва» ўмоўна азначае магчымасць правільна ўспрымаць навакольныя прадметы. Існуе адпаведная заканамернасць: тое, што знаходзіцца блізка, наша вока бачыць вялікім, а тое, што далей, – маленькім, г. зн. скажоным у адносінах да рэальнага прадмета. Гэтую скажонасць формы прынята называць перспектывай, а прадметы, намалюваныя так, як яны ўспрымаюцца вокам, – перспектыўнымі. Вывучэнне правілаў і прыёмаў перспектыўнай пабудовы дапамагае пачынаючаму мастаку арыентавацца пры маляванні прадметаў з натуры, стварэнні маляўнічай карціны або графічнага ліста на аснове асабістых назіранняў за навакольнай рэчаіснасцю. Для рэалізацыі задумы мастак, як правіла, імкнецца максімальна выкарыстоўваць пэўныя ўмовы перспектыўнай пабудовы як асобных дэталей кампазіцыі, так і выявы ў цэлым. Важнае месца займае выбар пункту гледжання, вызначэнне лініі гарызонту, кампазіцыя прадметаў у іх прапарцыянальных суадносінах, святлоценнявая і, у жывапіснай карціне, колеравая апрацоўка твора. Ад гэтых кампанентаў

цалкам залежыць характар усёй кампазіцыі і ў значнай ступені – сіла ўздзеяння гледача. Каб засвоіць заканамернасці лінейнай і паветранай перспектывы, трэба прайсці даволі доўгі шлях навучання, які складаецца з некалькіх этапаў. На кожным з іх адпрацоўваецца адпаведная методдыка ў залежнасці ад задач і патрабаванняў.

Паветраная, або каляровая, перспектыва грунтуецца на законах перспектывы змены колеру ў залежнасці ад аддалення прадмета ў глыбіню прасторы. Колерапаветраная перспектыва сведчыць аб законах страты выразнасці меж і контураў прадметаў пры аддаленні. З’явы паветранай перспектывы ўлічваюцца нават пры параўнальна невялікай глыбіні размяшчэння прадметаў у малюнку: вялікая, кантрасная апрацоўка дэталей даецца на перэднім плане, на заднім выразнасць меж колеру і тону зніжаецца, прадметы губляюць аб’ёмнасць, набываюць больш сілуэтны характар, знікае фактура матэрыялу. Лінейная перспектыва развівалася ў дакладную навуку, усе палажэнні і законы якой выведзены чыста матэматычным шляхам. Тэорыя перспектывы падмацоўвае практыку малявання з натуры і дапамагае мастаку дакладней убачыць перспектывы з’явы. Веды і строгае выкананне перспектывы – необходимая ўмова да адэкватнага, дакладнага і праўдзівага адлюстравання аб’екта ў вучэбным малюнку. Тэорыя перспектывы ў працэсе мастацкай адукацыі выкладаецца ў выглядзе спецыяльнага тэарэтычнага курса, аднак з самага пачатку заняткаў па малюнку необходимая засвоіць асноўныя заканамернасці перспектывы. Пры маляванні прадметаў, размешчаных у розных кропках, дапамагае лінія гарызонту. Яна праводзіцца на ўзроўні вачэй і дазваляе вызначыць рух перспектывы пабудовы. Асноўную ролю выконвае так званая галоўная кропка сходу, якая знаходзіцца пасярэдзіне поля гледжання малявальшчыка. Правілы перспектывы даказваюць, што паралельныя лініі пры аддаленні ўглыб злучаюцца ў адной кропцы; прамыя лініі, якія размяшчаюцца ў плоскасці карціны, і паралельныя лініі гарызонту малююцца без скарачэнняў, але пры выдаленні ўглыб памеры ліній скарачаюцца. Лінейная перспектыва ахоплівае толькі першы этап працы над малюнкам – лінейна-канструктыўную пабудову формы.

Лініямі ў малюнку адлюстроўваюцца форма і канструкцыя прадмета, г. зн. прастора, абмежаваная плоскасцямі. Мадэлі-



роўка аб'ёмнай формы вызначаецца тонам (наносіцца штрыхоўкай, тушоўкай, афарбоўкай), які перадае святлоценнявыя градацыі, рэльеф паверхняў, іх рух у прасторы, асветленасць, светлату. Паміж усімі паверхнямі існуюць тонавыя адносіны, якія выяўляюцца ў своеасаблівых прапорцыях. Калі паставіць у шэраг усю светлату натуры, ад самай светлай да самай цёмнай, атрымаецца тонавы маштаб. Неабходна правільна вытрымліваць паслядоўнасць суадносін усіх танальнасцяў натуры. Размеркаванне святлаценю на паверхні прадметаў перадаюць пры дапамозе танальных пераходаў ад светлага да цёмнага (блік, святло, паўцень, уласны цень, падаючы цень, рэфлекс). Асноўным недахопам пачынаючага малявальшчыка з'яўляецца непасрэднае маляванне цёмных і светлых плям з натуры без лагічнага аналізу, а таксама памылковы выбар танальнага маштабу. Для правільнай перадачы танальных прапорцый праца над малюнкам заўсёды вядзецца ад самых цёмных месцаў да светлых, каб пазбегнуць «зачарнення» малюнка. Важнае значэнне пры выяўленні аб'ёму тонам мае кірунак рыскі (мазка), які кладзецца па форме прадмета і стварае ўражанне больш светлага, або больш цёмнага тону. Кожны колер таксама мае сваю танальнасць. У малюнку нельга перадаць каляровыя асаблівасці натуры, але можна вызначыць іх танальную абгрунтаванасць. Малявальшчыку неабходна пастаянна практыкавацца ў развіцці навыкаў, каб навучыцца разлічваць тонавыя градацыі, улічваць магчымасці розных матэрыялаў, ад якіх залежыць танальная шкала малюнка. Для больш поўнага засваення тэарэтычных асноў малюнка і злучэння з практычнымі навыкамі ў працэсе навучання неабходна прытрымлівацца пэўнай метадыкі паслядоўнасці працы. Чалавек здольны пазнаць прадмет і аднавіць яго ў малюнку не адразу, а паэтапна. Працэс стварэння малюнка ўключае чатыры асноўныя этапы.

1. Схематызацыя – удакладненне агульных прыкмет прадмета, знешняй канфігурацыі яго контуру.

2. Тыпізацыя – выяўленне прыкмет, якія характарызуюць прадмет ці групу роднасных яму прадметаў.

3. Індывідуалізацыя – выяўленне прыкмет, уласцівых толькі гэтым прадметам.

4. Абагульненне малюнка з папярэдняй праверкай сувязі паміж часткамі, падпарадкаваннем іх цэламу. З гэтага вынікае

асноўны метады працы над малюнкам, які можна сфармуляваць як працэс «ад агульнага да прыватнага» і «ад прыватнага да агульнага», і затым да заключнага аб'яднання малюнка.

Агульнапрынятыя прынцыпы працэсу малявання з'яўляецца метады працы адносінамі. Ён тычыцца задач вызначэння не толькі тонавых адносін, але і правільных прапарцый, суадносін прасторавых планаў, узаемнасці частак і цэлага. Вызначаюцца гэтыя адносіны пастаянным параўнаннем усіх частак натуры і малюнка. У пачатку працы неабходна пабудаваць форму выявы ў цэлым, знайсці яе канструкцыю, вызначыць асноўныя прапарцыі, агульны характар мадэлі і яе становішча ў прасторы. Паступова малюнак насычаецца дэталямі – канкрэтыкай, якая ў выніку не павінна парушаць уражанне супольнасці. Нельга маляваць натуру па частках: спачатку цалкам адзін прадмет, а затым прымалёўваць да яго іншыя. Усю мадэль неабходна адлюстроўваць адначасова, пераходзячы ад адной часткі да другой і вяртаючыся да першай. Натуру пры гэтым трэба бачыць цэласна, не фіксуючы ўвагі на кожнай дэталі пастаноўкі. Адсутнасць цэласнага бачання ператварае малюнак у набор асобных механічных частак.

### ***Пытанні і заданні для замацавання пройдзенага матэрыялу***

1. Якія фактары ўплываюць на знешні характар формы прадмета пры яго графічным малюнку?
2. Што азначае паняцце «выяўленчае становішча прадмета»?
3. У якой паслядоўнасці вядзецца аналіз формы прадмета для далейшага яго малюнка?
4. Што азначае паняцце «канструкцыя прадмета»?
5. Назваць асноўнае патрабаванне да кампазіцыі малюнка.
6. Расказаць аб асноўных градацыях святлоценявой мадэліроўкі формы.
7. У які гістарычны перыяд у выяўленчым мастацтве з'явілася перспектыва?
8. Пералічыць асноўныя складнікі мадэлі працэдуруючага апарату.
9. Што азначае ў акадэмічным малюнку метады працы адносінамі?

## Раздзел 2. АСНОЎНЫЯ ЭТАПЫ РАЗВІЦЦЯ МАЛЮНКА

Паняцце «малюнак» уключае два сэнсавых значэнні. Па-першае, малюнак з'яўляецца асновай выяўленчай граматы і неаддзельнай часткай усіх без выключэння відаў выяўленчага мастацтва (жывапіснага, скульптурнага, архітэктурнага, народнага і дэкаратыўна-прыкладнага, дызайну). Па-другое, пад словам «малюнак» маецца на ўвазе ясны, вобразны і лаканічны выраз асноўнай формы. Малюнкам называецца не толькі абрыс (шлях) якога-небудзь прадмета або фігуры, але і ўсякае ўпарадкаванне формы ў малюнку. Па тлумачэнні слоўніка пластычных мастацтваў, малюнак – гэта абрыс прадметаў на якой-небудзь паверхні, зроблены ад рукі сухой ці вадкай фарбай, або прадропаны цвёрдымі інструментамі па больш мяккай аснове пры дапамозе графічных сродкаў – контурнай лініяй, рыскамі, плямай. Малюнак, як правіла, выконваецца адным колерам альбо з больш-менш абмежаваным выкарыстаннем розных колераў і з'яўляецца найпершым і простым сродкам, з якога пачынаецца творчасць. Ён ляжыць у аснове ўсіх відаў мастацкіх работ на плоскасці (жывапіс, графіка, рэльеф) і складае адну з самых важных і развітых галін выяўленчага мастацтва. Як самастойны від творчасці, малюнак з'яўляецца галоўным відам графікі (ад грэч. пішу, малюю) і асновай усіх яе відаў (гравюры, літаграфіі і інш.). У графіцы існуюць паняцці станковага малюнка (асобныя лісты, якія не маюць прыкладнага значэння, прызначаныя для экспанавання або калекцыяніравання), кніжнай графікі (ілюстрацыі, віньетки, застаўкі і г. д.) і далучаных да яе часопіснай і газетнай графікі. Як самастойная галіна па сваім мэтавым прызначэнні вылучаецца прыкладная (прамысловая) графіка: мастацкае праектаванне таварных, паштовых, грашовых знакаў, эмблем, этыкетак, а таксама экслібрыс, плакат, афіша і г. д. Сёння графіка – самы распаўсюджаны від выяўленчага мастацтва, актыўна

ўздзейнічае на чалавека. Незалежна ад свайго прызначэння, графіка, як правіла, ствараецца на белым папяровым аркушы, што прадвызначае класічную ролю белага фону, на якім атрымліваюць асобную выразнасць лінія і пляма. Пры гэтым манахромны (у адну фарбу) малюнак фарміруе асаблівую эстэтычную сістэму, спецыфічную структуру графічнага ладу, якая дазваляе характарызаваць малюнак як мастацтва «белага і чорнага». Аднак гэта зусім не выключае паліхроміі або падфарбоўкі плоскасцей у залежнасці ад творчай задумы мастака (каляровы фон, падфарбоўка каляровымі алоўкамі, акварэллю і інш.). Але колер у малюнку, у адрозненне ад жывапісу, дзе асноўную ролю адыгрывае каларыт і каляровы мазок, носіць часцей дапаможны характар. Малюнак, асабліва станковы, адлюстроўвае тыя ж з'явы, што і жывапіс, і звяртаецца да тых жа тэм і жанраў: партрэта, пейзажа, гістарычнай і бытавой кампазіцыі, нацюрморта, аніمالістычнага жанру (маляванне жывёл), фантастыка-міфалагічных і сімвалічных кампазіцый і г. д. У XX ст. у малюнку сталі выкарыстоўвацца беспрадметнасць і абстрактныя формы (В. Кандзінскі, Дж. Міро і інш.). Шматлікія разнавіднасці малюнка адрозніваюцца па тэхніцы, метадах і характары малявання, па прызначэнні, жанрах і тэмах. Малюнак можа мець самастойны (станковы) характар, служыць дапаможным сродкам для стварэння маляўнічых, графічных, скульптурных, архітэктурных, дэкаратыўных твораў, а таксама з'яўляецца важным сродкам пазнання і вывучэння рэчаіснасці, што складае аснову мастацкай адукацыі.

Першае, што трэба адзначыць, – гэта выразны падзел малюнка на навучальны і творчы. Яны адрозніваюцца мэтамі і задачамі. Творчы малюнак абапіраецца на багацце вопыту як мастака, так і гісторыі мастацтва ў цэлым і патрабуе пошуку і эксперымента. Вучэбны ж малюнак грунтуецца на традыцыях мастацкай адукацыі і з'яўляецца яе неад'емнай часткай на ўсіх этапах. Ён уключае разнастайныя заданні па малюнку геаметрычных гіпсавых цел, арнаментаў, нацюрмортаў, чалавека, пейзажа, архітэктурных пабудоў і інш. Як правіла, навучальны малюнак адпавядае праграмным задачам, якія прапануецца выконваць па меры ўскладнення, у спецыяльных умовах і пад наглядом выкладчыка.

Акадэмічны малюнак (штудыі) як вучэбная дысцыпліна патрабуе шматгадзіннай працы з падрабязнай перадачай канструкцыі і святлаценю аб'ектаў і ажыццяўляецца ў сістэме навучання ў акадэміях мастацтва і іншых вышэйшых навучальных установах. Акадэмічны малюнак сфарміраваўся з канца XVI ст. і звычайна ўключае капіраванне арыгіналаў прызнаных майстроў, маляванне гіпсавых злёпкаў антычнай скульптуры, а затым жывой натуре і інш. Навучальны малюнак мае першарадную значнасць у працэсе выкладання выяўленчага мастацтва, і таму нельга не адзначыць некаторую недаацэнку вучэбна-метадычнай літаратуры як творчага кампанента навучання. Сучасная выкладчыцкая практыка паказвае, што падобны погляд, калі ўвага навучэнца накіроўваецца толькі на сляпое капіраванне, наўрад ці можа быць правільным. Паспех у вучэбным малюнку не можа быць дасягнуты толькі за кошт элементарнай выяўленчай граматы. Мастацтва графікі развіваецца ў працэсе генезісу ад падрыхтоўчага да самастойнага характару малюнка, аднак раздзел гэты ўмоўны. Падрыхтоўчы малюнак як першая стадыя і частка стварэння любога мастацкага вобраза выконвае дапаможную ролю, як, напрыклад, у жывапісе. У той жа час многія падрыхтоўчыя малюнкi майстроў мінулага могуць успрымацца як самастойныя творы, якія маюць асобную мастацкую каштоўнасць. Яшчэ ў эпоху Адраджэння склаліся і па сённяшні час існуюць і развіваюцца такія віды дапаможнага малюнка, як накіды і замалёўкі, кампазіцыйныя эцюды, эскізы, кардоны. Свае жыццёвыя ўражанні мастак можа зафіксаваць пры дапамозе хутка зробленых накідаў і замалёвак ці больш працяглых замалёвак-эцюдаў. Першапачатковая задума мастака любога віду мастацтва фіксуецца ў кампазіцыйных эскізах. Існуюць два асноўных метады малявання:

- па ўспрыманні;
- па ўяўленні.

Маляванне па ўспрыманні характарызуецца тым, што аб'ект адлюстравання знаходзіцца перад вачыма таго, хто малюе. У працэсе пільнага, уважлівага назірання за аб'ектам або групай аб'ектаў (прадметам, чалавечай фігурай, пейзажам і інш.), яго часткамі і тыповымі прыкметамі мастак пераносіць назіранне на паперу, імкнецца перадаць вобраз з максімальнай дакладнасцю, зрокава падобным. Такі спосаб называюць

таксама «маляванне з натуры» (лац. *natura* – «прырода», «рэчаіснасць»). Натурай можа быць усё, што нас акружае. Маляванне з натуры развівае аналітычнае мысленне чалавека, прымушае вывучаць прыкметы і ўласцівасці розных аб'ектаў і іх адносіны, выхоўвае ўвагу і назіральнасць, дапамагае правільна бачыць. Малюнак з натуры заўсёды быў і застаецца значнай, нават асноўнай часткай навучання выяўленчаму мастацтву. Уменні і навыкі натурнага малюнка выпрацоўваюцца як на аўдыторных навучальных пастаноўках, так і ва ўмовах пленэру. У навучальным працэсе выкарыстоўваецца таксама спосаб малявання з арыгіналаў (капіраванне), вядомы яшчэ з старажытных часоў, які з'яўляецца падвідам малявання па ўспрыманні. Капіруючы працы майстроў, вучацца правільна выкарыстоўваць тэхнічныя сродкі, засвойваюць кананічныя, узорна вырашаныя прыёмы малявання, вывучаюць розныя творчыя манеры. Таму значнасць капіравання ў навучальным працэсе нельга недаацэньваць і можна выкарыстоўваць на ўсіх яго этапах.

Маляванне па ўяўленні характарызуецца тым, што аб'ект адлюстравання адсутнічае, ці не знаходзіцца перад вачыма. Сфарміраваны ў свядомасці вобраз мастак узнаўляе ў малюнку па памяці, апісанні ці прадстаўленні (т. зв. малюнкі «ад сябе»). Малюнкі, зробленыя па памяці, маюць абагульнены характар, затое ў іх выяўлены больш тыповыя рысы аб'екта. Іх змест і своеасаблівасць залежаць ад умоў фарміравання ладу. Малюнкі па апісанні, напрыклад ілюстрацыі і малюнкі «ад сябе», якія абапіраюцца толькі на фантазію мастака, у найбольшай ступені з'яўляюцца творчымі, паказваюць у поўнай меры асобу аўтара, але патрабуюць шмат ведаў з гісторыі мастацтва, тэхнікі і тэхналогіі малюнка, развітога кампазіцыйнага мыслення. Маляванне па ўяўленні развівае зрокавую памяць, насычае мысленне яркімі вобразамі і дапамагае развіццю творчай фантазіі. Па ступені працягласці выканання, малюнкі падраздзяляюцца на доўгатэрміновыя і кароткатэрміновыя. Доўгатэрміновы малюнак патрабуе ў першую чаргу дысцыпліны мастака, умення вырашаць паслядоўна задачы, якія перад ім паўстаюць, захоўваць на ўсіх этапах працы цэльнасць вобраза. Як правіла, такі малюнак прадугледжвае высокую ступень дэталізацыі. У «хуткім малюнку» адбываецца маментальная фіксацыя ха-

рактару, формы і руху (накіды, замалёўкі). Працягласць працы не заўсёды з'яўляецца паказчыкам завершанасці малюнка. Яна, безумоўна, дазваляе паказаць аб'ект усебакова, падрабязна, але можа быць звязана з выкананнем толькі тэхнічных, тэхналагічных задач. «Хуткі малюнак» бывае таксама закончаным, нягледзячы на тое, што ён здаецца быццам бы незавершаным, недапрацаваным (А. Тулуз-Латрэк, П. Пікаса). Галоўным застаецца поўнае рашэнне мэт і задач мастака: ці будзе гэта натуралістычная дэталізацыя, экспрэсія руху, колеру і формы, перадача эмоцый, настрою, па дасягненні якіх малюнак лічыцца закончаным. Што тычыцца эскізных распрацовак, то яны маюць розную ступень выканання і ствараюцца для вызначэння агульных кампазіцыйных задач, фіксацыі і ўдакладнення задумы мастака. Цалкам зроблены ў патрабаваным памеры эскіз называецца *кардонам* і шырока выкарыстоўваецца ў практыцы мастакоў яшчэ з эпохі Адраджэння. Такі кардон звычайна цалкам пераносіцца на палатно і складае першапачатковую кампазіцыйную структуру твора ў працэсе стварэння карціны або скульптуры і інш. Звычайна робіцца мноства эскізаў як асобных частак, так і ўсёй кампазіцыі. Нярэдка эскізы маюць не меншую, а часам і большую каштоўнасць, чым скончаны твор (эскізы і кардоны Леанарда да Вінчы, «Біблейскія эскізы» А. Іванова, кампазіцыйныя распрацоўкі В. Сурыкава, І. Рэпіна і іншых вядомых мастакоў). Накіды (ад фр. *сгоце*) уяўляюць сабой у агульных рысах зроблены малюнак, які звычайна выконваецца ў вельмі кароткі адрэзак часу. Пры гэтым мастак выкарыстоўвае мінімальную колькасць графічных сродкаў. Мэта накіда – паказаць характар і рух без залішніх дэталей. У ім не вытрымліваецца паслядоўнасць працэсу малявання, што існуе ў доўгатэрміновым малюнку. Элементы малюнка робяцца адразу, без папярэдняй падрыхтоўкі. У накідзе, у адрозненне ад доўгатэрміновага малюнка, не дапускаецца дапрацоўка. У выпадку няўдачы робіцца новы накід з той жа мадэлі. Накід – выдатны сродак для пераадолення шэрага недахопаў: адсутнасці цэласнага бачання, умення арганізаваць выяўленчую паверхню, неразвітасці зрокавай памяці. Вылучаюць два віды накідаў:

– уласна самі накіды (з прыроды, па памяці, па прадстаўленні, камбінаваныя і комплексныя);

– замалёўкі, якія адрозніваюцца большай працягласцю (10–30 хвілін), з вялікай дасканаласцю і падрабязнасцю выканання.

Як эскізы і кардоны, накіды з цягам часу набылі мастацкую вартасць (А. Тулуз-Латрэк, А. Маціс), што дае магчымасць казаць аб накідачным стылі ў малюнку XX ст. – лаканічным і абвострана выразным. Накідачны стыль, напрыклад, шырока выкарыстоўваўся ў савецкай кніжнай графіцы 1960-х гг.

Важным з’яўляецца падзел малюнка на ступені і па спосабе адлюстравання формы: на лінейны і святлоценявы. Абодва гэтыя віды выявы ў роўнай ступені прымяняюцца як у вучэбнай практыцы, так і ў самастойнай творчасці з эпохі Антычнасці. Некаторыя спецыялісты ў асноўных мастацкіх сродках малюнка вылучаюць не два яго кампаненты (тон і лінію), а тры – тон, святлацень і лінію. Яны не заўсёды сустракаюцца ў чыстым выглядзе, а выступаюць у своеасаблівым комплексе, які залежыць ад пастаноўкі творчай задачы, тэмпераменту і ступені майстэрства. Такія малюнкi вылучаюцца чысцінёй дэтальнай распрацоўкі, маляўнічасцю. Лінейны (лінейны) малюнак з’яўляецца адным з самых старажытных відаў выяўленчай творчасці. Ён выкарыстоўваўся чалавекам яшчэ з першабытных часоў і набыў пераважнае значэнне з канца XIX ст. Мастацтва лініі было добра развіта ўжо ў Старажытнай Грэцыі, дасягнула свайго росквіту ў эпоху Рэнесансу, асабліва лічылася як мастацкая катэгорыя ў XIX ст. і атрымала бліскучае, хоць і спецыфічнае, адлюстраванне ў класічным мастацтве Японіі і Кітая. Лінейны (контурны) малюнак, у якім прастора, аб’ём не падкрэсліваюцца, а малюнак аб’екта даецца ў выглядзе сілуэта, носіць плоскасны характар. Шматлікія малюнкi А. Маціса, П. Пікаса і іншых мастакоў уяўляюць сабой контурны малюнак. Але на практыцы часцей ужываецца змешаная тэхніка, у якой спалучаюцца лінейныя і святлоценявыя, танальныя сродкі (малюнкi Леанарда да Вінчы, А. Дзюрэра, В. Сярова і інш.). Лінія можа наносіцца як неадрыўна-працяглым рухам рукі, так і кароткім, паслядоўным штрыхом. Лініі адрозніваюцца ад рысак сваёй лаканічнасцю. Яны не толькі перадаюць знешнія абрысы прадметаў, але і ствараюць прастору, падкрэсліваюць аб’ёмнасць. Характар лініі залежыць, перш за ўсё, ад прызначэння малюнка. Напрыклад, у дэкаратыўным



малюнку арнаменту лінія выступае як контур (абрыс) і мае ў асноўным аднолькавую таўшчыню. Больш выразны і эмацыянальны малюнак атрымліваецца пры выкананні яго прасторавай лініяй, якая мае розную таўшчыню і даўжыню. Чым разнастайней лініі малюнка, тым ён здаецца больш жывым. Лінія аднолькавай таўшчыні надае малюнку сухасць, зніжае яго выразнасць, стварае ўражанне чарцяжа. Пры дапамозе лініі магчыма перадаць усю разнастайнасць і багацце формы. Рыскі, нанесеныя радком і крыжыкам, даюць так званы тон, танальнае поле малюнка. Пры рэдкім нанясенні рыскі атрымліваецца светлы тон, пры больш густым – цёмны. Тон можа таксама наносіцца плямай, растушаваным або размытым пэндзлем. Праз штрыхі і плямы ствараецца тонавы (святлоценявы, аб'ёмны) малюнак. Ён выконваецца на аснове тэорыі святлаценю – размеркаванне святла і ценю на паверхні прадметаў пры дапамозе тонаў пераходаў ад светлага да цёмнага (бліку, святла, паўцені, уласнага ценю, рэфлексу, ценю падаючага). Святлоценявы малюнак дае больш поўнае і аб'ектыўнае ўяўленне аб форме прадметаў, ён багаты ўсялякімі пераходамі тону і таксама з'яўляецца асновай акадэмічнага малюнка. Выдатным майстрам танальных рашэнняў быў Рэмбрант.

Акрамя лінейнага і святлоценявога малюнка, існуе таксама плоскасны дэкаратыўны малюнак, які выконваецца лініямі і плямамі любога тону мяккімі матэрыяламі. Вышэйпералічаныя характарыстыкі разнастайных падвідаў адносяцца перш за ўсё да мастацкага малюнка, мэта якога – вобразна і эмацыянальна паказаць навакольны свет, і не тычацца іншых па прызначэнні катэгорый малюнка (навукова-пазнавальных і тэхнічных). Малюнак «размаўляе» на мове ліній, рысак, плям і з-за таго, магчыма, з'яўляецца найбольш цяжкім для ўспрымання. Але менавіта ў гэтым заключаецца прыцягальная сіла мастацтва, здольнага перадаць і пластычную форму, і святло, і нават колер. Параўнальная хуткасць выканання стварае адчуванне самых непасрэдных зносін мастака з натурай. Глядач як бы прысутнічае пры нараджэнні малюнка, выразна ўсвядоміўшы, якімі сродкамі ён створаны. Звычайна невялікія памеры ліста патрабуюць блізкага, пільнага сузірання. Усё гэта робіць яго мастацтвам каларытным, і менавіта ў малюнку мы часцей за ўсё сустракаемся з партрэтамі і пейзажам. У арсенале мастацтва

малюнка мноства разнастайных тэхнік выканання. Гэта – алоўкі, вугаль, пастэль (т. зв. «сухія» тэхнікі) і тэхнікі «мокрыя» – акварэль, туш, сепія пры дапамозе пэндзля, пяра. Часта ў адным малюнку выкарыстоўваюцца розныя матэрыялы і розныя тэхнікі. Ад матэрыялу залежаць і стылістычныя прыёмы малюнка. Калі ў «сухіх» тэхніках часцей за ўсё пераважае лінія, то ў «мокрых» пануе пляма. Адных мастакоў вабіць строгая лінія алоўка, іншых – мяккія пераходы танальнасцяў пэндзля. У адных на першым месцы – выяўленне пластычнага аб'ёму, у іншых – імкненне перадаць у малюнку паветра і святло. Але ж сапраўдны майстар умее падпарадкаваць сабе матэрыял, выявіць яго спецыфічныя магчымасці. У выніку можна адзначыць, што малюнак у працэсе навучання складае асноўную частку творчасці, з'яўляецца своеасаблівай творчай лабараторыяй, дзе правяраецца прафесійнае майстэрства. Гэта значыць, што навучанне малюнку павінна ўключаць збалансаванае, комплекснае засваенне розных відаў, жанраў, мастацка-выразных прыёмаў і матэрыялаў малюнка ў навучальным і творчым працэсе. Трэба адзначыць, што малюнак сярод іншых відаў мастацтва з'яўляецца не толькі сродкам пазнання свету, але і сродкам фарміравання ўзаемаадносін у ім чалавека, лагічнага і эмацыянальнага асваення рэчаіснасці. Маляванне – адзін з самых старажытных відаў творчасці. Першыя навыкі малюнка з'явіліся, відавочна, ужо на стадыі неандэртальца (40–100 тыс. г. да н. э.). Выяўленчае мастацтва пачыналася з вобразаў, якія мы сёння ўспрымаем як знакава-сімвалічныя. Гэта адбіткі рукі і сляды «раны» на сцяне, хаатычныя перапляценні хвалістых ліній, выцісненыя пальцамі, т. зв. «макароны» і «меандры», якія выступалі як знакі выяўленчай дзейнасці, адлюстроўваючы сусвет.

Паралельна развіваўся натуралістычны жывапіс. Малюнка-накіды (або больш дэталізаваныя) былі створаны на аснове зрокавых уяўленняў, шляхам завастрэння тыповых рыс аб'екта, жывёлы, чалавека або жылля. Для развітога малюнка верхняга неаліту (35–10 тыс. г. да н. э.) характэрныя дакладныя веды анатоміі і прапорцый жывёл, смелы, упэўнены штрых, дынаміка ліній. Найбольш цікавымі з'яўляюцца пошукі старажытнымі мастакамі эфекту аб'ёмнасці шляхам падкрэслення натуральнага рэльефу каменнай паверхні, вар'іравання глыбіні

ліній і выкарыстання ценяў і штрыхоўкі. Мастацтва Старажытнага свету імкнулася да грандыёзных маштабаў і таму адлюстроўвала ў асацыятыўных формах, пераважна скульптурных і архітэктурных, культ гіганцага і велічнага. Цэнтральнай тэмай гэтага мастацтва з'яўляецца чалавек-пераможца, валадар, акружаны арэолам боскасці. Сярод краін Старажытнага свету вылучыўся Егіпет: ён праіснаваў больш за тры тысячы гадоў і стварыў адмысловую высокаразвітую мастацкую культуру. Для яе характэрна падпарадкаванне ўсіх відаў мастацтва архітэктурны – адсюль асобны, яркі і канструктыўны стыль егіпецкага малюнка: выразны контур, «распластаванне» адказвалі рэлігійна-філасофскай канцэпцыі егіпцянаў. Дэкаратыўныя прыёмы стылю егіпецкага малюнка вынікаюць з падрабязнага пазнання натурны, адсюль жывасць і пераканаўчасць у перадачы жывёльнага і расліннага свету. Выкарыстанне аднародных матываў не прыводзіць да аднастайнасці – майстры ўмела ўжывалі аднойчы знойдзены прыём і кожны раз змянялі яго ў адпаведнасці з кампазіцыйным рашэннем. Аб малюнку антычнасці можна судзіць галоўным чынам па кераміцы і манументальных размалёўках.

Вытокамі класічнага старажытнагрэчаскага вазапіснага малюнка з'яўляюцца, з аднаго боку, матэматычна вывераныя арнаменты «геаметрычнага стылю» (т. зв. Дыпілонскія вазы), а з другога – свабодны і маляўнічы стыль малюнка эпохі росквіту Крыта (вазы з роспісам на марскую тэму і сценапіс Кноскага палаца). Мастацтва Старажытнага Егіпта таксама аказала вялікі ўплыў на мастацтва Старажытнай Грэцыі перыяду архаікі (VII–VI ст. да н. э.). Разам з «геаметрычным стылем» у грэчаскім мастацтве ўзнікла ідэя, што з дапамогай лічбаў можна вызначыць агульныя ўласцівасці прадметаў і з'яў, зразумець правілы прыгажосці. Развіццё малюнка ішло на аснове вопыту старажытнаўсходніх майстроў, якія прытрымліваліся ўстаноўленых узораў, але паступова яны разбуралі першапачатковую ўмоўнасць. Адбітак чалавечага цела становіўся ўсё больш правільным: з аднаго боку, яно падышло зусім блізка да як мага сучаснай дакладнай перадачы натурны, з другога – грунтавалася на выпрацоўцы правілаў стварэння гарманічнага ладу чалавека. Удасканаленне тэматычных размалёвак і выкарыстанне шматфігурных кампазіцый у вазапісе патрабавала

адмысловых навыкаў майстра. Гэта дае магчымасць гаварыць аб з'яўленні ў VIII ст. н. э. выявы як самастойнага віду мастацтва. Некаторыя размаляваныя вазы раскрываюць перад намі працэс стварэння малюнка: фігура заўсёды малюецца аголенай, потым «апраенаецца» мастаком, што сведчыць аб пільнай увазе аўтараў да канструктыўнай асновы выяўлення. Неабходна адзначыць, што нормы і правілы «ідэальнага» мастацтва Старажытнай Грэцыі нельга разглядаць у адрыве ад яго духоўнага зместу, што не ўлічвалася ў практыцы акадэмічных мастацкіх навучальных устаноў Заходняй Еўропы. Аднак нават у гэтым акадэмічным тлумачэнні мастацтва Старажытнай Грэцыі захоўвае значэнне як школа гуманістычнай мастацкай культуры і дае нам шэраг тэарэтычных палажэнняў малюнка, развітых і дапоўненых у наступныя эпохі.

У Старажытным Рыме пераважала капіраванне грэчаскіх узораў, але ў асноўным захоўвалася стылістыка сваёй школы, таму што вядучымі відамі старажытнарымскага мастацтва з'яўляліся архітэктура і скульптурны партрэт. Трэба адзначыць высокія дасягненні Рыма ў галіне манументальнага жывапісу, партрэта, дзе бачныя грэка-рымская тэхніка і метады. Мастацтва эпохі Сярэднявекі было цесна звязана з хрысціянствам, адсюль, нягледзячы на ўсю яго разнастайнасць, там існавала агульнасць сюжэтаў, мастацкіх прыёмаў, мовы і пэўны круг ідэй і ўяўленняў, да якіх звярталіся сярэдневяковыя майстры. Сакральнае мастацтва не імкнулася да адлюстравання рэальнай карціны навакольнага свету, што прывяло да адмовы ад антычнага ідэалу пластычнай прыгажосці. Мастак успрымаў сябе не творцам, а выканаўцам вышэйшай волі, таму моцны ўплыў на мастацтва мела традыцыя. Яно стваралася па ўзорах з ужываннем складанай сістэмы сімвалаў, што ўносіла ў малюнак элемент схематызацыі. Аднак гэта не выключала прысутнасці рэальнай трактоўкі формаў, якая даходзіла да натуралістычнай ілюзорнасці ў тым выпадку, калі гэта адпавядала рэлігійнасці сюжэта. У Сярэднявекі дасягае росквіту жанр ілюстрацыі. Рукапісы ўпрыгожваліся мініяцюрамі і незвычайна складаным арнамантам, у які ўпляталіся выявы птушак, змей, сабак, фантастычных жывёл. Менавіта кніжная мініяцюра ў канцы XIV ст. набывае вялікае значэнне і служыць правадніком новых мастацкіх ідэй. Разам з пазнагатычнай вытанчанасцю

з'яўляецца і пейзажны жанр. Усё гэта сведчыць аб глыбокіх мастацкіх зрухах, якія вызначаюць для мастацтва пачатак новай эпохі – Рэнесансу. Для Рэнесансу ў першую чаргу характэрна арганічная сувязь навукі, гуманізму і мастацтва. Для ўсіх тэарэтыкаў Адраджэння жывапіс і малюнак з'яўляліся наукай, заснаванай на законах аптыкі, анатоміі, перспектывы. Рэнесансны малюнак, як і ў эпоху Антычнасці, ставіць у цэнтр мастацкай творчасці вобраз чалавека. Узноўленая ў мастацтве Адраджэння антычная норма адлюстравання чалавека несла ў сабе магчымасць пераўтварэння яе ў ідэальную формулу, і разам з тым яна дапускала развіццё творчасці, выяўленчых магчымасцей малюнка, была жывой, рухомай, выяўляла чалавечыя пачуцці і грамадскія ідэі. Малюнкі Адраджэння не былі самамэтай, а з'яўляліся асновай жывапісу, скульптуры, ювелірнай справы, таму нярэдка мелі незавершаны характар. Адначасова з капіраваннем, маляваннем грэка-рымскіх узораў у практыку мастакоў Рэнесансу ўваходзіць маляванне з натуры чалавечай фігуры – апранутай або аголенай. Сярод малюнкаў XVII ст. трэба адзначыць у першую чаргу малюнкі М. Пусэна, якім, у адрозненне ад яго строга арганізаванага, ураўнаважанага жывапісу, уласцівы свабодны контур, агульная маляўнічасць усёй кампазіцыі. Новае асэнсаванне прасторы можна знайсці ў працах усіх вядомых малявальшчыкаў гэтага стагоддзя, але ў найбольш сканцэнтраваным выглядзе яно паказана ў малюнках Рэмбранта. Яго графічная мова, перш за ўсё, рэалістычная. Ён імкнецца да ўвасаблення жывой рэчаіснасці, сапраўднай прасторы, не статычнага пачатку, а дынамічнай раўнавагі фігур і асяроддзя. Пры дапамозе шматстайных ліній, рысак і згушчэння тону, які ператвараецца ў сродак узмацнення рэальнага характару аб'ёмнай формы, сцвярджаецца іншая з'ява ў малюнку – святло, якое ў эпоху Адраджэння адыгрывала толькі формаўтваральную ролю. Святло ў Рэмбранта вызначае мастацкую форму, яе выразнасць, тэмп і рытм руху ў кампазіцыі, быццам бы ўводзіць у малюнак катэгорыю часу. Падводзячы вынік гутарцы пра гісторыю развіцця малюнка, трэба адзначыць вялікі і доўгі шлях яго генезісу, эвалюцыі, этапаў трансфармацыі. Гэты шлях ляжаў праз засваенне розных вобразна-стылістычных канонаў: сістэму артаганальных праекцый насценных роспісаў Старажытнага

Егіпта, раўналежную перспектыву сярэдневяковага мастацтва краін Усходу, Кітая і Японіі, зваротную перспектыву ў Візантыі і Старажытнай Русі, прамую перспектыву эпохі Адраджэння і нашага часу. І менавіта малюнак як асноўная частка выяўленчага і пластычнага мастацтва заўсёды заставаўся выразнікам светапоглядных устаноў чалавека ва ўзаемасувязі яго з прыродай.

***Пытанні і заданні  
для замацавання пройдзенага матэрыялу***

1. Якія сэнсавыя значэнні ўключае паняцце «малюнак»?
2. Што азначае паняцце «станковы малюнак»?
3. Якія жанры мае графічнае мастацтва ў цэлым?
4. Чым адрозніваецца навучальны малюнак ад творчага?
5. Назваць асноўныя метады малявання.
6. У якую гістарычную эпоху з'явіўся метады капіравання?
7. Назваць асноўныя характэрныя асаблівасці лінейнага малюнка.
8. Які жанр графікі з'явіўся ў эпоху Сярэдневякоўя?

### **Раздзел 3. АДЛЮСТРАВАННЕ ПРАДМЕТАЎ ГЕАМЕТРЫЧНАЙ ФОРМЫ**

Для таго каб засвоіць правілы пабудовы ў малюнку, неабходна пачынаць з малявання простых геаметрычных цел – квадрата, куба, цыліндра, конуса, прызмы, шара і г. д. З іх дэталю складаюцца асноўныя формы амаль што ўсяго прадметнага свету. Маляванне простых па форме геаметрычных цел дапамагае развіваць аб’ёмна-прасторавое мысленне, разумець законы перспектывы.

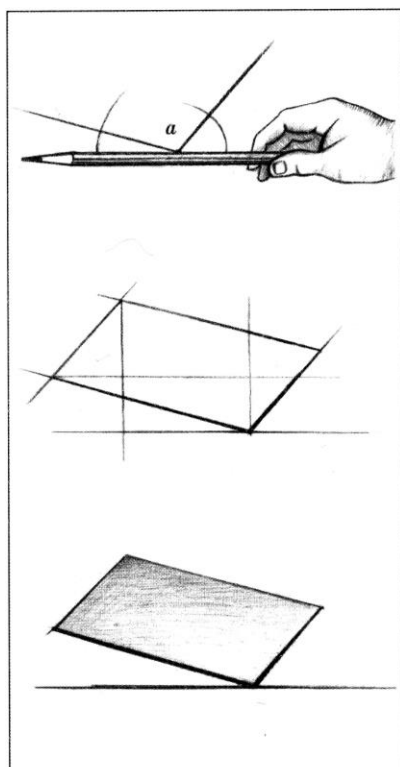
#### **3.1. Квадрат у перспектыве**

Маляванне квадрата ажыццяўляецца ў наступнай паслядоўнасці:

1. Знаходзім бліжэйшую кропку натуры (мал. 10) і вызначаем вугал ухілу правага і левага бакоў квадрата. Для гэтага карыстаемся алоўкам у выцягнутай руцэ, які размяшчаем перад пунктам гледжання ў вертыкальным і гарызантальным становішчы.

2. Умоўна вызначаем памер аднаго з бакоў квадрата ў залежнасці ад маштабу ліста паперы або ад канкрэтнай задачы і з улікам візуальнага вымярэння, прапарцыянальных суадносін шырыні і даўжыні квадрата знаходзім памер іншага боку.

3. Карыстаючыся правілам перспектывынага скарачэння, будзем наступныя два бакі квадрата. Асноўныя лініі пры пабудове не толькі квадрата, але і наогул у малюнку трэба рабіць прасторавымі, каб падкрэсліць паветраную перспектыву, глыбіню.



Мал. 10. Крокка натуры

### 3.2. Куб

Куб уяўляе сабой аб'ёмны геаметрычны прадмет, форма якога абмежаваная шасцю роўнабаковымі квадратнымі паверхнямі, размешчанымі пад прамым вуглом у адносінах да супрацьлеглых. Перад тым як прыступіць да малявання куба, трэба зрабіць з натуры некалькі малюнкаў квадрата ў розных палажэннях да гледачоў – паралельна плоскасці стала, перпендыкулярна і з нахілам. У гэтым выпадку трэба карыстацца правіламі лінейнай перспектывы, дзе асноўнымі элементамі з'яўляюцца лінія гарызонту і кропкі сходу прамянёў. Пабудова куба павінна ажыццяўляцца ў наступнай паслядоўнасці:

1. Вызначаем месца на аркушы паперы з улікам яго аптычнай сярэдзіны.

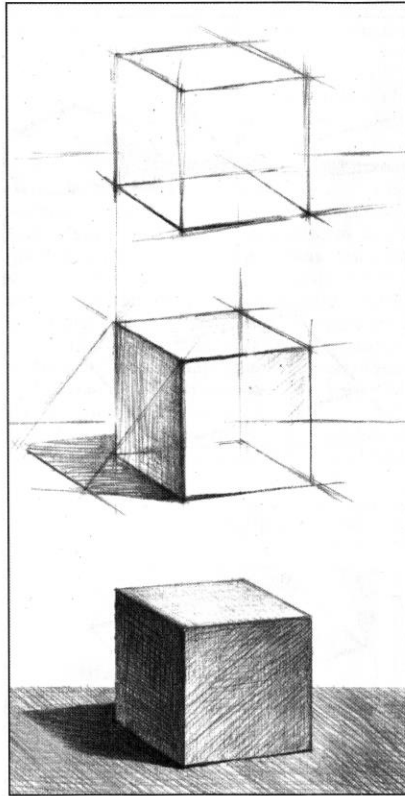
2. Знаходзім бліжэйшую кропку, якая будзе з'яўляцца верхнім або ніжнім блізкім да гледача вуглом квадрата.

3. Па такім жа прынцыпе, як і пабудова квадрата (карыстаючыся метадам візуальнага вымярэння), вызначаем вуглы ўхілу правай і левай верхняй або ніжняй грані куба.

4. Вызначаем шырыню, вышыню і глыбіню рэбраў квадрата.

5. З улікам законаў перспектывы будзем усе грані куба, як бачныя, так і нябачныя гледачу (мал. 11).





Мал. 11. Будавање граняў куба

### 3.3. Цыліндр

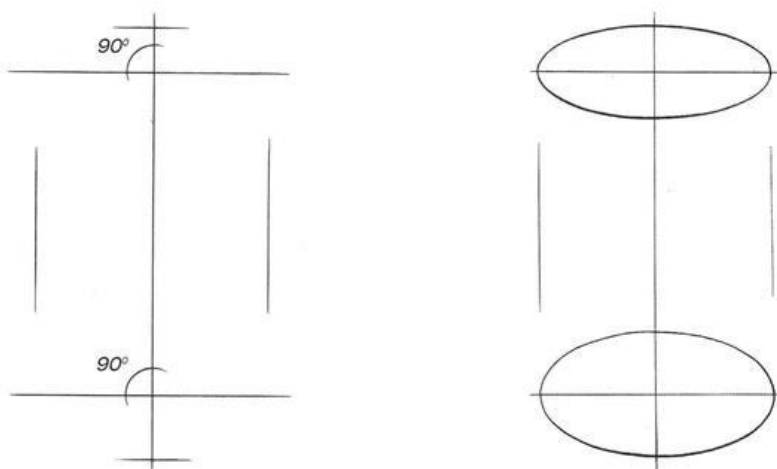
Перад пачаткам працы над малюнкам цыліндра трэба вызначыць становішча восі кручэння гэтага прадмета (вертыкальная, гарызантальная або нахіленая). Затым вызначаецца шырыня або даўжыня цыліндра. Гэта робіцца адвольна з улікам пэўных кампазіцыйных задач. Найбольшую складанасць пры маляванні цыліндра ўяўляе пабудова авальных элементаў (левай і правай акружнасцей), якія ў перспектыўным скарачэнні ператвараюцца ў эліпсоідную форму. Каб пабудаваць кругі ў перспектыўным скарачэнні, размешчаныя пад выпадковым вуглом да кропкі зроку, неабходна ў паслядоўным парадку выканаць наступныя графічныя аперацыі:

1. Калі на лісце паперы вызначаны агульныя прапорцыі цыліндра адносна яго вышыні і даўжыні, праводзім з кропкі дотыку эліпса і аднаго з бакоў цыліндра (пункта) перпендыкуляр да яго восевай лініі.

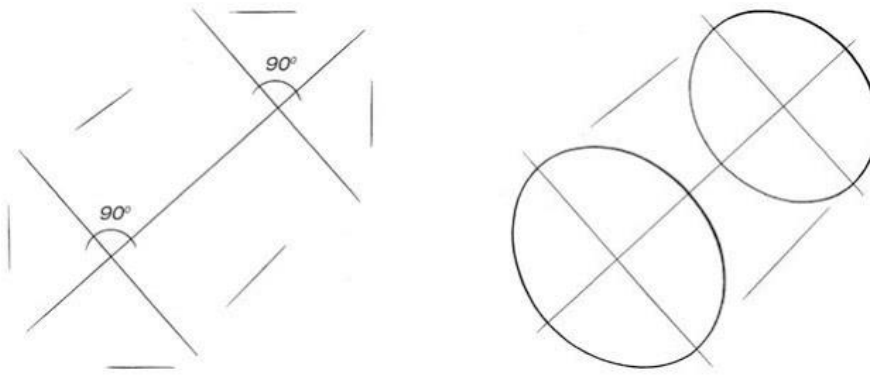
2. Візуальна паказваем алоўкам розніцу паміж малым і вялікім дыяметрам эліпса на самой натуре, а ў малюнку адзначаем іх вяршыні кропкамі. Малыя дыяметры эліпсаў цыліндра, або любых іншых прадметаў цыліндрычнай формы,

заўсёды ляжаць на восевых лініях. Вялікія ж дыяметры эліпсаў перпендыкулярныя восям або малым дыяметрам.

3. Па знойдзеных чатырох кропках вялікага і малога дыяметраў будзем авал, які і будзе з'яўляцца эліпсам цыліндра. Для праверкі плаўнасці эліпсоіднай лініі і правільнасці пабудовы эліпса трэба звярнуць увагу на тое, што яго прастора падзелена на чатыры сектары: па вялікім дыяметры – на два левыя і два правыя. Аднак яны не ідэнтычныя паміж сабой: два левыя сектары не роўныя ў адлюстраванні двум правым. Для больш дакладнай праверкі правільнасці пабудовы эліпса цыліндра можна выкарыстоўваць прамыя лініі васьмі-ці шасцігранніка, або шукаць адпаведныя дадатковыя кропкі, але яны могуць заблытаць тэхніку пабудовы і не даць станоўчага выніку. Трэба памятаць, што ў перспектывным скарачэнні радыус правага паўкола цыліндра па малому дыяметру будзе менш радыуса левага паўкола, паколькі першы знаходзіцца далей ад гледача. Аналагічна будзеца і другі эліпс з улікам даўжыні цыліндра. Яго вялікі дыяметр будзе меншым за такі ж дыяметр папярэдняга эліпса, таму што дзейнічае закон перспектывнага скарачэння, дзе трэба прадугледжваць лінію гарызонту і кропкі сходу на ёй (мал. 11, 12). Пры пабудове прадметаў цыліндрычнай формы ў сваёй аснове (прадметы хатняга ўжытку, дэкаратыўныя вазы і г. д.) пачынаючыя малявальшчыкі абавязкова павінны выкарыстоўваць восі – сярэднія лініі, якія дзеляць дадзеныя прадметы на правыя і левыя сіметрычныя часткі. Без восі немагчыма правільна пабудаваць кругі, з якіх складаецца цыліндрычны прадмет.



Мал. 11. Пабудова цыліндра ў вертыкальным становішчы



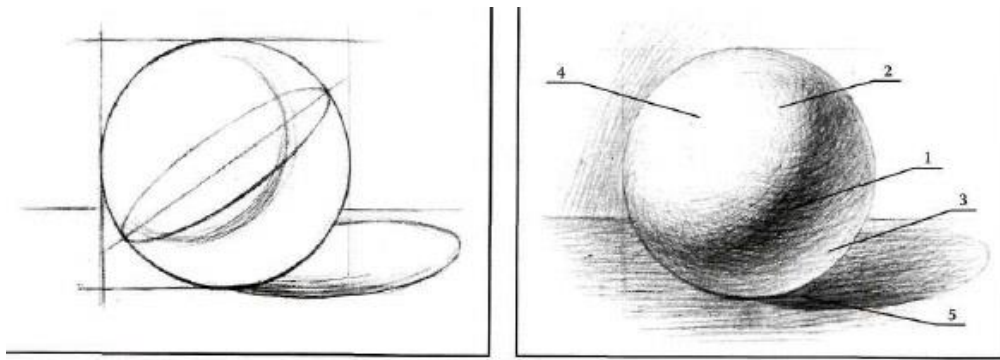
Мал. 12. Пабудова цыліндра ў гарызантальным становішчы

### 3.4. Шар

Шар уяўляе сабой геаметрычны прадмет правільнай сферычнай формы. Яго асаблівасцю з'яўляецца тое, што пад якім бы вуглом мы ні разглядалі шар, ён заўсёды будзе мець у кантурным або сілуэтным выглядзе форму круга. Калі шар знаходзіцца ў складзе іншых прадметаў пастаноўкі для малюнка, пабудова яго залежыць ад прапарцыянальных адносін памеру шара да астатніх прадметаў. Далей ажыццяўляецца перадача аб'ёму, святлоценявой мадэліроўкі, вызначэнне матэрыялу, з якога складаецца прадмет (гіпс, дрэва, гума і г. д.) (мал. 13). Каб дакладна перадаць аб'ём шара, трэба адлюстравачь кірунак святла. Святло можа быць канцэнтраваным або рассеяным, але яно заўсёды размяркоўваецца на прадметах па адпаведных законах: месца, куды больш трапляюць промні, называецца святлом, за ім ідзе наступная градацыя: паўцень, цень, рэфлекс і падаючы цень. Калі шар мае бліскучую паверхню (паліраваны метал, глазуру, шкло), самым светлым месцам будзе блік. Іншыя больш простыя геаметрычныя прадметы (конус, піраміда, прызма і г. д.) будуецца па правілах пабудовы эліпса, куба, вызначэння вуглоў руху граняў (ліній) адносна вертыкалі або гарызанталі.

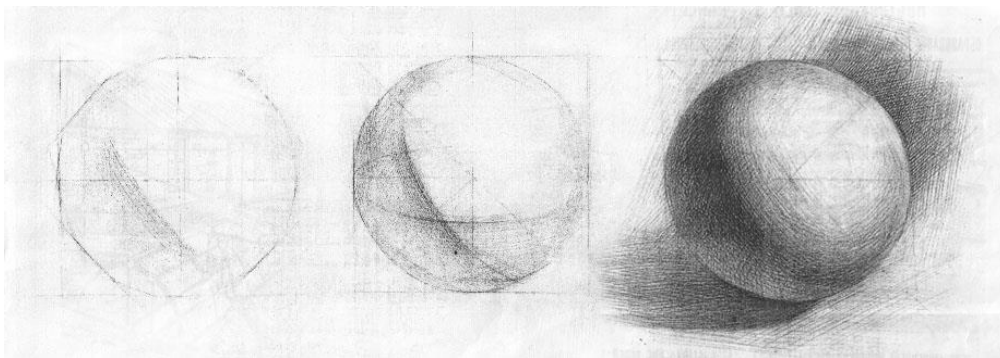
Стадыі малюнка шара тыя ж, што і ў выпадку з кубам (і іншымі прадметамі):

- кампазіцыя – у тонкіх лініях намячаецца становішча шара на лісце паперы;
- пабудова ўнутраных эліпсаў;
- святлоценявая мадэліроўка.



*Построение формы шара*

*Светотеневая моделировка формы шара:  
1 — собственная тень; 2 — полутон; 3 — рефлекс;  
4 — свет; 5 — падающая тень*



*Мал. 13. Визначенне аб'ёму і матэрыялу*

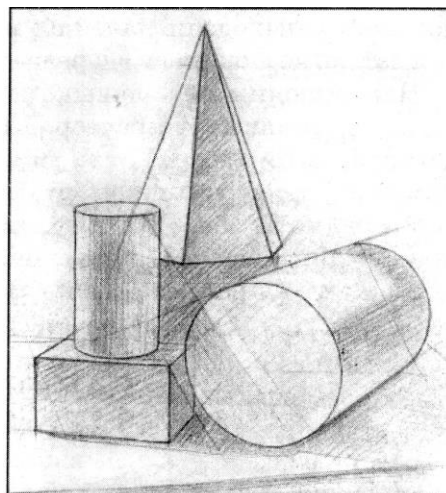
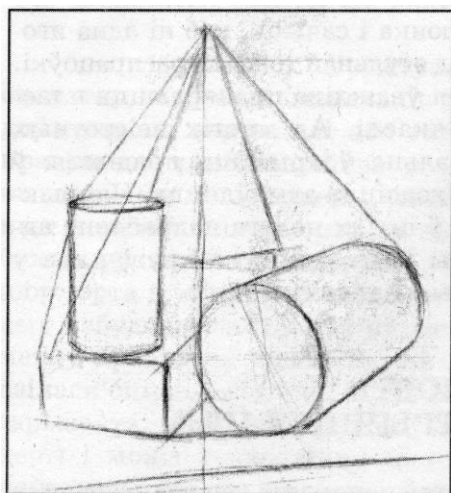
***Пытанні і заданні  
для замацавання пройдзенага матэрыялу***

1. Назваць асноўныя этапы паслядоўнага малявання куба.
2. Якая грань куба пры пабудове не скарачаецца?
3. Назваць асноўныя этапы паслядоўнага малявання цыліндра.
4. Расказаць пра спецыфіку пабудовы шара.

## Раздзел 4. ПРАЦА НАД НАЦЮРМОРТАМ

### 4.1. Нацюрморт з геаметрычных цел

«Нацюрморт» (ад фр. *nature morte*) азначае «мёртвая натура». Малюнак геаметрычных прадметаў, спецыяльна арганізаваных у асобную пастаноўку, з'яўляецца больш складанай задачай, чым маляванне іх паасобку. Трэба ўлічваць шмат момантаў, звязаных з захаваннем прапарцыянальных суадносін прадметаў, якія знаходзяцца ў рознай ступені аддаленасці ад вока і якія маюць розную асветленасць. Калі малюецца нацюрморт з двух простых геаметрычных прадметаў – куба і конуса – спачатку трэба вызначыць агульны аб'ём прасторы, якую займаюць гэтыя прадметы па вертыкалі і гарызанталі. Конус, пастаўлены на верхнюю грань куба, стварае прастору нацюрморта, выцягнутага ўверх, таму ліст паперы трэба размясціць па вертыкалі. Затым намячаюцца засечкамі аддаленыя межы ўсёй пастаноўкі нацюрморта: вяршыня конуса, левы і правы ніжнія вуглы пярэдняй мяжы куба (мал. 14). Пазначаем лінію гарызонту і знаходзім на ёй пункт сходу. Далей будзем куб (гл. «Куб»). Для пабудовы конуса неабходна вызначыць прапарцыянальныя адносіны яго шырыні да вышыні і пабудаваць эліпс. Паколькі аснова конуса размешчана на гарызантальнай плоскасці, вялікі дыяметр эліпса будзе паралельны лініі гарызонту, і, ведаючы суадносіны вялікага і малага дыяметраў, можна лёгка пабудаваць эліпсоідную аснову конуса.



*Мал. 14. Нацюрморт з геаметрычных цел*

Па такім жа прынцеце вядзеца пабудова нацюрморта з трох, пяці і больш геаметрычных прадметаў.

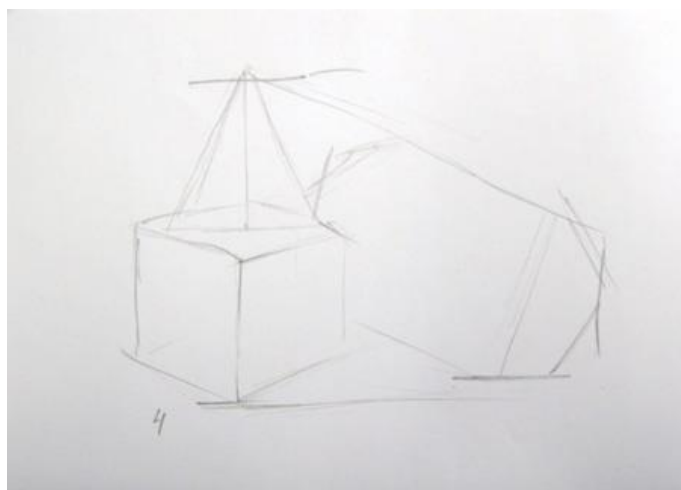


*Закончаны малюнак*

Вырашэнне асноўных задач пабудовы нацюрморта:

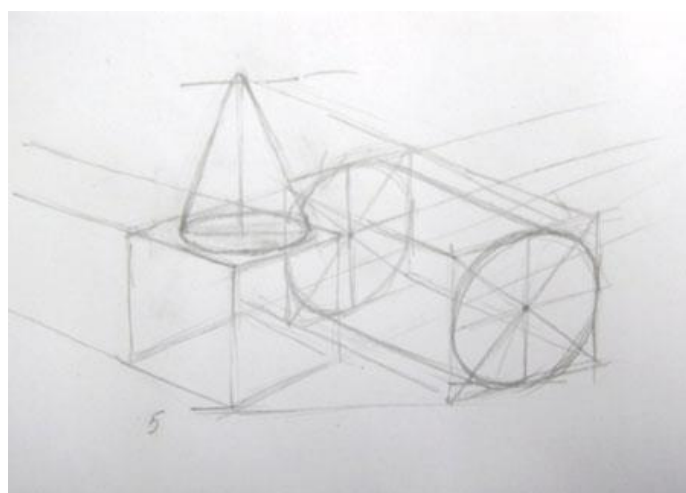
- размяшчаем кампазіцыю малюнка на лісце паперы;
- распрацоўваем перспектыўную пабудову кожнай асобнай геаметрычнай формы;
- знаходзім правільную перадачу ўзаемнага размяшчэння прадметаў у прастору;
- вырашаем прапарцыянальныя суадносіны геаметрычных цел.

*Першы этап.* Рашэнне размяшчэння ліста вертыкальна або гарызантальна. Пачынаюць малюнак групы геаметрычных цел з абагульненасці накіда ўсёй групы без выдзялення асобных прадметаў.



*Першы этап работы над малюнкам*

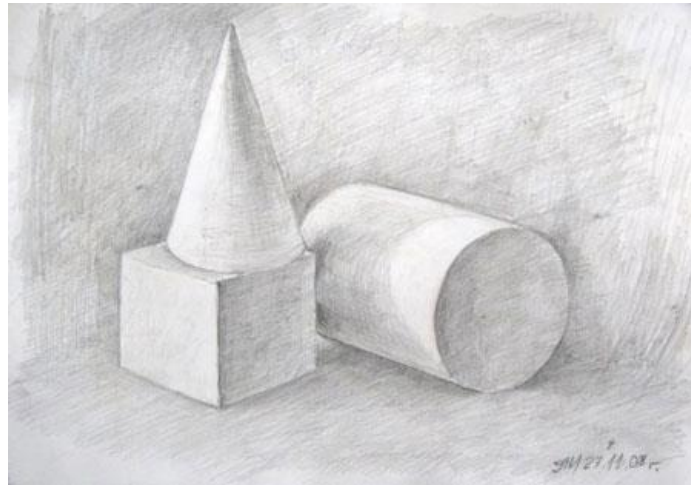
*Другі этап.* Усе прадметы малююцца быццам бы празрыстымі або зробленымі з дроту. Для гэтага прамалёўваюцца тыя грані і рэбры, якія нябачныя ў натуре. Правяраецца ніжняя аснова куба і ніжняя аснова апісанай вакол цыліндра прызмы, каб пазбегнуць пранікнення куба ў цыліндр.



*Другі этап*

*Трэці этап.* Тонавая прапрацоўка малюнка пачынаецца з вызначэння меж уласна падаючых ценяў. Пры гэтым спачатку ствараюцца ўчасткі цёмнага, затым сярэдняга светлага тону.

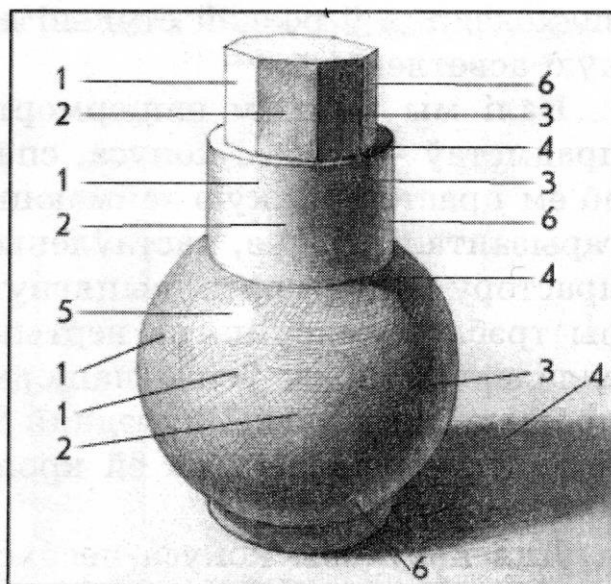
Працягваем працу над фонам і ўзмацняем уласныя і падаючыя цені. Вызначаем самыя цёмныя месцы ў нацюрморце.



*Трэці этап*

Каб перадаць аб'ёмную форму прадметаў штрыхавым або тонавым спосабам (адмыўка), трэба ведаць правілы размеркавання святла і ценю на паверхні іх формы. Усе прадметы ў прыродзе, асветленыя натуральным (сонечным, месяцовым) або штучным (свечка, газавая або электрычная лямпа, агонь і г. д.) святлом, ствараюць розныя па сваёй канструкцыі цені. Разгледзім гэта на прыкладзе аб'ёмнага геаметрычнага прадмета, асветленага штучным святлом (мал. 15). Ступень асветленасці паверхні будзе тым ярчэй, чым прамей вугал падзення прамянёў, і тым менш, чым больш будзе нахілены вугал. На паверхню аб'ёмных прадметаў прамяні святла падаюць пад рознымі вугламі, і таму прадметы асвятляюцца з рознай інтэнсіўнасцю. Частка асветленай паверхні, на якой адлюстроўваецца крыніца святла, называецца *блік* (шкляныя, фарфаравыя, глазураваныя керамічныя, паліраваныя металічныя і г. д. рэчы). Частка найбольш ярка асветленай (акрамя бліку) паверхні прадмета называецца *святлом*. Самая цёмная частка паверхні называецца *ўласным ценем*, але ў больш аддаленага ад асноўнай крыніцы святла месца ўласны цень вызначаецца за кошт адлюстраванага святла ад іншых прадметаў. Таму гэтая частка паверхні называецца *светлавым рэфлексам*. Тая частка паверхні, на якой размешчаны прадмет (стол, тумба, зямля), закрытая ад святла самім прадметам, лічыцца падаючым ценем.

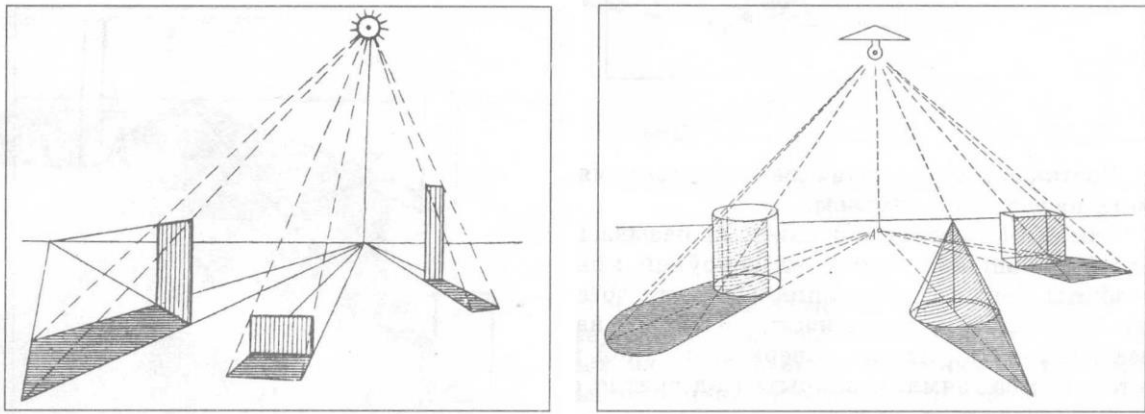




Мал. 15. Штучнае святло на геаметрычным прадмеце

На акруглых паверхнях святло і цені не маюць рэзкіх меж, святло плаўна пераходзіць у паўцень, цень, рэфлекс, а на гранёных паверхнях пераходы святла ў цень вызначаюцца рэбрамі плоскасцей. Святло бывае канцэнтраваным і рассеяным. Канцэнтраванае святло зыходзіць ад невялікіх крыніц (лямпа, свечка), рассеянае святло ідзе ад некалькіх або ад адной крыніцы, якія займаюць вялікую плошчу (напрыклад, неба ў пахмурны дзень). Існуе асобнае правіла пабудовы ценяў. Прывядзём дзве схемы, якія наглядна паказваюць пабудовы ценяў пры канцэнтраванай крыніцы святла, калі яно знаходзіцца перад малявальшчыкам і ззаду яго (мал. 16).

Усе навакольныя прадметы маюць розную тонавую і каляровую афарбоўку – ад самых светлых (белых паліваных парцелянавых ваз, асветленых сонечным святлом) да самых цёмных (глыбокія цені, прадметы чорнай афарбоўкі). Сродкі перадачы градацый тону ад самага светлага да самага цёмнага: белы аркуш паперы і аловак або вугаль, сангіна, соус і г. д. Правільнае выкарыстанне тонавых адносін на паперы за кошт штрыхавой прапрацоўкі дае магчымасць стварыць ілюзію самых светлых, нахштальт бліку, і самых цёмных месцаў на асобных прадметах або групе прадметаў у малюнку, перадаць тонавыя суадносіны з улікам размяшчэння прадметаў у канкрэтным асяроддзі.



*Мал. 16.* Побудова ценю пры канцэнтраванай крыніцы святла

#### **4.2. Нацюрморт з бытавых прадметаў**

Маляванне нацюрморта з бытавых прадметаў з'яўляецца праверкай ведаў і навыкаў, атрыманых пры працы над нацюрмортам з геаметрычных цел. Напрыклад, нацюрморт табурэткі (форма прамавугольнай прызмы) і вядра (форма цыліндра або ўсечанага конуса) і іншых прадметаў (мал. 17).



*Мал. 17.* Нацюрморт з бытавых прадметаў

Пабудаваць іх можна толькі на аснове формы геаметрычных прадметаў. Калі гэтыя прадметы расставіць на падлозе, то кропка сходу будзе размяшчацца на лініі з высокім гарызонтам, якая, хутчэй за ўсё, знаходзіцца вышэй верхняй мяжы ліста паперы. Маючы зэдлік, можна з дапамогай дадатковых ліній-прамянёў правесіць лінейную перспектыву. Дзве кропкі сходу на лініі гарызонту і выходныя да іх прамяні дапамогуць правільна пабудаваць прадмет у перспектывным скарачэнні. Маляванне вядра патрабуе ведання правіл пабудовы эліпсаў, а паколькі гэты посуд размешчаны на падлозе, яго вялікія дыяметры будуць паралельнымі лініі гарызонту. Па чатырох кропках вялікага і малога дыяметраў круга будзем эліпсы ніжняй, сярэдняй і верхняй частак вядра. Далейшы этап працы над малюнкам звязаны з святлоценявой прапрацоўкай дэталей, аб'ёмнай перадачай прадметаў, з улікам іх прапарцыянальных суадносін. У нацюрморт могуць уваходзіць розныя прадметы бытавой прыналежнасці. Аднак яго стварэнне заўсёды павінна спалучацца з канкрэтнай ідэяй, тэмай, задачай. Арганізацыя нацюрморта для вучэбнай або творчай працы – складаная задача.

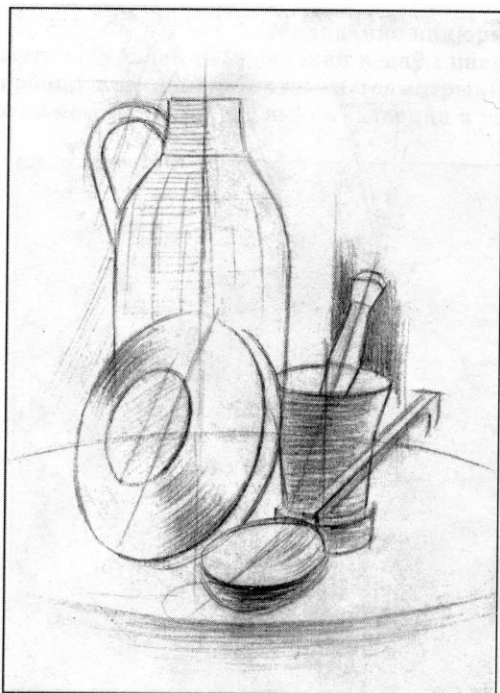
На першым этапе вызначаецца тэма нацюрморта, напрыклад: гародніна і садавіна, гаспадарчыя прылады, посуд, музычныя інструменты, старадаўнія рэчы, якія маюць глыбінную сувязь з гісторыяй, і г. д. Далей падбіраецца склад канкрэтных прадметаў, якія адпавядаюць абранай тэме, вызначаецца галоўнае і другараднае.

На другім этапе робіцца кампазіцыя прадметаў адносна кампазіцыйных і эстэтычных патрабаванняў да яго як да закончай у мастацкім сэнсе пастаноўкі. Нейкіх гатовых рэцэптаў у гэтай справе няма, нацюрморт трэба будаваць па вядомых у кампазіцыі законах і весці працу па прынцыпе «ад агульнага да прыватнага». Перад пачаткам неабходна правільна выбраць месца, адкуль усе прадметы ў прыродзе бачацца найбольш удала размешчанымі ў прастору.

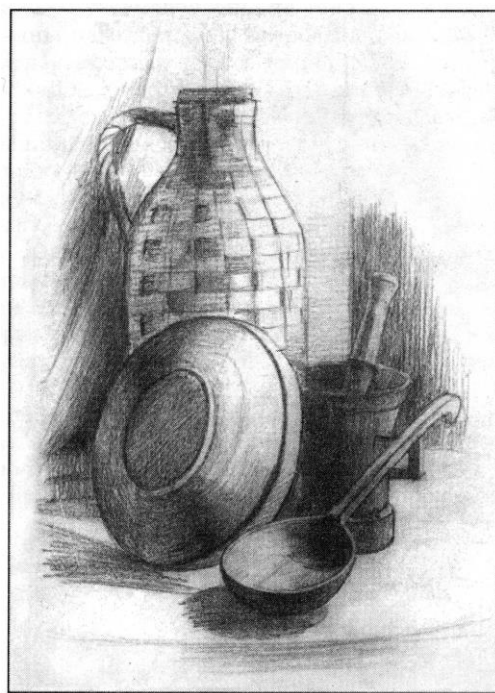
Разгледзім некаторыя асаблівасці паслядоўнасці працы над нацюрмортам з бытавых прадметаў. Прыступаючы да малявання, неабходна вызначыць фармат паперы: гарызантальны, вертыкальны або квадратны. Дапамагчы ў гэтым могуць варыянты накідаў гэтага ж нацюрморта невялікіх памераў на

асобных лістах паперы. Найбольш удалы накід будзе асновай для малюнка. На гэтым этапе вырашаюцца пытанні і кампазіцыйнай пабудовы нацюрморта, г. зн. пошуку найбольш прымальнага кампазіцыйнага рашэння.

На першай стадыі працы над малюнкам адначасова вядзецца пабудова ўсіх прадметаў нацюрморта з улікам іх прапарцыянальных суадносін (мал. 18). Калі асноўная форма прадметаў пабудавана і выверана, можна прыступаць да дэталёвай іх прамалёўкі. Узмацняюцца цені, рыскай пракладваюцца паўцені, абазначаюцца блікі, выяўляюцца рэфлексы (мал. 19).

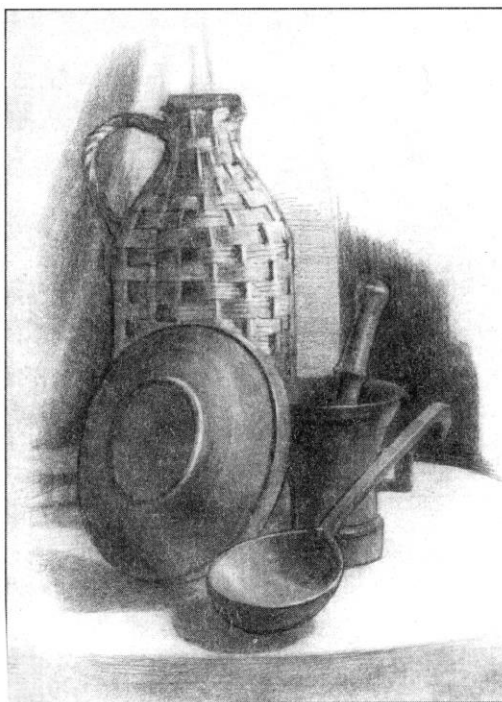


*Мал. 18.* Першы этап работы над малюнкам



*Мал. 19.* Другі этап

Малюнак павінен весціся суцэльна. Па ходу тонавай прапрацоўкі ўдакладняецца пабудова прадметаў, узмацняецца кантраснасць святла і цені на прадметах, размешчаных бліжэй да малявальшчыка. На заключным этапе выканання трэба сачыць за тым, каб усе прадметы нацюрморта былі ўзаемазвязаны па танальным вырашэнні і падпарадкаваныя навакольнаму асяроддзю (мал. 20).



Мал. 20. Закончаны нацюрморт

Калі ўважліва прыглядзецца да гэтага нацюрморта, можна заўважыць, што асноўная частка прадметаў мае акруглую, сфэрычную паверхню. У папярэдніх частках ужо разглядалася, як маляваць прадметы цыліндрычнай формы, размешчаныя на гарызантальнай плоскасці. Вялікія дыяметры эліпсаў (донца бутлі і ступкі) у гэтым выпадку будуць паралельнымі лініі гарызонту. Вялікую складанасць уяўляе пабудова талеркі, якая размешчана пад выпадковым вуглом да лініі гарызонту. Шляхам візуальнага прыёму адшукаць найбольшы памер яе дыяметра (ён жа будзе вялікім дыяметрам эліпса), знайсці малы дыяметр і па іх чатырох кропках пабудаваць эліпсы, якія і вызначаць адпаведную форму талеркі. Праца тонам вядзецца па прынцыпе «ад цёмнага да светлага». Трэба пачынаць рабіць танальны разбор з самых цёмных месцаў пастаноўкі. Паступова, набіраючы тонавыя адносіны ў пастаноўцы, вызначаюцца блікі, рэфлексы, межы ўласных і падаючых ценяў. Паслядоўнасць малявання нацюрморта заснавана на прынцыпе акадэмічнай школы: ад агульнага да прыватнага і зноў да агульнага. На завяршальным этапе абагульняем усе яго часткі. Параўноўваючы малюнак з натурай, неабходна дамагчыся цэльнасці і выразнасці, абагульняючы другарадныя дэталі і далёкі план. Прадметы на першым плане патрабуюць дбайнай

прамалёўкі. Пры прапрацоўцы дэталёў можа праявіцца дробнасць у малюнку, таму на этапе завяршэння працы трэба вывесіць малюнак на ўзроўні вачэй і праверыць яго, адзначыўшы вартасці і недахопы. Далей праводзіцца работа па выпраўленні недахопаў, малюнак правяраецца з адлегласці.

Дадзеная вучэбная пастаноўка дае магчымасць засвоіць навучэнцамі пабудову акруглых прадметаў, размешчаных пад рознымі вугламі да лініі гарызонту.



Мал. 21. Прыклад нацюрморта

***Пытанні і заданні  
для замацавання пройдзенага матэрыялу***

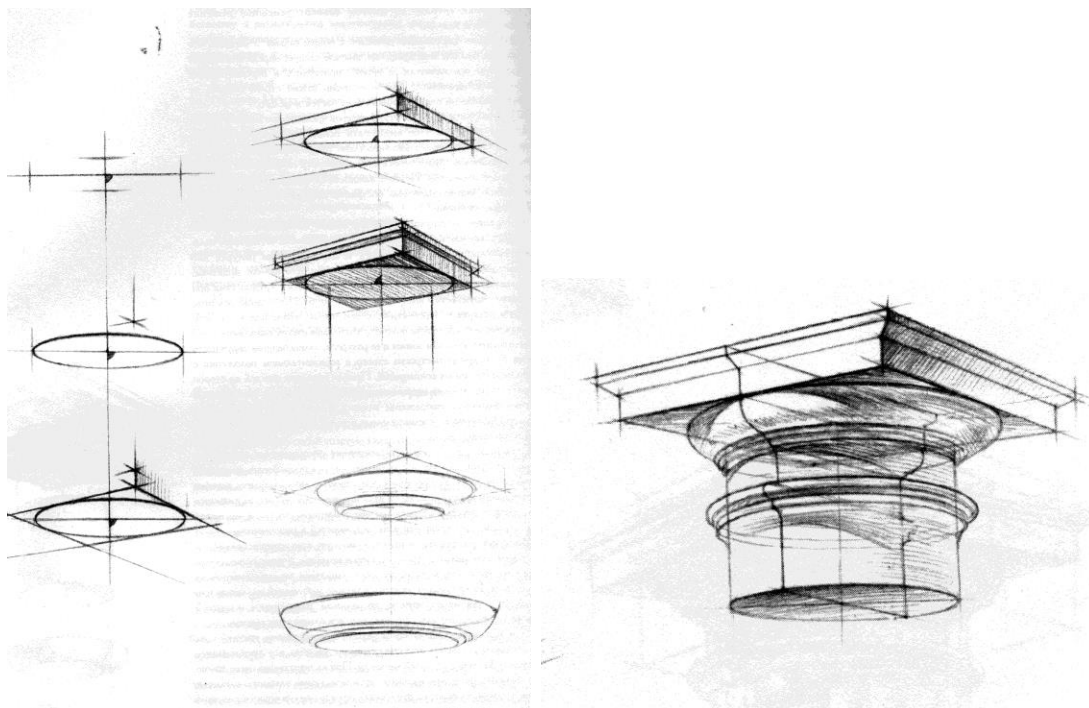
1. Якія існуюць правілы і этапы пабудовы нацюрморта з геаметрычных прадметаў на аркушы паперы?
2. Лінейная перспектыва ў пабудове квадрата, куба, цыліндра, яе характарыстыка.
3. Пералічыце правілы размеркавання святла і цені на прадметах геаметрычнай формы.

## Раздел 5. МАЛЮНАК АРХИТЕКТУРНЫХ ДЕТАЛЕЙ

Вучэбнае заданне па маляванні архітэктурных дэталей з'яўляецца працягам асваення асноў малюнка і пераходам да вывучэння больш складаных формаў. Так, напрыклад, вывучаючы і малюючы элементы архітэктурных пластычных формаў, студэнты набываюць цэлы комплекс неабходных якасцей для ўдасканалення ўменняў і навыкаў у галіне малюнка. Яны спазнаюць логіку канструктыўна-мастацкай сутнасці гэтых формаў, набываюць і ўдасканалюць тэхнічныя і выяўленчыя прыёмы, развіваюць прасторавае ўяўленне і мастацкі густ. Маляванні з натурны гіпсавых арнаментаў і капітэляў не толькі знаёміць студэнтаў з разнастайнасцю іх формаў і прыгажосцю архітэктурнага стылю, але і ставіць больш складаныя выяўленчыя задачы, патрабуе далейшага ўдасканалення малюнка. Маляванні архітэктурных формаў з'яўляецца найбольш важным і неабходным вучэбна-метадычным матэрыялам, дзе галоўнай задачай з'яўляецца неабходнасць засваення і замацавання асноўных прынцыпаў і метадаў канструктыўна-структурнага малюнка. Навучэнцам неабходна засвоіць у поўнай меры ўсе заданні вучэбнага малюнка, пачынаючы ад канструктыўнай логікі пабудовы і да яго пэўнай завершанасці з дапамогай святлаценю, прапорцыі, перспектывы, аб'ёмнай формы. Без гэтага немагчыма ў дастатковай меры спазнаць кампазіцыйна-мастацкія заканамернасці, стылявыя асаблівасці ўсяго архітэктурнага адзінства. Маляванні элементаў архітэктурны і іх дэталей дазваляе навучэнцам па меры набыцця неабходных ведаў і навыкаў перайсці да выявы з натурны малых архітэктурных формаў, асобных фрагментаў і збудаванняў і цэлых архітэктурных комплексаў, у тым ліку інтэр'ераў, экстэр'ераў і архітэктурнага асяроддзя. У сувязі з гэтым неабходна перайсці да разгляду формаў элементаў архітэктурны, а менавіта капітэляў і гіпсавых арнаментаў.

### 5.1. Маляванне капітэлі дарычаскага ордэра

Капітэль складаецца з трох асноўных частак (мал. 22). Верхняя частка – абака – уяўляе сабой тоўстую квадратную пліту, якая вянецца каблучком і полачкай. Пад ёй знаходзіцца эхін, затым – пераходная да калоны частка, якая складаецца з трох паяскоў або шыйкі і спалучаецца са ствалом калоны.



Мал. 22, 23. Малюнак капітэлі дарычаскага ордэра

Крыху ніжэй маецца выступаючы валік з полачкай, які называецца астрагалам, што таксама спалучаецца са ствалом калоны праз выкружку. Калі ўявіць капітэль без дробных элементаў: эхіна з паяскамі, астрагала з полачкай і без рэльефу выкружкі, то няцяжка вызначыць, з якіх геаметрычных формаў складаецца яе аснова. Ствол калоны складаецца з цыліндра, а абака – з тоўстай квадратнай пліты, размешчанай сіметрычна па цэнтры на верхняй аснове цыліндра. Пры асобным разглядзе яе дадатковых элементаў можна ўбачыць, што профіль эхіна блізкі да чацвэртнага эліпса, а астрагал уяўляе сабой цела, якое ствараецца рухам шара па акружнасці на некаторым аддаленні ад паверхні цыліндра, з прылеглай да яго знізу полачкай. Формы капітэляў, незалежна ад іх разнастайнасці і стылістыкі, у сваёй аснове заўсёды маюць правільныя геаметрычныя формы, часцей адносяцца да целаў кручэння. Спалучэнні



розных паверхняў утвараюць складаныя формы, з-за чаго маляванне капіталі ў навучальным працэсе адносяць да найбольш складаных задач. Працу над малюнкам капіталі варта пачынаць з кампазіцыйнага размяшчэння малюнка на лісце паперы пасля папярэдняга агляду натуры з усіх бакоў з тым, каб вызначыць найбольш выгадны для размяшчэння пункт гледжання. Ад таго, наколькі выразна абраная кропка гледжання, залежыць паспяховае вырашэнне кампазіцыйнай задачы.

Пабудову малюнка пачынаюць з агульнай формы. Улічваючы, што яе аснову складаюць целы кручэння, спачатку вызначаюць агульную вертыкальную вось капіталі, а затым прыступаюць да перспектыўнай пабудовы малюнка. Пры гэтым вельмі важна строга сачыць за прапарцыянальнымі суадносінамі ўсіх частак і цэлага. Пры маляванні класічных ордэраў надзвычай важна з самага пачатку як мага дакладней вытрымліваць асноўныя прапарцыянальныя велічыні. Ад таго, наколькі правільна будуць вызначаны асноўныя памеры капіталі, будзе залежыць правільнасць суадносін велічынь астатніх яе элементаў. Акрамя важнасці захавання прапорцыі, не менш важна ўмець правільна пабудаваць аб'ёмна-прасторавую канструкцыю капіталі. Яе пачынаюць рабіць з квадратнай асновы абак або з акружнасці верхняй часткі чацвяртнога вала. Патрэбна дакладна пабудаваць у перспектыўным ракурсе два злучаных элемента. Як паказвае практыка, пераважная большасць студэнтаў сутыкаецца з цяжкасцямі пры размяшчэнні акружнасці ў квадраце (эліпса ў ромб). Неабходна адзначыць, што незалежна ад становішча вуглоў пліты адносна пункту гледжання і яе ракурсаў, эліпсападобная акружнасць з улікам перспектыўных скарачэнняў павінна быць заўсёды пабудавана па правілах знаходжання яе ў гарызантальным становішчы. Прычым сярэдзіна кожнага з бакоў квадрата пліты павінна дакранацца акружнасці (эліпса). Недапушчальна спрабаваць падагнаць малюнак эліпса да няправільна пабудаванага квадрата. Гэта прывядзе да значных скажэнняў як саміх элементаў, так і ўсяго малюнка.

Студэнтам пры падобных ускладненнях рэкамендуецца пачынаць з пабудовы эліпса, а затым з бачнага ракурсу паспрабаваць пабудаваць на яго аснове абак. Пераканаўчасць пабудовы двух элементаў залежыць ад правільнай пабудовы самога

эліпса, што падрабязна разглядалася пры пабудове цел кручэння і іх акружнасцей у перспектыве. Скончыўшы пабудову верхніх элементаў канструкцыі капітэлі, неабходна прыступіць да пабудовы падставы ствала калоны. Улічваючы ракурсныя палажэнні натурнай мадэлі, варта абапірацца на заканамернасці перспектывы. Калі прадмет знаходзіцца высока над лініяй гарызонту або набліжаны да такога стану, то эліпсы, якія знаходзяцца ў верхняй частцы, будуць шырэй, чым эліпсы, што набліжаны да малявальшчыка (мал. 23). Суадносячы прапорцыі частак і цэлага, дадаткова ўдакладняйце іх месцазнаходжанне на малюнку. Затым лёгкімі лініямі будуйце ўсе неабходныя акружнасці (эліпсы) дэталяў капітэлі. Пры іх пабудове вельмі важна прамалёўваць не толькі бачныя, але і нябачныя элементы капітэлі быццам наскрозь, празрыста, што будзе садзейнічаць правільнай пабудове малюнка аб'ёмнай канструкцыі капітэлі. Пры ўдакладненні дэталяў капітэлі неабходна зыходзіць з логікі канструктыўнага будынка элементаў і іх частак. Пабудова розных дэталяў капітэлі паказана на малюнку. У працэсе працы важна падыходзіць да мадэлі, вывучаць форму тых ці іншых дэталяў. Маляванне палавіністай формы капітэлі выклікае цяжкасці ў студэнтаў, бо яны забываюцца, што палавіністая форма таксама і частка цэлага. Такім чынам, каб атрымаць правільны малюнак паловы капітэлі, неабходна зрабіць поўную пабудову малюнка, а не толькі яго бачнай часткі.

Пасля праверкі і дадатковых удакладненняў непатрэбную палову можна злёгка аслабіць, але не пазбаўляцца ад яе адразу, таму што пры далейшай прапрацоўцы і ўдакладненнях на патрэбнай палове могуць быць дапушчаны некаторыя недакладнасці. Таму абавязковай умовай завяршэння працы над малюнкам капітэлі з'яўляецца праверка яго на адлегласці. Толькі з пэўнай адлегласці можна ўбачыць тыя ці іншыя недахопы. Асаблівую ўвагу неабходна звярнуць на прапорцыі, перспектыву, характар, аб'ёмна-прасторавую форму і агульны стан малюнка.

## 5.2. Маляванне арнаменту

У вучэбным заданні па маляванні арнаменту шырока выкарыстоўваюцца розныя элементы архітэктурнай арнаментыкі, якія сустракаюцца на капітэлях, карнізах, фрызах, антаблементых. Арнаменты прызначаны для ўпрыгожвання архітэктурных збудаванняў, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У нашы дні арнаменты прызначаныя для дэкару на прадметах быту, мэблі, у зброевым мастацтве, часам для рэстаўрацыйных работ па аднаўленні помнікаў архітэктурны. Аснову арнаменту складае прамае плоскае або крывое аб'ёмнае пліта, на якую наносіцца малюнак арнаменту з геаметрычных фігур або (часцей) з элементаў расліннага свету. Арнаменты, як правіла, складаюцца з адных і тых жа рытмічна паўтаральных элементаў, якія могуць нагадваць зубчыкі, пацеркі, лісце, кветкі або іншыя прадметы. Арнамент уяўляе сістэму з асобных элементаў, звязаных паміж сабой у пэўным парадку. Усе элементы так ці інакш павінны быць стылізаванымі. Нароўні з простымі выкарыстоўваюцца рытмічна складаныя арнаменты, у якіх прасочваюцца кампазіцыі хвалепадобнага руху са спіральнымі завіткамі. Маляванне з натуры арнаменту не толькі дае магчымасць азнаёміцца з разнастайнасцю іх формаў, але і ставіць перад студэнтамі больш складаныя задачы, якія патрабуюць далейшага ўдасканалення навыкаў.

Дзякуючы стылізацыі, выразнай структуры і рэльефнасці формаў лісця і кветак арнаменту, гіпсавыя разеткі капітэлі і розныя дэталі архітэктурных элементаў з'яўляюцца добрай мадэллю для іх вывучэння і малявання з натуры. Для пачатковых практыкаванняў неабходна выкарыстоўваць найбольш простыя і ясныя арнаменты. Гэта дазваляе лягчэй зразумець іх будову. Варта памятаць, што любы арнамент у гіпсавай разетцы або яго размяшчэнне на якім-небудзь прадмеце (мэбля, посуд, зброя) вызначае яго агульную кампазіцыю, памер і ўзаемасувязь элементаў. Таму, перш чым перайсці да выявы разеткі, трэба яе вывучыць з усіх бакоў, аналізуючы вышыню рэльефу на асобных участках. Асабліваю ўвагу неабходна звярнуць на асветленасць арнаменту. Паверхня павінна быць асветлена такім чынам, каб была найбольш выразна выяўлена асноўная структура. Пры выбары месца малявання (пункту гледжання) для працяглага малюнка не абавязкова пачынаць з

франтальнага становішча, як звычайна прынята. Дастаткова папярэдне зрабіць лінейна-канструктыўную замалёўку з натуры ў такім становішчы, каб разабрацца ў аснове члянэння і вузлавых кропках выявы, або ў працэсе пабудовы час ад часу вывучаць натурную мадэль з франтальнага становішча. Тут нельга даць адназначнай рэкамендацыі, паколькі ўсё будзе залежаць ад самога малявальшчыка. Лепш за ўсё садзіцца ў трохчацвартным становішчы справа ці злева да мадэлі, у залежнасці ад характару арнаменту і яго асветленасці. Такі выбар месца дазваляе выразней перадаць форму ў цэлым. Маляванне арнаменту патрабуе дакладнай прамалёўкі восей сіметрыі, якія з'яўляюцца найважнейшай часткай пабудовы, таму што ў аснове любога арнаменту або групы яго элементаў ляжаць восевыя сіметрыі. Гэта лёгка прасачыць на прыкладах простага арнаменту, дзе адны і тыя ж элементы размяшчаюцца адносна восі сіметрычна на роўным выдаленні, г. зн. паўтараюцца.

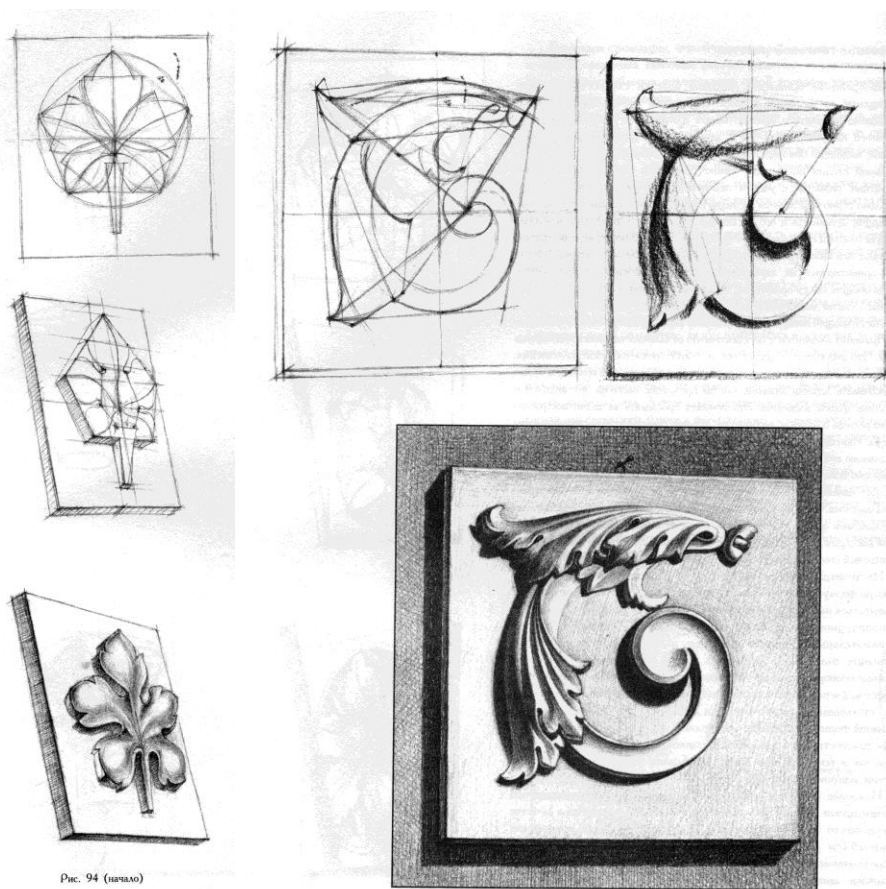


Рис. 94 (начало)

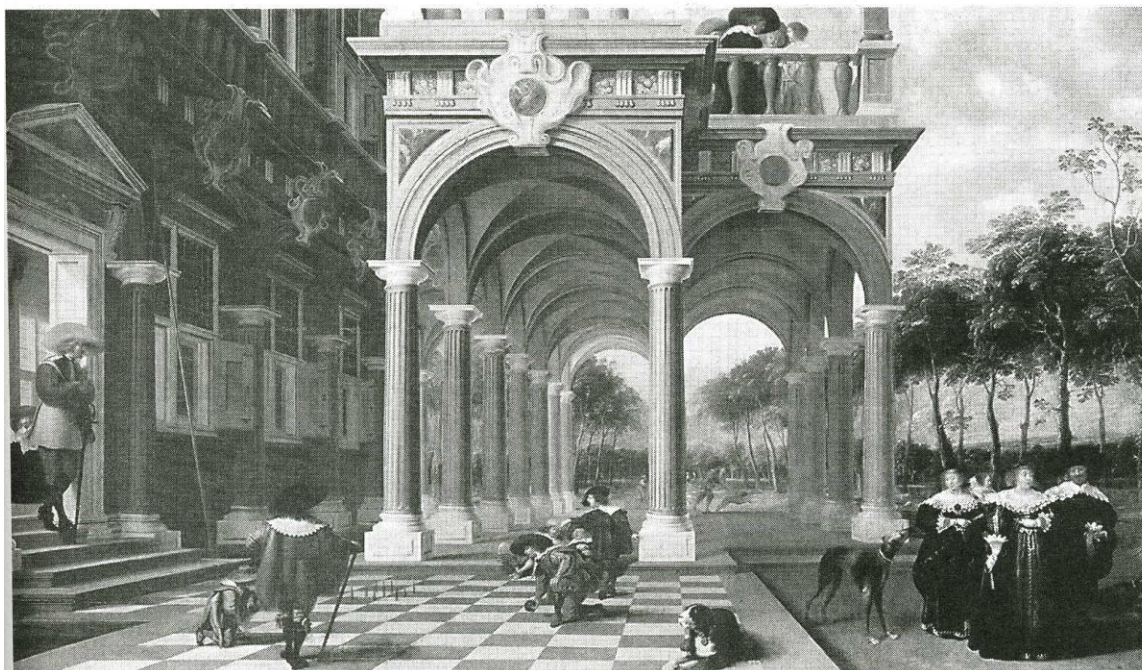
Мал. 24, 25. Малюнак арнаменту гіпсавай разеткі.  
Несіметрычныя арнаменты

Малюнак арнаменту гіпсавай разеткі размяшчаецца на аркушы паперы і праца пачынаецца з прамавугольнай пліты, а не самога арнаменту (мал. 24). Для гэтага вызначаюць бачную з дадзенага пункту гледжання агульную форму, верхнія, ніжнія і бакавыя межы. Неабходна адзначыць, што на пачатковай стадыі пабудовы важна правільна вызначыць асноўныя габарытныя памеры з улікам перспектывага скарачэння. Ад таго, наколькі дакладна вызначаны памеры пліты, шмат у чым залежаць асноўныя прапорцыі арнаменту і яго складовых элементаў. Вызначыўшы асноўныя памеры пліты і яе становішча ў прасторы (нахільнае, вертыкальнае), вызначаюць вось сіметрыі, якая з'яўляецца базавай асновай малюнка. Пасля чаго, арыентуючыся на характэрныя пункты пабудовы, будуюць лініі, якія вызначаюць масу арнаменту, і дапаможнымі лініямі вызначаюць вузлавыя пункты пялёсткаў і асобных формаў, як у падставы пліты, так і на паверхні прадмета. Для яснасці пабудовы канструкцыі малюнка рэльеф арнаменту трэба прамалёўваць лёгкімі лініямі, як бы празрыста, наскрозь усе бачныя і нябачныя формы элементаў. Гэта дапаможа прасачыць за ходам пабудовы вышыні рэльефу арнаменту, асабліва на дальнім, схаваным ад вачэй баку вышыні рэльефу. Пры пабудове малюнка гіпсавых разетак з сіметрычным размяшчэннем арнаменту неабходна паслядоўна намячаць сіметрычныя дэталі як справа, так і злева. Несіметрычныя арнаменты (мал. 25) уяўляюць сабой больш складаную форму для малявання з натуры. Тут, перш за ўсё, неабходна засноўвацца на характары формы выгібу і завітка, правільна суадносіць іх прапарцыянальныя часткі. Вызначаючы дапаможнымі лініямі асноўныя памеры арнаменту, неабходна ўсталяваць узаемасувязь асобных частак. Найбольш складаным аб'ектам для малявання з'яўляецца ліст аканта, які ўжываецца ў асноўным у якасці дэкаратывага элемента ў кампазіцыі складаных па форме карынфскіх капітэляў. На малюнках гэтай капітэлі можна ўбачыць, як у пэўным парадку размешчаны пялёсткі лісця аканта, волюты, розныя завіткі. Пры малюнку падобных складаных капітэляў навучэнцам першым чынам трэба паспрабаваць зразумець іх канструктыўную сутнасць, аснову, якая складае агульную форму. Гэта, як правіла, альбо ўсечаны конус, альбо усечаныя чатырохкутныя піраміды, накіраваныя

шырокай падставай уверх. Яе верхні элемент – абака – пліта складанай канфігурацыі, у аснове якой ляжыць квадрат. Гэта добра прасочваецца пры разглядзе пліты ў плане (зверху), калі ўсе вострыя вуглы аднолькава аддаленыя ад цэнтра. Для пабудовы такіх капітэляў неабходна зразумець, што яны адносяцца да цел кручэння. Таму пабудову трэба пачынаць з сярэдняй лініі – восі сіметрыі, гэтак жа, як пры пабудове дарычаскай і іанічнай капітэляў.

## Раздел 6. МАЛЮНАК ІНТЭР'ЕРА

Інтэр'ер – унутраная прастора архітэктурнага збудавання ці ўнутраны выгляд памяшкання. У вучэбным заданні па маляванні інтэр'ера ставіцца мэта далейшага ўдасканалення ведаў і навыкаў малявання, развіцця аб'ёмна-прасторавога мыслення, замацавання і паглыблення ведаў практычнага прымянення законаў перспектывы і святлаценю, пашырэння кампазіцыйных паняццяў, развіцця пачуцця прапорцыі.



Мал. 26. Д. ван Дэлен. Гульцы ў лапту

Маляванне інтэр'ера заснавана на законах перспектыўнай пабудовы простых геаметрычных аб'ёмаў, перш за ўсё куба і блізкіх яму прамавугольных формаў. Любы інтэр'ер, якім бы ён ні быў складаным па канфігурацыі, заўсёды набліжаны да гэтых аб'ёмаў, паколькі пераважная большасць памяшканняў у плане з'яўляюцца прамавугольнымі. Падлогу, столь, сцены адмяжоўваюць замкнёнай прасторай. Практычнае ўменне

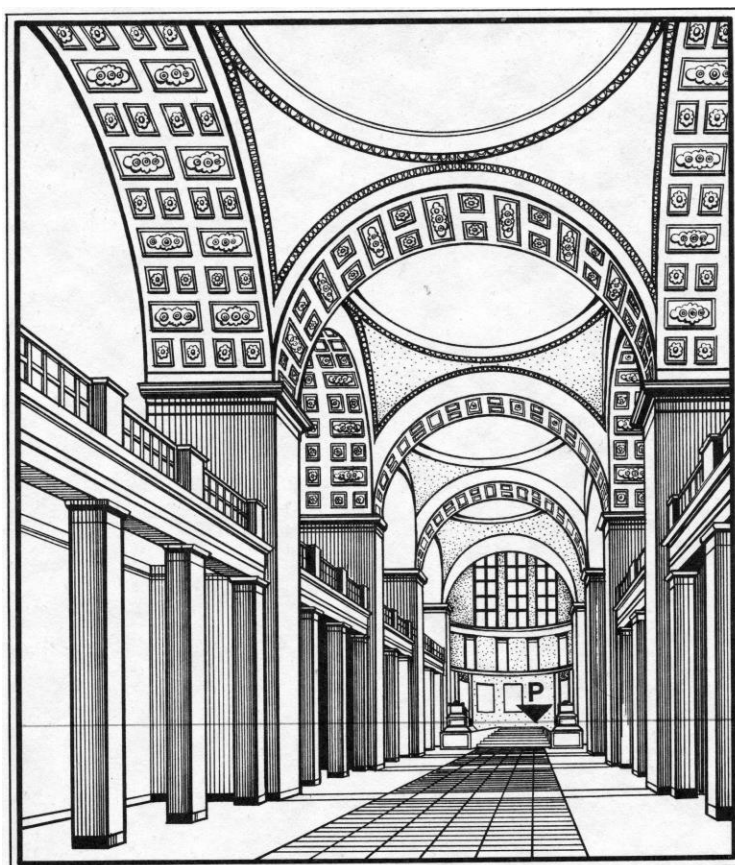
адлюстроўваць геаметрычныя формы ў перспектыве шмат у чым дапаможа правільнаму малюнку інтэр'ераў як з натуры, так і па прадстаўленні.



Мал. 27. Дж. П. Паніні.  
Карцінная галерэя з відамі сучаснага Рыма

Унутраны строй прасторы інтэр'ера мае свае характэрныя асаблівасці. Перш за ўсё, гэта замкнёная ўнутраная прастора, якая ўключае розныя прасторавыя планы і крыніцы асвятлення, што ствараюць асаблівую светлавую характарыстыку гэтай прасторы, а таксама розныя па афарбоўцы і фактуры прадметы інтэр'ера. Усё гэта лішні раз пацвярджае спецыфіку і асаблівасці малюнка інтэр'ера як аб'екта архітэктуры. Разам з тым з-за наяўнасці розных прадметаў, якія перашкаджаюць успрымання, убачыць геаметрычнасць замкнёнай прасторы (контурны падлогі, столі, сцен) намнога цяжэй.





Мал. 28. Перспектыўная пабудова малюнка

У маляванні інтэр'ера асаблівае значэнне набывае метады лінейна-канструктыўнай пабудовы малюнка і веданне заканамернасцей перспектывы. Лінейна-канструктыўны метады выявы і лінейная перспектыва дазваляюць выразна прасачыць за ходам пабудовы малюнка прадметаў. Маляванне інтэр'ера па сваёй сутнасці нічым не адрозніваецца ад малявання прадметных формаў, тут таксама патрабуецца пэўная сума ведаў і навыкаў, неабходных у выяўленчым мастацтве. Пры маляванні інтэр'ера з натуры вельмі важна правільна выбраць пункт гледжання (лінію гарызонту). Ад таго, наколькі ўдала выбрана кропка сходу залежыць правільнае кампазіцыйнае рашэнне задачы малюнка ў цэлым. Кожны інтэр'ер можа быць разгледжаны з розных пунктаў, але важна выбраць найбольш выгадную і выразную для малявальшчыка групу элементаў, якія складаюць інтэр'ер. Гэта можа быць частка або памяшканне цалкам. Выбар лініі гарызонту можа вагацца ў значных межах. Яна альбо задаецца выкладчыкам, альбо выбіраецца студэнтамі самастойна. Перш чым прыступіць да малюнка інтэр'ера, неабходна папярэдне выканаць некалькі эскізных варыянтаў з

розных пунктаў гледжання. На іх адлюстроўваюцца зыходзячыя ў глыбіню асноўныя лініі сцен, падлогі, столі, аконных і дзвярных праёмаў. Затым, праверыўшы і ўдакладніўшы перспектыўную пабудову і агульныя прапорцыі памяшкання, вызначаюць розныя буйныя элементы інтэр'ера ў абагульненым выглядзе. Адначасова выконваюцца эскізы, схемы малюнка і планы памяшкання. Пры гэтым вызначаецца кропка гледжання, карцінная плоскасць і кропка сходу (мал. 28), што дазваляе лепш разабрацца ў складанай перспектыўнай пабудове прадметных формаў і іх размяшчэнні ў прасторы інтэр'ера. Выконваючы паслядоўнасць ускладнення задач, першыя вучэбныя заданні па малюнку інтэр'ера трэба пачынаць з вуглавых яго відаў з уключэннем у іх, падобна нацюрморту, не больш двух-трох буйных бытавых прадметаў. Такія аб'екты ставяцца на падлозе каля сцяны (або каля сцен) у куце, каб стварыць інтэр'ернае асяроддзе. Сюды таксама могуць увайсці такія элементы інтэр'ера, як вакно, дзверы, выступы на сцяне, ацяпляльныя сістэмы і г. д. Па меры засваення, паслядоўна ўскладняючы задачу, студэнты паступова пераходзяць да малюнкаў больш складаных інтэр'ераў.



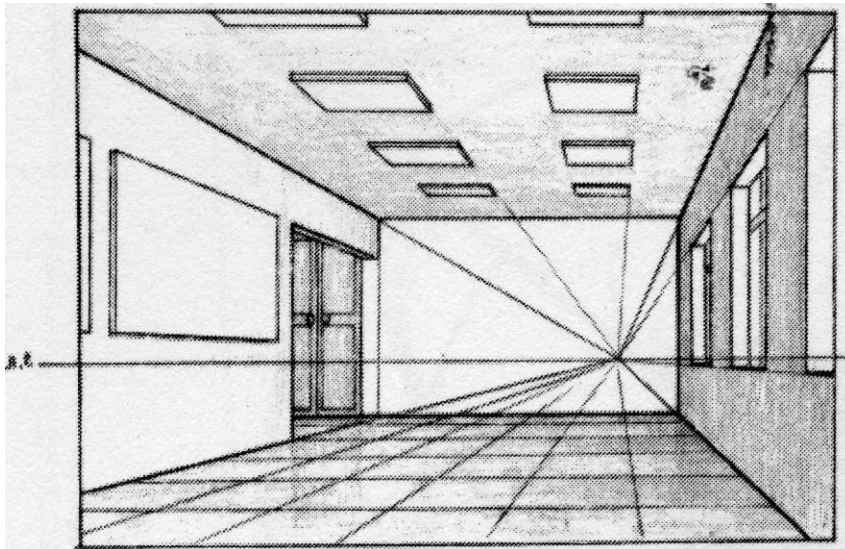
Мал. 29. Дж. П. Паніні. Сабор Святога Пятра з уваходу ў Рыме

Каб зрабіць правільную перспектыўную пабудову выявы інтэр'ера, трэба строга выконваць прапарцыянальныя адносіны частак і цэлага (сцен, падлогі, столі з прадметамі, уключанымі ў інтэр'ер). Удакладняюцца планы размяшчэння прадметаў, адлегласці паміж імі і іх аб'ёмныя велічыні. У перспектыўнай пабудове малюнка прасторы інтэр'ера ў асобных выпадках можна ўжываць два гарызонты з двума кропкамі сходу. Гэта той выпадак, калі неабходна паказаць франтальную сценку (пано, рэльеф, мазаіку і г. д.) больш маштабна, значна. Такім чынам, выбраўшы найбольш удалы варыянт эскіза кампазіцыі інтэр'ера, прыступаюць да малявання. Пры гэтым фармат паперы павінен быць выбраны ў адпаведнасці з маштабам рамкі выкананага эскіза кампазіцыі. Для пачатку вызначаюць асноўныя лініі сцен, падлогі, столі. Праверыўшы і ўдакладніўшы іх, вызначаюць вокны, дзвярныя праёмы, бэлькі, канструкцыі і г. д. Толькі пасля гэтага пераходзяць да малявання асноўных буйных прадметаў. Пабудаваўшы іх, неабходна пераходзіць да ўдакладнення дэталей і нанясення лёгкай святлацені. Адначасова з святлаценявой прапрацоўкай формаў выяўляюць іх прасторавую глыбіню. Для гэтага неабходна зрабіць супастаўленне ступені прапрацаванасці пярэдняга і другога планаў, што спрыяе правільнай перадачы перспектыўных скарачэнняў і паветранай перспектывы. Больш выразна прапрацоўваюць дэталі пярэдняга плана. Дэталі аддаленага плана прапрацоўваюць мякчэй і некалькі абагульняюць. Пры маляванні інтэр'ера могуць быць выкарыстаны розныя выяўленчыя матэрыялы, пачынаючы ад простых алоўкаў, таніраванай і проста паперы да вугалю, тонавай заліўкі тушшу.

Усе з'явы жыцця, побыт чалавека, яго вытворчая і культурная сфера, вольны час звязаны з інтэр'ерам. Пад словам «інтэр'ер» разумеецца ў першую чаргу ўнутраная прастора архітэктурнай пабудовы, якая ўключае ўвесь комплекс абсталявання, звязаны з унутранай канструкцыяй памяшкання, яго дэкорам. Для мастака недастаткова мець навыкі малявання навакольных прадметаў паасобку. Рэчы і прадметы ў прыродзе звязаныя не толькі паміж сабой, але і з тым асяроддзем, у якім яны існуюць. А гэта значыць, што мастак павінен добра валодаць навыкамі пабудовы прадметаў у перспектыве і самога інтэр'ера, і таго абсталявання, якое ў ім прысутнічае. Маля-

ванне інтэр'ера мае сваю спецыфіку. Звычайна, адлюстроўваючы ў малюнку той ці іншы выгляд памяшкання, мастак, як правіла, знаходзіцца ўнутры вялікай замкнёнай прасторы, якая можа мець форму куба, цыліндра, прамавугольніка або спалучаць у сабе некалькі геаметрычных формаў. Перш чым прыступіць да малявання, трэба абраць такое месца ў інтэр'еры, адкуль будзе добра глядзецца натура. Не рэкамендуецца ахопліваць вялікі ўчастак пакоя з трыма сценамі, столлю і падлогай, паколькі вока не можа дакладна трымаць у поле зроку такую прастору. Існуюць два асноўных палажэнні сцен памяшкання квадратнай або прамакутнай формы:

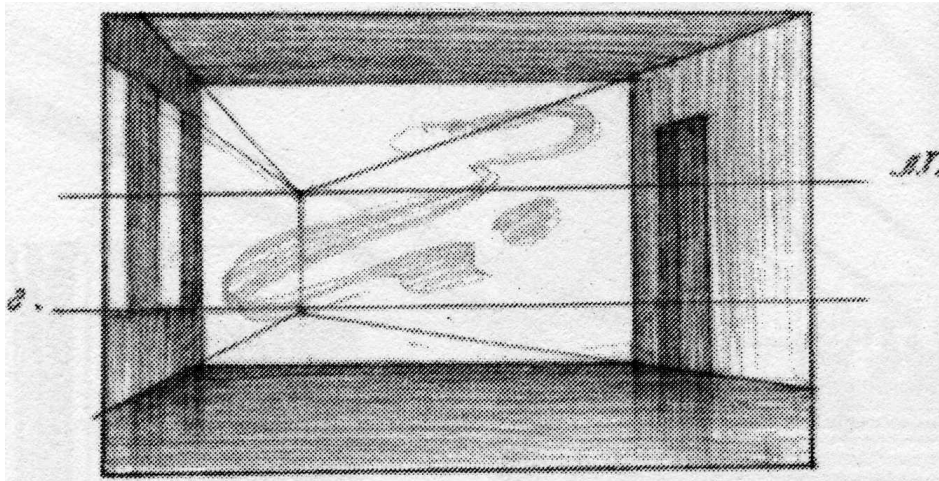
1. Аддаленая ад гледача сцяна размешчана паралельна карціннай плоскасці (мал. 30).



Мал. 30. Першае размяшчэнне сцяны

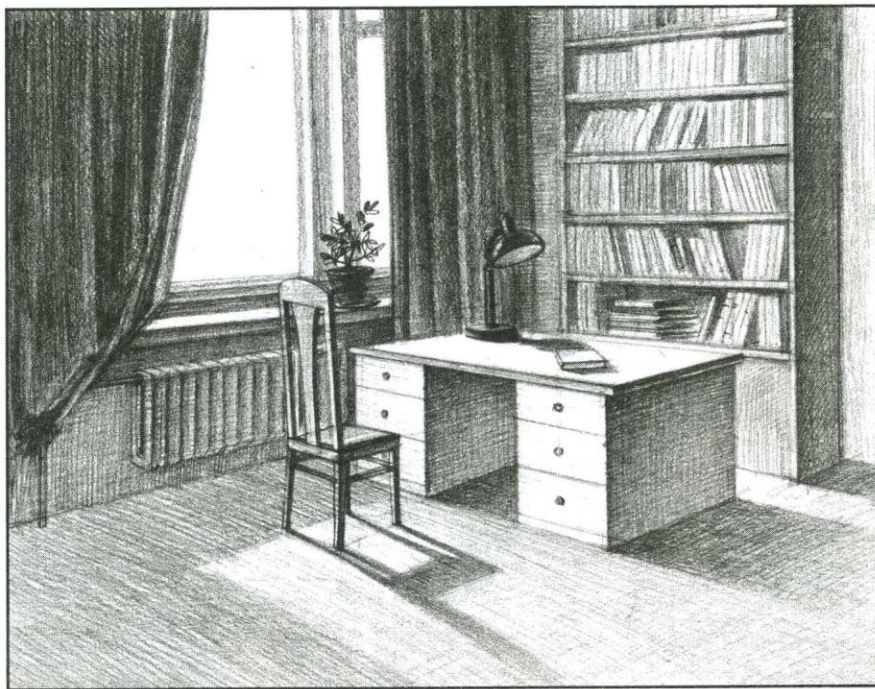
У гэтым выпадку верхняя і ніжняя лініі франтальнай сцяны будуць паралельнымі лініі гарызонту, а бакавыя сцены рэзкім ракурсам зыходзяць у кропку сходу.

2. Інтэр'ер пакоя знаходзіцца пад выпадковым вуглом да карціннай плоскасці. Гледачу бачныя толькі дзве сцяны, верхняя і ніжняя лініі якіх накіроўваюцца да двух кропак сходу (на малюнку яны не бачныя) і знаходзяцца на лініі гарызонту (мал. 31).



*Мал. 31. Другое размяшчэнне сцяны*

Часцей за ўсё ў выяўленчым мастацтве менавіта гэтае становішча выкарыстоўваецца пры адлюстраванні прадметаў або сцэн і эпизодаў, якія праходзяць у інтэр'еры.



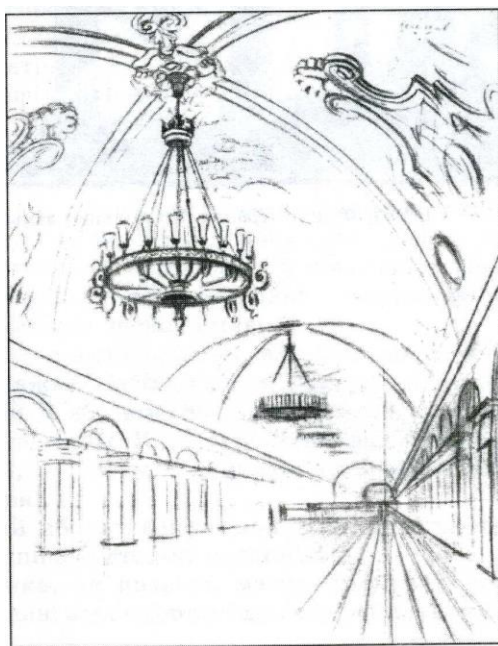
*Мал. 32. Асвятленне памяшкання*

У графічных лістах або ў жывапісе важнае значэнне набывае асвятленне памяшкання (мал. 32). Яно можа быць натуральным ці штучным, канцэнтраваным, накіраваным і рассеяным. Калі, напрыклад, зала асветлена штучным святлом ад некалькіх электралампаў, то святло размяркоўваецца раўнамерна па ўсёй прасторы, і, наадварот, калі памяшканне, рэчы і прадметы, якія

Ў ім знаходзяцца, асвятляюцца накіраваным святлом (прамяні сонца, пражэктара), то інтэр'ер і ўсё, што з ім звязана, набывае рэзкі кантраст святла і цені. Прыступаючы да малюнка інтэр'ера, нельга адразу брацца за складаныя задачы, звязаныя з пабудовай усёй прасторавай архітэктонікі памяшкання. На першым этапе рэкамендуецца выканаць лінейныя замалёўкі асобных участкаў інтэр'ера з лесвічнымі прыступкамі, аркамі і калонамі.

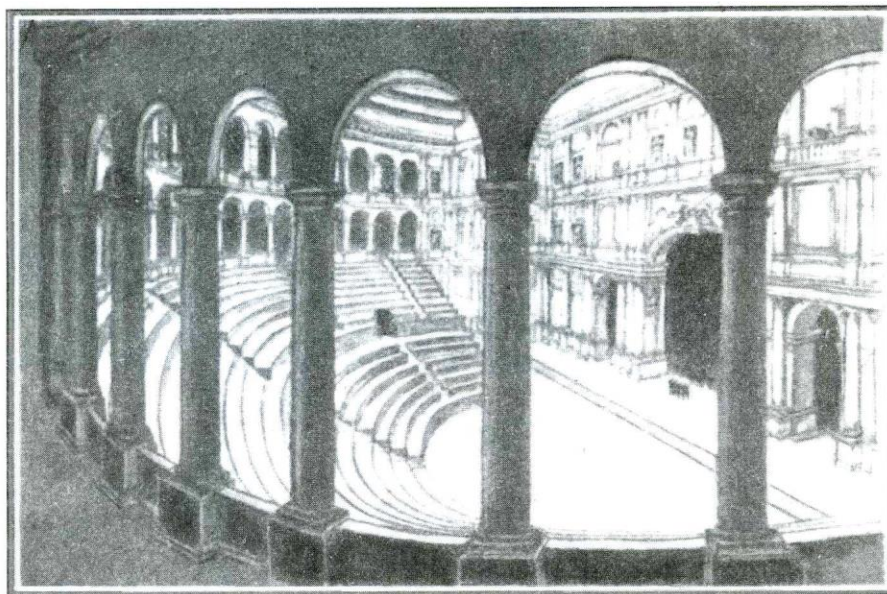
Вельмі важную ролю адыгрывае набыццё і ўдакладненне ведаў у галіне лінейнай перспектывы.

Наступны этап у працы над інтэр'ерам – замалёўкі архітэктурных матываў, асобных дэталей архітэктурны. Малюнак залы станцыі метро (мал. 33) можа служыць прыкладам, дзе акумуляюцца веды ў галіне лінейнай перспектывы, замалёвак прадметаў аздаблення, дэкаратыўнай ляпніны.



Мал. 33. Малюнак залы станцыі метро

У аснове канструкцыі залы ляжыць выцягнуты паралелепіпед, а столь мае форму паўцыліндра. Паколькі зала станцыі з'яўляецца вялікай па даўжыні, перспектыўнае скарачэнне паралельных паміж сабой ліній здаецца настолькі інтэнсіўным, што нагадвае ўзор нібыта сыходных у адной кропцы чыгуначных рэк. Гэтаму закону лінейнай перспектывы падпарадкоўваюцца ўсе дэталі інтэр'ера і ўсё арнаментальнае аздабленне залы.



Мал. 34. І. А. Фамін. Малюнак праекта глядзельнай залы

На малюнку праекта глядзельнай залы архітэктара І. А. Фаміна (мал. 34) галоўная частка залы адлюстравана на другім плане. На перэднім плане выступае сілуэт каланады з аркамі. Яна стварае вялікае паўкола на ўзвышаным месцы інтэр'ера памяшкання. Веліч залы падкрэсліваецца ярка выяўленай перспектывай авальна размешчаных калон і маштабам арак на перэднім плане і ўдалечыні. Выдатнае майстэрства адлюстравання складанай па архітэктурны пабудовы і дэкаратыўнага аздаблення інтэр'ера можна бачыць на малюнках італьянскага мастака XVII ст. Дж. Батыста Піранезі, які спецыялізаваўся галоўным чынам на адлюстраванні архітэктурных матываў. У яго малюнках вялікія прасторы памяшканняў, падзеленыя магутнымі калонамі і аркамі, багатая дэкаратыўная ляпніна і скульптурныя фігуры ствараюць адчуванне грандыёзнасці і рэпрэзентатыўнай параднасці ўнутраных частак забудовы. Святло ў інтэр'еры размяркоўваецца такім чынам, што яно выдатна падкрэслівае ўсе элементы дэкару, узмацняе велічнасць і прыпаднятую святочнасць памяшканняў. На пачатковай стадыі набыцця навыкаў у малюнку немагчыма адразу спасцігнуць усе сакрэты майстэрства адлюстравання складаных у архітэктурным рашэнні інтэр'ераў будынкаў. Гэта дасягаецца паступова, праз доўгі, вялікі і руплівы вучэбна-творчы і працоўны працэс, які праходзіць кожны творца на сваім шляху.

## Раздзел 7. МАЛЮНАК ЭКСТЭР'ЕРУ

У выяўленчым мастацтве пад экстэр'ерам разумеецца знешні выгляд архітэктурных збудаванняў і іх комплексаў. Асноўная мэта вучэбнага задання па малюнку экстэр'еру заключаецца ў замацаванні і развіцці выяўленчых навыкаў малявання розных архітэктурных аб'ектаў і збудаванняў у навакольным прасторавым асяроддзі.

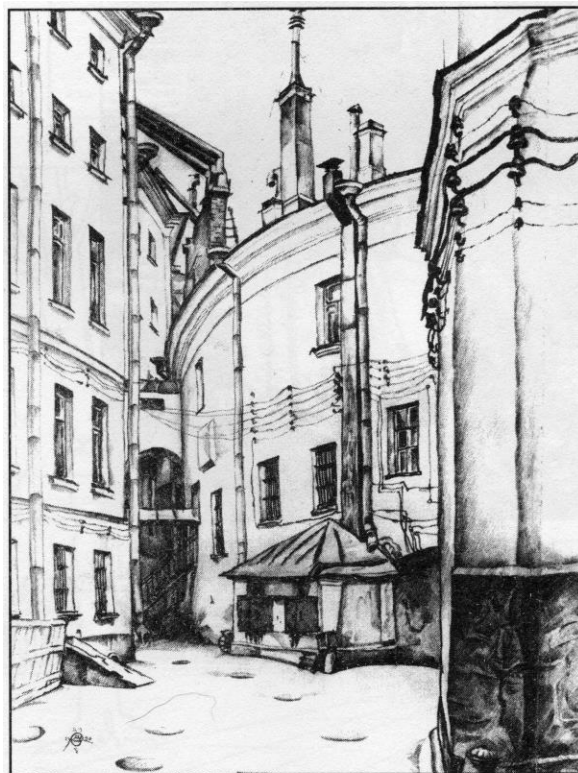
Малюнак архітэктурнага асяроддзя патрабуе ад студэнтаў ведання асноўных прынцыпаў рэалістычнага ўспрыняцця і ўмення прымяняць іх на практыцы. Маляванне экстэр'еру – займальны і карысны занятак не толькі для мастакоў, але і для архітэктараў пры ўдасканалванні навыкаў выяўленчай творчасці. Такія малюнкi даюць магчымасць працаваць упэўнена, валодаць рознымі мастацкімі сродкамі. Яны вельмі карысныя пры назапашванні рабочых матэрыялаў для творчай працы.



Мал. 35. Выбар пункту гледжання



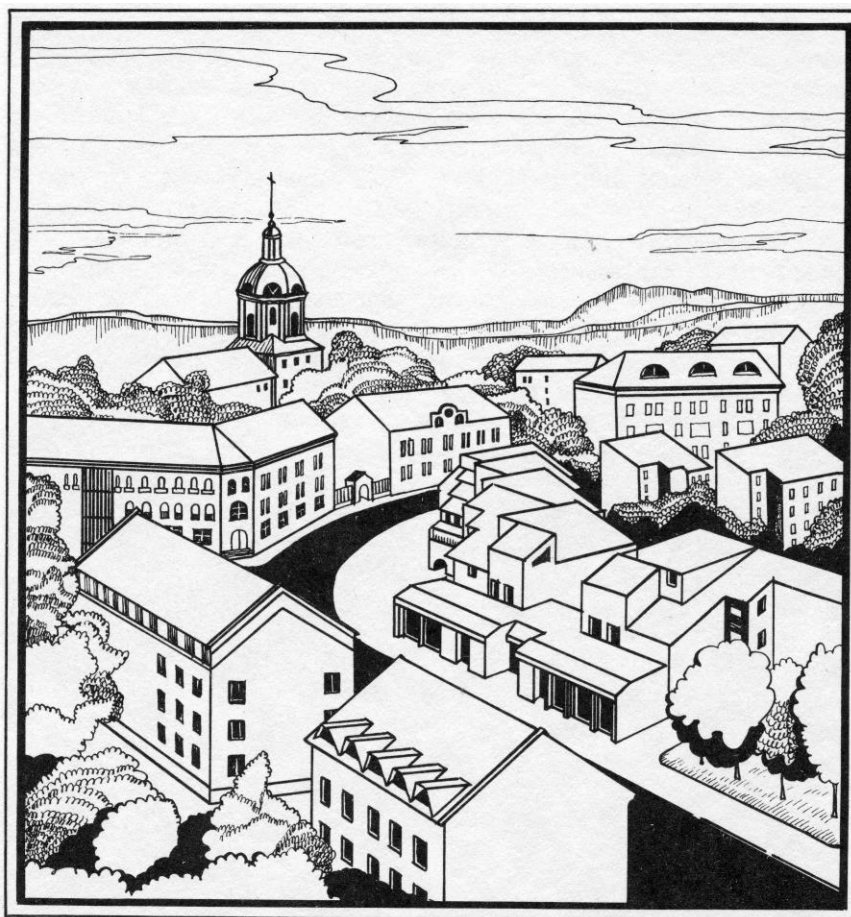
Маляванне архітэктурны патрабуе не толькі добрых ведаў закону перспектывы і тэхнічных прыёмаў малюнка, але і ўмення выбіраць найбольш выразную кропку сходу, якая б адпавядала пастаўленай задачы. Правільны выбар пункту гледжання азначае не толькі месца, але і вышыню гарызонту адносна выявы, што спрыяе вырашэнню кампазіцыйных задач. Так, напрыклад, пры нізкім гарызонце намалюваны аб'ект выклікае ўражанне грандыёзнасці і велічнасці (мал. 35).



М.В.Добужинский. Петербургский дворик. 1920 г.

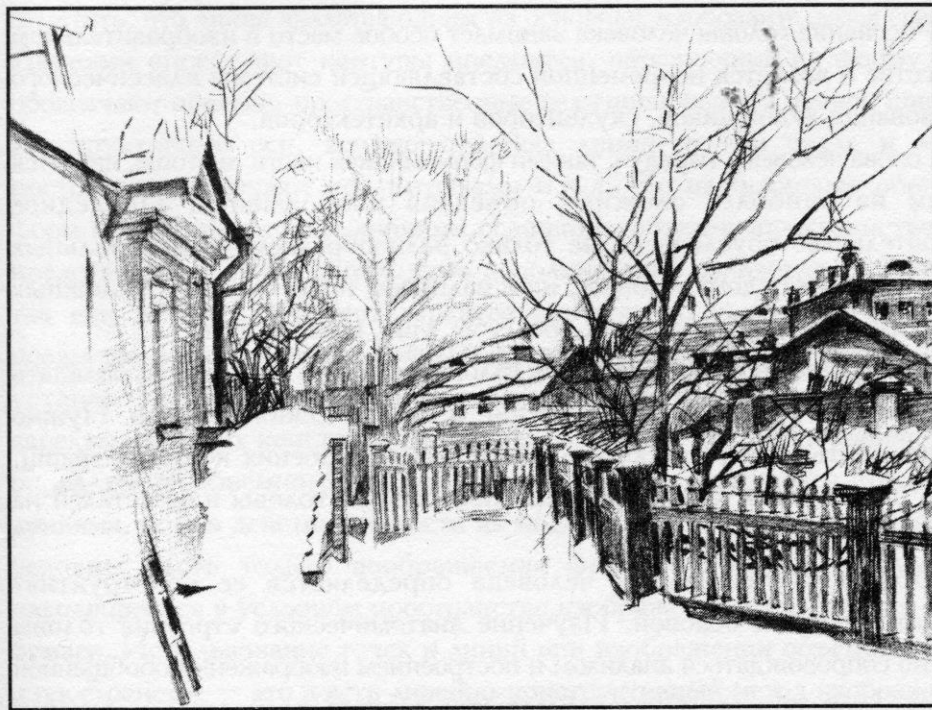
Мал. 36. М. В. Дабужынскі. Пецярбургскі дворык

Пры высокім гарызонце гэтакі ўражанне знікае, таму яго часцей выкарыстоўваюць пры маляванні невялікіх збудаванняў. Выбар пункту гледжання мае на ўвазе і выбар адлегласці да аб'екта. Блізкую адлегласць даюць імклівыя перспектывыя скажэнні, а вялікая адлегласць – умеранае скарачэнне. У сувязі з гэтым пры маляванні прасторы ў малюнку экстэр'еру і інтэр'ера магчыма ўжыванне двух гарызонтаў і двух кропак сходу (мал. 36).



*Мал. 37. Прасторавая характарыстыка аб'екта*

У адрозненне ад малявання інтэр'ера, экстэр'ерныя малюнкi дазваляюць вальней і шырэй вырашаць прасторавае асяроддзе ў карціннай плоскасці і такім чынам узнікае неабходнасць у перадачы паветранай перспектывы. Паветранай перспектывай называюць ілюзію бясконцай глыбіні, калі прадметы па меры аддалення ад малявальшчыка змяняюцца не толькі ў памерах, але і па каляровай і тонавай кантраснасці, г. зн. яны становяцца менш кантраснымі як па колеры, так і па тоне. І наадварот, чым бліжэй знаходзяцца прадметы да малявальшчыка, тым ярчэй каляровыя і тонавыя кантрасы, а таксама павялічваюцца і памеры. З-за прасторавай характарыстыкі дадзенага аб'екта (не кажучы аб змене асвятлення) усе прадметы наваколя, у тым ліку і якія рухаюцца ў прасторы, у адрозненне ад прадметаў у інтэр'еры, будуць успрымацца як сілуэты (мал. 37).



Мал. 38. М. А. Урубель. Дворык зімой

У вучэбным заданні па малюнку экстэр'еру павінны быць работы як працяглага характару, так і кароткатэрміновыя контурныя замалёўкі з наступнай лёгкай танальнай прапрацоўкай, якія могуць мець затым і самастойнае значэнне. Характар гэтых малюнкаў будзе залежаць як ад выкарыстанага матэрыялу, так і ад пастаўленых задач. У малюнку экстэр'еру важнае значэнне мае выбар фармату паперы. Неабходна зыходзіць з характару адлюстраванага аб'екта, яго знешняга выгляду і задач, пастаўленых перад студэнтамі. Фармат паперы рэкамендуецца разнастаіць, хоць у навучальным працэсе гэта не заўсёды вітаецца, але, тым не менш, бывае неабходна для вырашэння кампазіцыйнай задачы. Пры гэтым не варта браць памеры больш за палову ліста. Для малюнка можа быць выкарыстана розная па тоне і колеру папера, г. зн. таніраваная папера з нязначным каляровым ваганнем халоднага або цёплага тонаў. Пажадана, каб колер, тон, фактура паперы адпавядалі характару і настрою аб'ектаў малявання. Гэта ж тычыцца выбару матэрыялаў (аловак, туш, пяро, сангіна, пастэль, соус, вугаль, крэйды і г. д.). У маляванні экстэр'еру важнае месца надаецца падрыхтоўчай рабоце над эскізам, калі ўважліва вывучаецца канструктыўна-мастацкая структура збудавання, яго месца і сувязь з навакольным асяроддзем (мал. 38). Гэта неабходна для

таго, каб лепш разабрацца ў размяшчэнні розных прадметаў, а таксама для вызначэння кампазіцыйнага палажэння дадзенага аб'екта. Для ўдасканалення навыкаў у маляванні інтэр'еру вельмі карысна выконваць замалёўкі і кароткатэрміновыя накі-ды архітэктурных аб'ектаў і іх прасторавага асяроддзя з натуры. Надзвычай важным і неабходным практыкаваннем для студэнтаў з'яўляецца маляванне аб'ектаў і прасторавага ася-роддзя па памяці і ўяўленні.

## Раздел 8. МАЛЮНАК ДРАПІРОВАК

Мастаку ў творчай дзейнасці нярэдка даводзіцца адлюстроўваць тканіны: нацюрморт на фоне драпіровак або асобныя тканіны, адзенне і г. д. Мастак павінен перадаць не толькі колер або арнаментыку тканіны (калі гэта тычыцца жывапісу), але і яе іншыя якасці – таўшчыню, матэрыяльнасць, структуру (варсістыя, мяккія, шэраховатыя). Розныя па матэрыяле, структуры тканіны ствараюць і розныя складкі: малыя і вялікія, мяккія і шурпатыя, акруглыя і ламаныя. Калі тканіна вісіць, яе складкі свабодна спадаюць у выглядзе акруглых конусападобных або цыліндрычных формаў, і, наадварот, калі тканіна пакладзена на які-небудзь прадмет, яна набывае яго форму, якая абліпае паверхню.



Мал. 39. Малюнак тканіны са складкамі

Вышэйадлюстраваная тканіна, развешаная на двух цвіках на сцяне (мал. 39). Бакавое асвятленне выразна падкрэслівае шэраг лёгкіх, паветраных складак. Светлая па тоне і тонкая па сваёй структуры і матэрыяле тканіна стварае вертыкальныя і гарызантальныя віртуозныя па пластыцы і святлоценявой мадэліроўцы складкі. Але, калі тканіна, якая пакладзена, напрыклад, на крэсла (дывановая дарожка або тканіна на шталт габелену), найбольш тоўстая па сваёй структуры, яна не вельмі дакладна паўтарае яго форму.



*Мал. 40.* Дзяўчына ў народным касцюме. Ілюстрацыя з дапаможніка  
В. У. Пукірава і А. К. Саўрасава

Складкі цяжкія, хвалепадобныя, ледзь прыкметна аблягаюць дэталі прадмета і не выразна акрэсліваюць яго абрыс (мал. 40). Пры маляванні драпіровак, пакладзеных або накінутых на які-небудзь прадмет, неабходна ў першую чаргу пабудаваць іх, а потым прыступаць да выявы тканіны. Асабліва гэта тычыцца выканання заданняў па маляванні апранутай жывой натуры.

У першую чаргу, напрыклад, прамалёўваецца сама фігура натуршчыка па ўсіх правілах пластычнай анатоміі, а потым яна «апранаецца» ў вопратку. Толькі пры такіх умовах можна правільна адлюстраваць пластыку складак драпіроўкі і паказаць яе сувязь з прадметам і асяроддзем, дзе яна знаходзіцца.

***Пытанні і заданні  
для замацавання пройдзенага матэрыялу***

1. Пералічыце назвы асноўных дэталей дарычаскай капіталі.
2. Якія арнаменты выкарыстоўваюцца для эстэтызацыі архітэктурных элементаў?
3. Якое значэнне мае лінія гарызонту ў пабудове інтэр'ера і экстэр'еру?

## ЗАКЛЮЧЭННЕ

Малюнак у сваёй разнастайнасці з'яўляецца ўнікальным сродкам выказвання думак, пачуццяў, фантазіі ў любой кампазіцыйнай, мастацка-творчай і праектнай працы. Аналізуючы дасягненні мінулага і сучасны вопыт сусветнай мастацкай школы ў сукупнасці нацыянальных школ, аўтары выпрацавалі пэўную стратэгію ў распрацоўцы агульных метадычных пачаткаў, засваенне якіх з'яўляецца неабходнай умовай фарміравання прафесійнай граматы ў галіне мастацка-выяўленчай дзейнасці. Не авалодаўшы малюнкам ва ўсіх яго спецыфічных разнавіднасцях, немагчыма дамагчыся поспехаў ні ў адным з відаў выяўленчага мастацтва.

У аснову методыкі як акадэмічнага, так і дэкаратыўнага малюнка пакладзены метады працы з натуры: традыцыя, якая сыходзіць каранямі ў антычныя мастацкія школы. Еўрапейскія акадэмічныя сістэмы давялі гэтую методыку да дасканаласці. Паступова сфарміравалася ўяўленне аб базавай каштоўнасці малюнка як падставы ўсіх выяўленчых мастацтваў. Універсальныя ўласцівасці малюнка ў сілу яго мабільнасці, прыкладнога значэння, даступнасці ў выкарыстанні сталі прадметам даследавання. Распрацоўваліся правілы, прыёмы і тэхнікі выканання малюнка. Асноўнай задачай дадзенага метадычнага дапаможніка з'яўляецца распрацоўка аб'яднанага з двух частак блока па малюнку, які можа быць запатрабаваным у сферы падрыхтоўкі мастакоў па профілю выяўленчага мастацтва і мастакоў дэкаратыўна-прыкладнай творчасці. Канчатковай мэтай малюнка з'яўляецца свабоднае валоданне ўсімі яго тыпалагічнымі і тэхналагічнымі асаблівасцямі. Аснову навучання складае выкананне працяглых малюнкаў з натуры, нароўні з якімі вялікая ўвага надаецца кароткатэрміновым малюнкам, накідам, замалёўкам, працы па памяці, па прадстаўленні, і заснаваны на гэтым блок спецыяльных практыкаванняў і заданняў арыентаваны на дэкаратыўныя мастацкія рашэнні. Дадзеная праца ў пэўнай ступені вырашае праблему дасканаласці прафесійнага майстэрства.



## СПІС РЭКАМЕНДАВАННЫХ КРЫНІЦ

1. *Абецедарский, Л. С.* Белорусы в Москве XVII в. : из истории русско-белорусских связей / Л. С. Абецедарский ; Министерство высшего образования СССР, Белорус. гос. ун-т им. В. И. Ленина, кафедра истории СССР. – Минск : БГУ, 1957. – 62 с.
2. *Авсиян, О. А.* Натура и рисование по представлению : учеб. пособие / О. А. Авсиян. – М. : Изобр. искусство, 1985. – 151 с.
3. *Агамирова, А.* Советский станковый рисунок. Первая Всесоюзная выставка : альбом / А. Агамирова, Р. Глуховская. – М. : Сов. худож., 1981. – 275 с.
4. *Аксенов, Ю. Г.* Цвет и линия: практ. рук. по рисунку и живописи / Ю. Г. Аксенов, М. М. Левидова. – Вып. 3. – М. : Сов. художник, 1986. – 326 с.
5. *Алехин, А. Д.* Изобразительное искусство: Художник. Педагог. Школа : книга для учителя / А. Д. Алехин. – М. : Просвещение, 1984. – 160 с.
6. *Анисимов, Н. Н.* Основы рисования / Н. Н. Анисимов. – 2-е изд. – М. : Стройиздат, 1977. – 168 с.
7. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: А–Я : терминологический словарь / под. общ. ред. А. М. Кантора. – М. : Эллис Лак, 1997. – 735 с.
8. *Барц, А. О.* Рисунок в средней художественной школе / А. О. Барц. – 2-е изд., доп. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – 298 с.
9. *Барц, А. О.* наброски и зарисовки : учеб.-метод. пособие / А. О. Барц. – М. : Искусство, 1970. – 164 с.
10. *Беда, Г. В.* Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1989. – 197 с.
11. Белорусы Москвы. XVII век : альбом. – Минск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2013. – 472 с.
12. *Василевская, Л. А.* Специальное рисование : учеб. пособие / Л. А. Василевская. – М. : Вышш. шк., 1989. – 127 с.
13. *Власов, В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Азбука-Классика, 2005. – Т. 3: Г–З. – 743 с.
14. *Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.] ; рэд. тома В. І. Жук.* – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6: 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. – 375 с.
15. *Гордеенко, В. Т.* Рисунок головы и фигуры человека : учеб. пособие / В. Т. Гордеенко. – Минск : Вышш. шк., 2017. – 144 с.
16. *Гусакова, И. М.* Изобразительные условности декоративного языка / И. М. Гусакова // Право и практика. – 2016. – № 4. – С. 268–272.
17. *Гусакова, И. М.* Рисунок в системе специальной подготовки по дисциплинам декоративно-прикладного искусства (батик, вытинанка) /

И. М. Гусакова // РИСУНОК ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ЗАВТРА. – М., 2013. – С. 205–208.

18. Жук, В. И. Белорусское декоративно-прикладное искусство 18–20 вв. Становление и тенденции развития / В. И. Жук. – Минск : Беларус. навука, 2006. – 319 с.

19. Зайцев, А. Рисунок и его виды / А. Зайцев // Художник. – 1978. – № 3.

20. Кавалёў, А. Ф. Асновы мастацкага афармлення школы / А. Ф. Кавалёў, А. І. Сямёнаў, І. П. Хіцько. – Мінск : Нар. асвета, 1974. – 48 с.

21. Кацар, М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка / М. С. Кацар ; навук. рэд. Я. М. Сахута. – Мінск : БелЭн, 1996. – 208 с.

22. Ковалев, А. А. От методологии к методике академического художественно-педагогического образования (мировоззренческий аспект) / А. А. Ковалев // РИСУНОК ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ЗАВТРА. – М., 2013. – С. 31–38.

23. Ковалев, А. А. Формальный метод в поисково-организационном этапе работы над реалистической композицией : моногр. / А. А. Ковалев. – М. : Прометей, 2005. – 120 с.

24. Ковалев, А. А. Рисунок в декоративно-прикладном искусстве / А. А. Ковалев // РИСУНОК ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ЗАВТРА. – М., 2013. – С. 50–64.

25. Ковалев, А. А. Сакральная компонента орнаментальных изображений в прикладном искусстве восточных славян / А. А. Ковалев // Художественно-педагогическое образование: история, современное состояние, перспективы развития : материалы науч.-практ. конф. – М. : МОСПИ, 2000.

26. Ковалев, А. Ф. Методика выполнения наброска : учеб.-метод. пособие / А. Ф. Ковалев. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2010. – 70 с.

27. Королев, В. А. Материалы и техника рисунка : учеб. пособие / В. А. Королев. – М. : Изобр. искусство, 1987. – 95 с.

28. Кузин, В. С. Основы обучения изобразительному искусству в школе : пособие для учителей / В. С. Кузин. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1977. – 208 с.

29. Кузин, В. С. Методика преподавания изобразительного искусства в 1–3-х классах : пособие для учителей / В. С. Кузин. – М. : Просвещение, 1979. – 220 с.

30. Кулебакин, Г. И. Рисунок и основы композиции / Г. И. Кулебакин. – 3-е изд. – М. : Высш. шк., 1988. – 128 с.

31. Культура Беларусі : энцыкл. / рэдкал.: Т. У. Бялова (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2012. – 687 с.

32. Лаптев, А. Рисунок пером / А. Лаптев. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 170 с.

33. *Лебедко, В. К.* Рисунок : ил. учеб.-метод. программа для студентов 1–5 курсов / В. К. Лебедко, А. А. Ковалев, В. И. Козлов. – М. : Прометей, 2012. – 45 с.
34. *Левина, Г. М.* О рисунке / Г. М. Левина // Беседы об искусстве. – М. : Сов. художник, 1966. – 62 с.
35. *Логвиненко, Г. М.* Декоративная композиция : учеб. пособие / Г. М. Логвиненко. – М. : ВЛАДОС, 2010. – 144 с.
36. *Лушников, Б. В.* Рисунок. Портрет : учеб. пособие / Б. В. Лушников. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 142 с.
37. Материалы и техника рисунка : учеб. пособие / под ред. В. А. Королева. – М. : Изобр. искусство, 1987. – 96 с.
38. *Моран, А. де.* История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней : с прил. ст. Ж. Гассио-Талабо о дизайне : пер. с фр. / А. де Моран, Ж. Гассио-Талабо (ст. о дизайне), Г. А. Есипова (прим. и библиогр. к рус. изданию). – М. : Изд-во В. Шевчук, 2011. – 672 с.
39. Музей старажытнабеларускай культуры: каталог экспазіцыі / В. В. Церашчатава [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 176 с.
40. *Нестеренко, В. Е.* Линейный рисунок : учеб.-метод. пособие / В. Е. Нестеренко. – М. : Педагогика, 1990. – 207 с.
41. *Никитина, А.* Узорочье. Словарь символов и знаков, встречающихся в вышивке, резьбе, чеканке, литье. Серия «Кладезь Рода» / А. Никитина. – СПб. : Артель «Ворожея», 2013. – 118 с.
42. *Павлинов, П.* Для тех, кто рисует / П. Павлинов. – М. : Сов. художник, 1965. – 71 с.
43. *Павлинов, П.* Каждый может научиться рисовать / П. Павлинов. – М. : Сов. художник, 1965. – 104 с.
44. *Пронина, И. А.* Декоративное искусство в Академии художеств: из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века / И. А. Пронина. – М. : Изобр. искусство, 1983. – 312 с.
45. *Радлов, Н. Э.* Рисование с натуры / Н. Э. Радлов. – М. : Сов. художник, 1978. – 130 с.
46. Рисование в педагогическом училище / под ред. В. В. Колокольникова. – Л. : Учпедгиз, 1961. – 256 с.
47. Рисунок / под ред. А. М. Серова. – М. : Просвещение, 1975. – 274 с.
48. Рисунок и живопись. Руководство для самодеятельных художников / Ю. Г. Аксенов [и др.]. – М. : Искусство, 1961. – Т. 1. – 289 с.
49. Рисунок. Живопись. Композиция. Хрестоматия / сост.: Н. Н. Ростовцев [и др.]. – М. : Просвещение, 1989. – 207 с.
50. Рисунок: практ. рук. для начинающих самодеятельных художников : сб. статей / А. М. Соловьев [и др.]. – М. : Искусство, 1965. – 269 с.
51. Рисунок : учеб. пособие / под ред. А. М. Серова. – М. : Просвещение, 1975. – 271 с.

52. *Ростовцев, Н. Н.* Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1984. – 240 с.

53. *Ростовцев, Н. Н.* Учебный рисунок : учеб. пособие / Н. Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1985. – 253 с.

54. *Ростовцев, Н. Н.* Развитие творческих способностей на занятиях рисованием / Н. Н. Ростовцев, А. Е. Терентьева. – М. : Просвещение, 1987. – 176 с.

55. *Рыбаков, Б. А.* Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – 2-е изд. – М. : Акад. проект, 2014. – 806 с. – (Древняя Русь: Духовная культура и государственность).

56. *Рыбаков, Б. А.* Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – 2-е изд. – М. : Наука, 1994. – 608 с.

57. *Сахута, Е. М.* Белорусское народное искусство / Е. М. Сахута. – Минск : Беларусь, 1980. – 156 с.

58. *Сахута, Я. М.* Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва / Я. М. Сахута. – 2-е выд., перапрац. і дап. – Мінск : Беларусь, 2001. – 107 с.

59. *Сахута, Я. М.* Беларуская выцінанка / Я. М. Сахута. – Мінск : Беларусь, 2008. – 227 с.

60. *Смирнов, Г. В.* Начинающему художнику. О рисунке с натуры / Г. В. Смирнов, А. Н. Соловьев. – Л. : Художник РСФСР, 1962. – 108 с.

61. *Смирнов, Г. В.* Рисунок и живопись пейзажа : пособие по рисунку и живописи для студентов-заочников / Г. В. Смирнов, А. А. Унковский. – М. : Просвещение, 1965. – 54 с.

62. *Соколова, Е. О.* Стилизация как методическое средство взаимосвязи натурального и декоративного рисования : моногр. ; М-во образования Респ. Беларусь, Витеб. гос. ун-т им. П. М. Машерова / Е. О. Соколова. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2017. – 211 с.

63. *Соловьева, Б. А.* Искусство рисунка / Б. А. Соловьева. – Л. : Искусство, 1989. – 256 с.

64. *Стили и орнаменты в искусстве : каталог / под ред. А. Чудовой.* – М. : АСТ : Астрель, 2008. – 367 с.

65. *Товстик, В. А.* Рисунок – основа изобразительного искусства / В. А. Товстик // Вопросы преподавания специальных художественных дисциплин : учеб.-метод. пособие. – Минск : М-во культуры БССР, 1989.

66. *Учебный рисунок в Академии художеств : альбом / авт.-сост. Д. А. Сафаралиева ; науч. ред. и авт. предисл. нар. художник СССР Б. С. Угаров.* – М. : Изобр. искусство, 1990. – 160 с.

67. *Учебный рисунок : учеб. пособие для вузов / С.-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, культуры и архитектуры имени Е. И. Репина Рос. Академии художеств / под ред. В. А. Королева [и др.].* – М. : Изобр. искусство, 1981. – 216 с.

68. Училище барона А. Л. Штиглица. Школа мастерства / сост. Г. А. Власова. – М. : Изд-во МША Сергея Андрияки, 2004. – 64 с.
69. *Хитько, И. П.* Основы резьбы по дереву : учеб.-метод. пособие / И. П. Хитько ; М-во образования Респ. Беларусь, Витеб. гос. ун-т им. П. Н. Машерова. – Витебск : Изд-во ВГУ им. П. М. Машерова, 2007. – 164 с.
70. *Шаура, Р. Ф.* Малюнак у навучальным працэсе : дапам. для настаўнікаў / Р. Ф. Шаура. – Мінск : Беларусь, 2003. – 119 с.
71. *Шаура, Р. Ф.* Перспектыва ў малюнку і жывапісе : вучэб.-метаад. дапам. / Р. Ф. Шаура. – Мінск : Беларусь, 1999. – 112 с.
72. *Шаура, Р. Ф.* Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XXI ст. / Р. Ф. Шаура. – Мінск : БДУКМ, 2006. – 264 с.
73. *Шауро, Г. Ф.* Народные художественные промыслы и декоративно-прикладное искусство : учеб. пособие / Г. Ф. Шауро, Л. О. Малахова. – Минск : РИПО, 2015. – 174 с.
74. *Шешко, И. Б.* Построение и перспектива рисунка : учеб. пособие / И. Б. Шешко. – Минск : Выш. шк., 1981. – 136 с.
75. *Шорохов, Е. В.* Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе : пособие для учителей / Е. В. Шорохов. – 2-е изд., доп. – М. : Просвещение, 1977. – 122 с.
76. *Шорохов, Е. В.* Композиция : учеб. пособие / Е. В. Шорохов, Н. Г. Козлов. – М. : Просвещение, 1978. – 160 с.
77. *Якушева, М. С.* Трансформация природного мотива в орнаментальную декоративную форму : учеб. пособие / М. С. Якушева ; МГХПУ им. С. Г. Строганова. – М. : МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2009. – 240 с.

*Вучэбнае выданне*

## **МАЛЮНАК**

*Вучэбна-метадычны дапаможнік*

Укладальнік **Шаура** Рыгор Фёдаравіч

Рэдактар Н. А. Мількевіч

Карэктар В. Б. Кудласевіч

Тэхнічны рэдактар Л. М. Мельнік

Дызайн вокладкі М. М. Чудук

У аздабленні вокладкі выкарыстана фрэска

Рафаэля Санці «Афінская школа»

Падпісана ў друк 03.10.2022. Фармат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Папера офісная. Лічбавы друк.

Ум. друк. арк. 5,12. Ул.-выд. арк. 5,21. Тыраж 50 экз. Заказ 767.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:

установа адукацыі

«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў».

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/177 ад 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 ад 23.01.2014.

Вул. Рабкораўская, 17, 220007, г. Мінск.