

Андрияка Сергей Николаевич
Народный художник
Российской Федерации

Академик Российской
академии художеств

Ректор Академии акварели
и изящных искусств
Сергея Андрияки

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

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

Адрес электронной почты:
academiya@aaii.ru

Sergey Nikolayevich Andriaka
People's Artist
of the Russian Federation

Full Member of the Russian
Academy of Arts

Principal, Sergey Andriaka
Academy of Watercolor
and Fine Arts

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

15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133

e-mail: academiya@aaii.ru



Илл. 1.
С. Н. Андрияка.
Венеция. Гондолы у причала.
2009 г.
Бум., акв. 37x51 см.
Опубликован в:
Андрияка С. Н.
Акварель: альбом. М.,
2017. С. 130.

УЧИМСЯ КОМПОНОВАТЬ И ИЗОБРАЖАТЬ ПЕЙЗАЖ

Перспектива линейная и воздушная. Панорамный пейзаж

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА И ПРОСТРАНСТВО ПЕЙЗАЖА

Чтобы научиться изображать многоплановый пейзаж, необходимо освоить перспективу. Сразу же оговоримся: речь идет не о фотографической перспективе, но о той, которую мы видим не столько глазами, сколько внутренним зрением¹.

Возьмите карандаш и попробуйте с натуры нарисовать поле, на дальнем плане очертания кустарников, домики или церквушку. И после такого пусть даже не очень умелого рисования сфотографируйте пейзаж, который изобразили. Сопоставив фотографию и рисунок, вы увидите их основные отличия: в рисунке дальний план приближен и увеличен, а передний по сравнению с фотографией уменьшился в размере. Другими словами, произошло сжатие пространства: дальний план стал ближе, а передний – дальше.

При работе над пейзажем необходимо доверять своему внутреннему зрению, и поэтому удаление и уменьшение деревьев, строений и т. п. должно соответствовать естественному восприятию. В современной живописи на первом плане пейзажа можно увидеть, например, гигантские ромашки, превышающие размерами дома или колокольни. Это типичное нарушение масштабов, которым часто грешат самодеятельные художники.

Итак, поговорим о перспективе, то есть иллюзии пространственной глубины, которая в живописном пейзаже обманывает зрение настолько, насколько это необходимо в искусстве. Пейзажисты-классики работали с перспективой настолько убедительно, что мы охотно верим в этот обман. Что же нужно знать о перспективе пейзажа?

1. О перцептивной перспективе см. блестящие исследования академика Б. В. Раушенбаха «Пространственные построения в живописи» (М., 1980) и «Геометрия картины и зрительное восприятие» (СПб., 2002).



Вверху: *Илл. 2.*
С. Н. Андрияка.
Храм Первой Градской больницы.
1999 г. Бум., акв. 56x76 см.
Там же. С. 187.

Внизу: *Илл. 3.*
С. Н. Андрияка.
Родные просторы. 1998 г.
Бум., акв. 55x76 см.
Там же. С. 57.

Справа: *Илл. 4.*
С. Н. Андрияка.
Окрестности Оксфорда.
1994 г. Бум., акв. 39x58 см.
Там же. С. 51.

Уровень наших глаз – это линия горизонта. Если мы поднимаемся на холм или гору, линия горизонта поднимается вместе с нами и мы видим далеко, множество планов, а если спускаемся вниз и линия горизонта низкая, а перед нами находится что-то высокое, мы не видим далей.

У старых мастеров живописи пространство пейзажа, как правило, делилось на три основных плана – первый (вход в пейзаж), второй (основной, центральный) и третий («задник театральной декорации»: даль, иногда горы, небо)². Первый план должен ввести глаз зрителя в картину. Художники-классики на первом плане пейзажа чаще всего располагали тени – находящиеся в тени деревья, строения, падающие тени (*илл. 1, 2, 4*). Всё это представляло собой некую первоплановую, достаточно уплощённую декорацию³. Второй (или центральный) план, на который устремляется взгляд зрителя, как правило, освещённый, объёмный. На центральном плане часто вводился занимательный рассказ, сюжетные сцены с людьми или животными⁴ (*илл. 4*). Благодаря освещённости, объёмности и лепке

формы предметы среднего плана максимально привлекают внимание зрителя. Третий план пейзажа, представляющий собою даль и дальнюю часть неба, – это фон, который, как театральный задник, удалён вглубь с помощью холодных полутонов, ослабленных контрастов, единообразия неба и дальнего плана земли⁵.

После появления фотографии многие художники стали уделять чрезмерное внимание первому плану, разрабатывая его настолько объёмно, что возникает фотоиллюзия и пространство пейзажа становится фотографическим.

Существуют различные приёмы работы с перспективой и создания глубины пространства, которые подчиняются определённым законам. Создать глубокое пространство на земле помогают изгибы рек, дорог, тропинок, рельеф местности, очертания лесных массивов и перелесков. Построение первого плана земли – это изломы линий, идущих достаточно беспорядочно вперёд, к зрителю. По мере удаления все линии «выправляются» и тяготеют к горизонталям. Таким образом, с помощью даже одних только

2. См., напр., пейзажные наброски Каналетто в: *Hadeln D. von. Die Zeichnungen von Antonio Canal, genannt Canaletto. Wien, 1930. Ill. 2, 7, 8, 12, 18, 22, 24, 35, 36, 37, 42, 64.*

3. Приём погружения первого плана в тень прослеживается не только в пейзажах, но и в пейзажных фонах композиций многих художников-классиков, например конном портрете Карла V работы Тициана из собрания Прадо (Art Treasures of the Prado Museum. N. Y., 1954. Ill. 140) и сюжетной композиции Рубенса «Суд Париса» из коллекции этого же музея (Ibid. Ill. 134).

4. Классический пример подобной композиции с фигурами людей и животных на освещённом среднем (центральном) плане, который расположен за погружённым в глубокую тень первым планом пейзажа, – акварель Тернера «Восточные ворота, Уинчелси, Сассекс» (ок. 1807–1808 гг.) (Тернер: каталог. М., 2008. С. 72).

5. Подробнее классические правила композиции пейзажа см.: Иван Шишкин. Неразгаданные тайны. Композиция классического пейзажа (по материалам текста и иллюстраций книги Н. Е. Грина «Hints on Sketching from Nature»): учеб.-метод. пособие по композиции классического пейзажа, альбом. М., 2014.



Илл. 5.
С. Н. Андрияка.
Ярославль.
2007 г.
Бум., акв. 127x266 см.
Там же. С. 43.

линейных форм возможно получить эффект очень глубокого пространства.

Это же правило нужно соблюдать и при изображении глубины неба: ближе к зениту, в верхней части неба, облака имеют более вертикальный рельеф, нет чисто горизонтальных форм. По мере приближения к горизонту облака выстраиваются в горизонтальные линии, а у горизонта они строго горизонтальны (*илл. 3, 4, 7*). То же самое можно сказать и о воде. Итак, это общий принцип построения глубокого пространства земли, неба, воды.

Есть и ещё один приём работы с перспективой, о котором надо помнить: к первому плану горизонтальная плоскость поля или луга немного темнеет по сравнению с дальней его частью (*илл. 4*). К первому плану появляется большой рельеф с чёткими контрастами, дальняя же часть лугов и полей всегда единообразнее и однороднее, так как рельеф «уходит» и больше освещён. То же происходит и с небом: к горизонту оно однороднее, единообразнее, не имеет большого рельефа, все краски сближены тонально и по цвету. Это же можно сказать о дорогах (просёлочной или любой другой) и тропинках: к первому плану они темнее, а к дальнему – намного светлее и однороднее.

Здесь необходимо оговориться: мы описали законы построения перспективы, но в

природе у всех законов есть исключения. Чтобы понять эти исключения, нужно очень хорошо знать сами законы. Важно наблюдать природу и стараться понять то, что видишь.

ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В ПРОСТРАНСТВЕ ПЕЙЗАЖА

Воздушная перспектива станет хорошо понятна после того, как мы займёмся цветом. Необходимо осмыслить и увидеть, что в пейзаже всё пронизано светом неба и в основе пейзажной живописи лежит отношение неба и земли. Это, с одной стороны, философское понятие, а с другой – составляющая любого пейзажа, без которой невозможно изображать природу. Земля тяжёлая, а небо лёгкое. Каков цвет неба, такова и земля.

Вы скажете: «Небо голубое, но земля же не голубая?» Однако речь идёт о том, что от цвета неба зависят цвета теней, дали, первого и второго планов на земле. Небо полностью определяет степень освещённости земли, контрастность светов и теней и, самое главное, общую цветовую гамму (колорит), которая всегда неповторима (*илл. 2, 8, 9, 10*).

Пейзаж – это колористическая взаимосвязь всех составляющих его элементов, всего изображённого: неба, земли, воды, архитектуры, людей. По мере удаления от первого плана все

тени и тёмные тона становятся холоднее (классическое построение пейзажа). Это и есть воздушная перспектива (*илл. 5*). Если на дальнем плане увлечься сильными контрастами и очень тёплыми тенями, то воздушной перспективы не получится, пространство «вывернется» и даль станет первым планом.

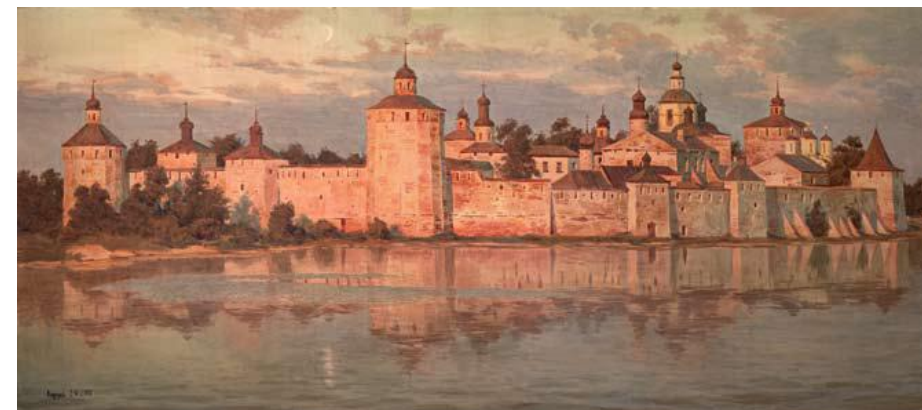
ПАНОРАМНЫЙ ПЕЙЗАЖ. ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ

При работе над панорамным пейзажем необходимо тщательно спланировать композицию, определившись, на что мы хотим обратить внимание зрителя, что является главным.

При компоновке любого горизонтального пейзажа следует сформировать его вертикальную ось, чтобы он не «разваливался» на несколько частей (*илл. 5, 9*). Самый устойчивый мотив в горизонтальном исполнении будет тяготеть к квадрату, а в нём всё будет казаться красиво размещённым, в отличие от сильно вытянутой панорамы (*илл. 13*).

Компонуя пейзаж, мы должны учитывать размещение тёмных, светлых и промежуточных тонов и цветов, всегда помнить, что наш глаз воспринимает прежде всего тоновые контрасты: тёмное по отношению к светлому, светлое по отношению к тёмному. Всё, что по тону близко, однородно или растворяется, наш глаз пропускает мимо, не замечая, поскольку видит только контрастные перепады тонов. Поэтому в композиции пейзажа именно контрасты определяют размещение всех её элементов.

Есть и ещё одно правило: если мы находимся на вершине холма, горы или смотрим из окна с высокого этажа, наши глаза находятся высоко и линия горизонта расположена высоко.



Илл. 6.
С. Н. Андрияка.
Кирилло-Белозерский монастырь.
2008 г.
Бум., акв. 110x250 см.
Там же. С. 61.



В этом случае лучше компоновать больше земли и меньше неба, так как мы глядим на землю как бы свысока. Если же мы стоим в поле, а кругом бескрайний простор, то в композиции пейзажа неба будет больше, а земли меньше⁶. Это относится ко всем жанрам живописи. Однако из этого правила есть и исключения, например «Над вечным покоем» Левитана: он рисует низкий горизонт и выворачивает пространство, делая облака в самостоятельной, своей перспективе⁷. У Рафаэля в Станцах отхода не было, и именно поэтому применено несколько линий горизонта, и это работает⁸. Вообще же в произведениях монументального искусства в тех случаях, когда живопись привязана к архитектуре или окружающей среде, необходимо применять множество линий горизонта, нарушая законы линейной перспективы. В противном случае ничего не получится.

Панораму возможно композиционно «собрать» и с помощью других приёмов, например сложного силуэта или состояний, когда происходит большее соединение неба и земли по цвету и тону (грозовое небо, вечерний закат, ночное состояние). Или можно скомпоновать облака и падающие от них тени на многоплановом, уходящем вдаль пространстве. Как-то, подлетая на самолёте к Москве, я наблюдал сказочное зрелище: приличная высота (полтора-два километра), над землёй нависли редкие облака, но через них всё просвечивает, на земле видны освещённые участки и красивые причудливые тени облаков, которые уходят вдаль, уменьшаются, сокращаясь в полоски, и возникает бесконечное пространство.

Для композиционного решения панорамы используются и крупные центральные деревья, которые одиноко стоят в поле или на лугу, господствуя над окружающим пространством. Можно удачно компоновать и тяготеющими к центру архитектурными сооружениями, строениями, необязательно храмами, но непременно вертикальными постройками: они должны быть в центре внимания.

Есть и другое важное правило: расположение главного элемента в центре пейзажной композиции сообщает ей покой, как и положение линии горизонта на половине высоты картины. Если в пейзаже важно добиться ощущения покоя и равновесия, нужно компоновать его, пользуясь этими приёмами.

Умиротворённость и покой (статика) возникают и при повторяемости ритма (например, «Молчание» Нестерова – две лодки, два монаха)⁹, и при соблюдении относительной симметрии композиции. Если же нужно получить ощущение динамики, то применяйте диагональную композицию, тяготеющую к схеме Андреев-



Илл. 7.
С. Н. Андрияка.
Вид на Москву
с Воробьёвых гор
в конце XIX в.
1996 г.
Бум., акв. 70x400 см.
Там же. С. 123.

Илл. 8.
С. Н. Андрияка.
Норвежские фьорды.
2008 г.
Бум., акв. 148x250 см.
Там же. С. 138.

6. Подробнее о классических правилах компоновки линии горизонта в пейзаже см.: Rowbotham T. The Art of Sketching from Nature. L., 1884.

7. Исаак Ильич Левитан / текст А. А. Сергеева. М., 2005. С. 214.

8. Рафаэль, Афинская школа, Станца дела Сеньятура, Ватикан, Рим (Великие художники итальянского Возрождения / под ред. Э. Кёнига. Том 2: Триумф цвета. М., 2008. С. 232).

9. Климов П. Ю. Михаил Васильевич Нестеров. СПб., 2008. Илл. 64.

ского креста: две диагонали перекрещиваются, первой отвечает вторая, второй по контрасту отвечает первая, то есть динамичная композиция строится на взаимно усиливающих друг друга контрастных диагоналях (илл. 12). И конечно же, самая спокойная и устойчивая композиция – это треугольник с обращённой вверх вершиной, классическая пирамидальная схема¹⁰.

Чтобы понять, как рисовать панорамный пейзаж, мы выходим на природу с вытянутым по горизонтали листом бумаги. Для удобства половину листа можно подвернуть и начать рисунок слева направо, приблизительно представляя себе панораму в развёрнутом на всю длину листа готовом виде.

Желательно не делать чрезмерно длинные панорамы, так как сконцентрировать внимание зрителя на такой композиции очень сложно (длина, превышающая высоту в четыре-пять раз, – это уже перебор). Исключения составляют панорамы, где очень много информации, то есть интересных деталей, которые зритель может долго рассматривать. Это панорамы с городской архитектурой, событийные, батальные картины, композиции, которые зритель разглядывает не целиком, а по частям, панорамы, представляющие собой не столько единый цельный образ, сколько множество многодельных, многоплановых, многозначных картин, где нет задачи показать что-то одно, но нужно изобразить очень много всего разного. Например, мы заходим в храм и начинаем рассматривать бесконечную вереницу фресок, глаз воспринимает всё по частям, по кусочкам.

Если же нужно сделать очень цельный образ, то это панорама, ограниченная одним нашим взглядом, пейзажем, который мы видим одновременно, не поворачивая головы. Я иногда грешу, нарушая это правило, если вижу, что и эти интересные части натурной панорамы надо включить, и те, и ещё многие другие. Как я решаю такую проблему? Сокращаю пустоты в панораме. Например, пейзаж Новодевичьего монастыря – это длинная панорама (70 см x 4 м). Воспринимать её очень тяжело, и поэтому пришлось сократить все расстояния. Я уменьшил их очень сильно, так что Москва-река начала поворачивать раньше на несколько сотен метров (если не на километр), потому что для меня была важна не точная география, а художественный образ (илл. 7).

Кирилло-Белозерский монастырь я нарисовал с очень красивой точки от воды, но с этого ракурса силуэт храмов неудачен, поскольку смещены все основные соборы, а некоторых совсем не видно. А со стороны поля хороший архитектурный силуэт, но другая беда: не видно воды. Если я буду писать панораму Кирилло-Белозерского монастыря, то поступлю так:



Илл. 9.
С. Н. Андрияка.
Вид на старую Москву
с храмом Христа Спасителя
в конце XIX века.
1995 г. Бум., акв. 70x200 см.
Там же. С. 191.

Илл. 10.
С. Н. Андрияка.
Крестный ход.
Соловецкий монастырь.
2017 г.
Бум., акв. 131x281 см.
Там же. С. 273.

10. Oxborn M. Geschichte der Kunst. Berlin/Wien, 1910. P. 163, 169, 183, 199.



SA
40
№1(01) 2018

SA
41
№1(01) 2018



Илл. 11.
С. Н. Андрияка.
Зальцбург. Зима.
2008 г.
Бум., акв. 110x300 см.
Там же. С. 137.

Илл. 12.
С. Н. Андрияка.
Ночь в Итальянских Альпах.
2010 г.
Бум., акв. 120x209 см.
Там же. С. 153.

соединю две панорамы (от воды и поля). Останется только очищенный образ, я выкидываю «мусор» (илл. 6). Для людей, которые живут у Кирилло-Белозерского монастыря, такой совмещённый образ будет понятнее и лучше, чем если бы я написал монастырь с одного места.

Вооружимся мягкими карандашами и растушкой. Возможно, будем использовать коричневые карандаши. Попробуем нарисовать многоплановый пейзаж с небольшой претензией на панораму. По своему опыту могу сказать, что природа почти никогда не предоставляет абсолютно законченных, готовых, решённых мотивов. Она даёт возможность (или, точнее, заставляет) думать, быть творцами, сочинителями и создателями художественного образа. Но при этом изучение природы обязательно. И природу, на мой взгляд, надо рисовать так, как мы в этот момент её видим, не стараясь придумать того, чего не видим, и не искажая богатство, которое в ней существует. Итак, сочинительство оставим на потом. Мы создаём рисуночный репортаж, но не фотографию, а репортаж нашего внутреннего восприятия со всеми случайными деталями. Небо с облаками, конечно же, изображаем с помощью растушки, следя за лёгкими переходами, которые в нём присутствуют. Совсем не просто с минимальными тональными градиентами нарисовать кудри облаков, сделать

тональные переходы синего, грозные тучи. Если вы внимательно присмотритесь к небу, то увидите множество тональных переходов, и все они неповторимы. Чем больше тонов вы заметите, тем красивее получится небо.

На следующем этапе мы обозначим, что земля тяжелее неба. Конечно, в солнечный день, если солнце находится у нас за спиной и освещает пейзаж, некоторые детали будут светлее неба: это светлые крыши домов, архитектура, белые храмы, светлые дорожки, тропинки, засеянные спелыми злаками поля. Но если мы будем рисовать деревья, лесные массивы и кустарники по отношению к зелёной траве даже в самое однообразное время (июнь), то увидим, что все вертикали будут темнее по отношению к горизонталям (илл. 3, 4). Надо понимать, что речь идёт не о вспаханной земле и зелёных деревьях, а о зелёной траве и зелёных деревьях.

С помощью карандаша и растушки легко рисуем дали, потому что даль, как уже упоминалось, уплощённое, обобщённое, упрощённое. Ко второму плану появляются объёмные деревья с ясно выраженной светотенью, домики, строения или какая-либо архитектура. Переходя к первому плану, мы чуть-чуть гасим плоскость, делаем её темнее. Благодаря этому она как бы немного приближается к нам и становится несколько уплощённое. На ней изображаем различ-



Илл. 13.
С. Н. Андрьяка.
Вид на Ильинскую церковь
города Загорска. Фрагмент.
1990 г.
Бум., акв. 49,5x65 см.
Там же. С. 228.

ные неровности, бугорки, ямки, кусты травы, и так постепенно от первого до дальнего плана появляется большое пространство.

Необходимо помнить о тёмных и контрастных деталях нашего пейзажа. Если мы хотим получить ощущение пространства, то самые тёмные контрасты располагаем на первом плане. На втором плане делаем объёмные предметы, но при этом немного уменьшаем контрастность. А на дальнем плане по названным причинам эти контрасты будут минимальны или вообще исчезнут (на линии горизонта). Это очень заметно в пейзажах, где второй и дальний планы составляют горы. В горах наглядно видно, как удалённые объёмы постепенно уплощаются.

Итак, чтобы научиться компоновать пейзаж, необходимо уметь правильно выстроить планы пейзажа, практически овладеть линейной и воздушной перспективой, грамотно расположить линию (линии) горизонта. Также важно знать и практически освоить законы колористического решения пейзажа, основанного на единстве цветового и тонального состояния неба и земли, уметь грамотно выбрать формат, выстроить систему контрастов, создать образ динамического или статического пространства, отсеять лишнее и выделить главное. Все перечисленные профессиональные приёмы должны служить и подчиняться главной задаче – созданию художественного образа в пейзаже.

С. Н. Андрьяка. Учимся компоновать и изображать пейзаж

Перспектива линейная и воздушная. Панорамный пейзаж

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы обучения композиции пейзажа, передачи глубины пространства с помощью грамотного решения задач линейной и воздушной перспективы. Раскрыты особенности построения ближнего, центрального и дальнего планов, расположения линии (линий) горизонта, передачи масштабов элементов пейзажа, которые находятся на различных планах, способы передачи глубины пространства на земле и в небе. Обсуждается взаимосвязь колористического решения пейзажа и воздушной перспективы, компоновка тёплых и холодных цветов и распределение контрастов в пейзаже.

Автор описывает разнообразные принципы решения сложных композиционных задач и создания художественного образа в панорамном пейзаже, а также раскрывает последовательность поэтапного выполнения учебного эскизного рисунка панорамного пейзажа.

Ключевые слова: обучение композиции пейзажа, изображение пространства в пейзаже, перспектива в пейзаже, линия горизонта, линейная перспектива, воздушная перспектива, колорит и воздушная перспектива, композиция панорамного пейзажа, контрасты в пейзаже, рисунок пейзажа.

S. N. Andriyaka. How to Compose and Depict the Landscape

Linear and Aerial Perspective. Panoramic Landscape

Abstract: The article addresses the issues of teaching landscape composition and perception of depth with the use of coherent principles in the field of linear and aerial perspective. The author reveals key elements concerning arrangement of foreground, middle ground and background, location of horizon line (lines), the rendering of relative size in reference to landscape elements located in different planes of picture space, as well as the ways to create depth of space when depicting the land or the sky. The relation between the coloristic interpretation of the landscape and aerial perspective, combination of warm and cold colors, and the distribution of contrasts in landscape are also discussed.

The author describes various principles applied to solving complex problems of composition and producing a masterful image of a panoramic landscape, and also introduces consecutive stages in creating training sketches of panoramic landscapes.

Keywords: landscape composition training, depth and space in a landscape, perspective in a landscape, horizon line, linear perspective, aerial perspective, color and aerial perspective, panoramic landscape composition, contrasts in the landscape, landscape drawing.

Андрьяка С. Н. Акварель: альбом. М.: Изд-во Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрьяки, 2017. 316 с. ♦ Великие художники итальянского Возрождения / под ред. Э. Кёнига. Том 2: Триумф цвета. М: АРТ-РОДНИК, 2008. 624 с. ♦ Иван Шишкин. Неразгаданные тайны. Композиция классического пейзажа (по материалам текста и иллюстраций книги Н. Е. Грина «Hints on Sketching from Nature»): учеб.-метод. пособие по композиции классического пейзажа, альбом / вступ. статья, подборка илл. с выставки В. А. Верна, статьи О. Л. Улемновой, Г. А. Рамазановой, пер., авт. адапт. текста и илл. ряда, коммент. к произведениям И. И. Шишкина Д. В. Фомичёвой, коммент. к произведениям И. И. Шишкина О. В. Волокитиной, Н. В. Беседновой. М.: Изд-во Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрьяки, 2014. 104 с. ♦ Исаак Ильич Левитан / текст А. А. Сергеева. М.: Белый Город, 2005. 336 с. ♦ Климов П. Ю. Михаил Васильевич Нестеров. СПб.: Золотой век, Художник России, 2008. 472 с. ♦ Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. 288 с. ♦ Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2002. 320 с. ♦ Тёрнер: каталог. М.: Красная площадь, 2008. 212 с. ♦ Art Treasures of the Prado Museum. N. Y.: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1954. 258 p. ♦ Hadeln D. von. Die Zeichnungen von Antonio Canal, genannt Canaletto. Wien: Anton Schroll & Co, 1930. [118] p. ♦ Oxborn M. Geschichte der Kunst. Berlin; Wien: Ullstein & Co, 1910. 464 p. ♦ Rowbotham T. The Art of Sketching from Nature. L.: Winsor & Newton, 1884. 68 p.

Andriyaka S. N. Akvarel': al'bom. M.: Izd-vo Akademii akvareli i izyashchnykh iskusstv Sergeya Andriaki, 2017. 316 p. ♦ *Velikie khudozhniki ital'yanskogo Vozrozhdeniya*, ed. E. König. Vol. 2: *Triumf tsyeta*. M: ART-RODNIK, 2008. 624 p. ♦ *Ivan Shishkin. Nerazgadannyye tajny. Kompozitsiya klassicheskogo peyzazha (po materialam teksta i illyustratsiy knigi N. E. Grina «Hints on Sketching from Nature»): ucheb.-metod. posobiye po kompozitsii klassicheskogo peyzazha, al'bom*, intr., ill. selection V. A. Vern, essays O. L. Ulemnova, G. A. Ramazanova, tr., adapt., comments to Shishkin's works D. V. Fomicheva, comments to Shishkin's works O. V. Volokitina, N. V. Besednova. M.: Izd-vo Akademii akvareli i izyashchnykh iskusstv Sergeya Andriaki, 2014. 104 p. ♦ Klimov P. Yu. *Mikhail Vasil'yevich Nesterov. Saint Petersburg: Zolotoy vek, Khudozhnik Rossii*, 2008. 472 p. ♦ *Rauschenbakh B. V. Prostranstvennyye postroyeniya v zhivopisi*. M.: Nauka, 1980. 288 p. ♦ *Rauschenbakh B. V. Geometriya kartiny i zritel'noye vospriyatiye*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2002. 320 p. ♦ *Sergeyev A. A. Isaak Il'ich Levitan*. M.: Belyy Gorod, 2005. 336 p. ♦ *Turner: katalog*. M.: Krasnaya ploshchad', 2008. 212 p. ♦ *Art Treasures of the Prado Museum*. N. Y.: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1954. 258 p. ♦ *Hadeln D. von. Die Zeichnungen von Antonio Canal, genannt Canaletto*. Wien: Anton Schroll & Co, 1930. [118] p. ♦ *Oxborn M. Geschichte der Kunst*. Berlin; Wien: Ullstein & Co, 1910. 464 p. ♦ *Rowbotham T. The Art of Sketching from Nature*. L.: Winsor & Newton, 1884. 68 p.

