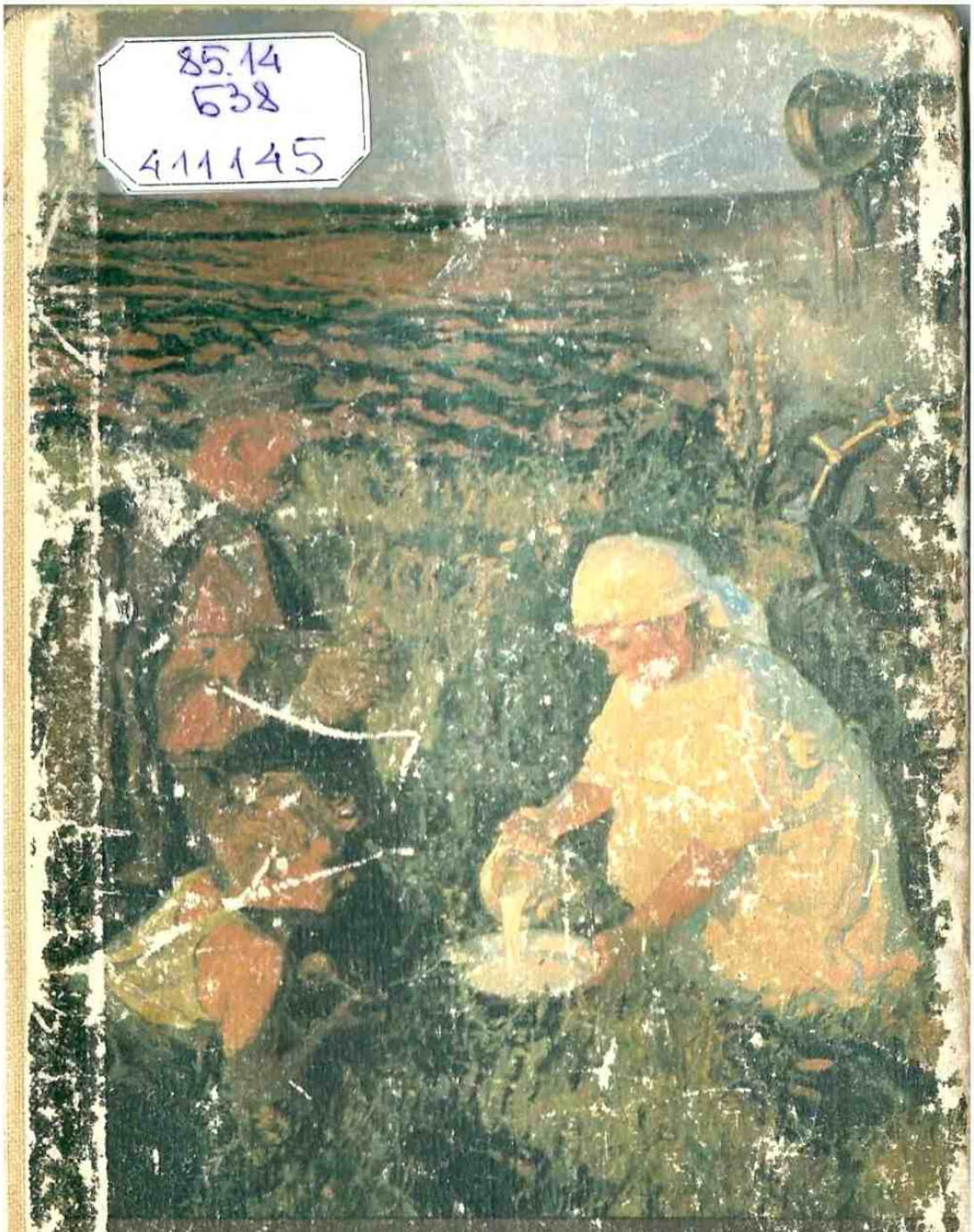
85.14
Б38
411145



Г.В.БЕДА

КИВОШ

Б38

Г.В.БЕДА

ЖИВОПИСЬ



Допущено Министерством просвещения СССР
в качестве учебника для студентов
педагогических институтов по специальности № 2109
«Черчение, изобразительное искусство и труд»

Ленинская областная
научная библиотека
г. Ленинград, Кушелевка 2
411145
2007

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1986

ВВЕДЕНИЕ

Всякое искусство, как форма общественного сознания, представляет собой художественно-образное отражение жизни. Родившись из потребностей жизни, оно призвано давать верное отражение действительности и отвечать эстетическим запросам человека. В художественном образе, как правило, выражаются общие черты многих явлений. Но отображая мир, художник одновременно воплощает в произведениях и свои мысли, чувства, стремления, эстетические идеалы, дает оценку явлениям жизни, объясняет их сущность и смысл, выражает свое понимание мира. Так создаются произведения всех видов искусства, в том числе и изобразительного.

Произведения искусства живописи тоже несут в себе определенную идейно-образную концепцию. Но структура художественного образа и форма его выражения имеют здесь свою специфику: они являются зрительно достоверными. Живописец отражает сущность и красоту жизни в формах самой жизни, в богатстве их пластических и колористических качеств, которые он познает в постоянном соприкосновении с природой, с самой жизнью.

Художественная образность в живописи не достигается прямым зрительно достоверным изображением предметов и объектов природы. Создавая картину, художник, конечно, опирается на натуру, исходит из нее как в общем замысле, так и в формах выражения. Однако по содержанию картина является итогом многих наблюдений и размышлений. Ее созданию предшествуют наброски, зарисовки, этюды, эскизы, в которых художник не просто фиксирует отдельные явления, а собирает материал, ищет основу композиции и колорита картины. Следовательно, произведения живописи создаются на основе социального и профессионального опыта: образного мышления, воображения, наблюдательности, умения живописными средствами правдиво воспроизводить натуру, передавать ее конструктивные, объемные, материальные, пространственные, тонально-колористические качества. Без единства этих составных элементов творческого процесса и профессионального мастерства полноценные художественные произведения живописи создать невозможно, к какому бы жанру мы не обратились.

В портрете, например, чтобы подойти к решению сложных психологических задач, выразить индивидуальные черты портре-



П. Д. Корин. Портрет художника М. В. Нестерова

тируемого, необходимо овладеть профессиональными средствами изображения головы и фигуры человека: конструктивно, на основе анатомии, строить живую форму, выявлять движение и характерные пропорции, связывать детали с целым, обобщать и приводить рисунок головы или фигуры к тоновому единству, достигать пластической выразительности. Не освоив теоретически и практически профессиональные требования, невозможно передать внешний облик человека, его индивидуальность, духовные интересы, социальное положение, а также характерные признаки эпохи, раскрыть свою творческую манеру. Такова суть реалистического изображения портрета. В качестве примеров можно назвать образцы мирового портретного искусства прошлых эпох, созданные замечательными художниками — Тицианом, Веласкесом, Рембрандтом, Репиным, Серовым, Врубелем и многими другими (см. цв. вкл. 1). Художники показали

живых людей в типичных для них условиях, нашли для них естественные позы, правдиво решили обстановку и колорит. Превосходную серию портретов современников оставили нам советские художники.



П. Д. Корин. Портрет маршала Г. К. Жукова

Богат и значителен реалистический опыт, накопленный в жанре натюрморта, воздействующего на зрителя в результате ассоциативных чувств, представлений и мыслей, возникающих при восприятии правдиво изображенных предметов натуры. Достоверное изображение предметов, передача их красоты, неповторимых живописных качеств — основное условие создания полноценного художественного образа в этом жанре. Художник целенаправленно подбирает и группирует предметы, наполняет картину смысловым и эмоциональным содержанием. Предметы, объединенные в одной композиции, слагаются в эмоционально насыщенный художественный образ, передающий существенные стороны жизни, стиль эпохи и конкретное историческое время.

Правдиво изображенный материальный мир близких нам вещей раскрывает их объективное своеобразие и красоту. В натюрмортах К. А. Коровина прекрасно живое, непосредственное общение с натурой. Художник любил писать цветы, фрукты, овощи, рыбу — все, что несет в себе живое дыхание жизни. Цвет, подчиняясь закономерностям освещения, служит изображению объемной формы и материала предмета, не разрушая их, как это было у некоторых поздних импрессионистов. Соединение цвета с реалистической формой — главное средство создания художественного образа у Коровина.

Натюрморты мастеров советского искусства — П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, В. Ф. Стожарова и других — также хороши созданными в них образами предметного мира — это аппетитные хлебы, льняные ткани, деревянная утварь и т. д.

Выдающиеся мастера западноевропейского натюрморта — Хеда, Снейдерс, Сурбаран, Шарден, Сезанн — пользуются мировой известностью, хотя на их картинах изображены обыденные вещи, предметы домашнего обихода, овощи, фрукты. Но все написано с необычайным мастерством в передаче материальности и объема, предметные цвета сгармонированы, чувствуется, что художники постигли мир поэтических взаимоотношений человека и окружающей среды.

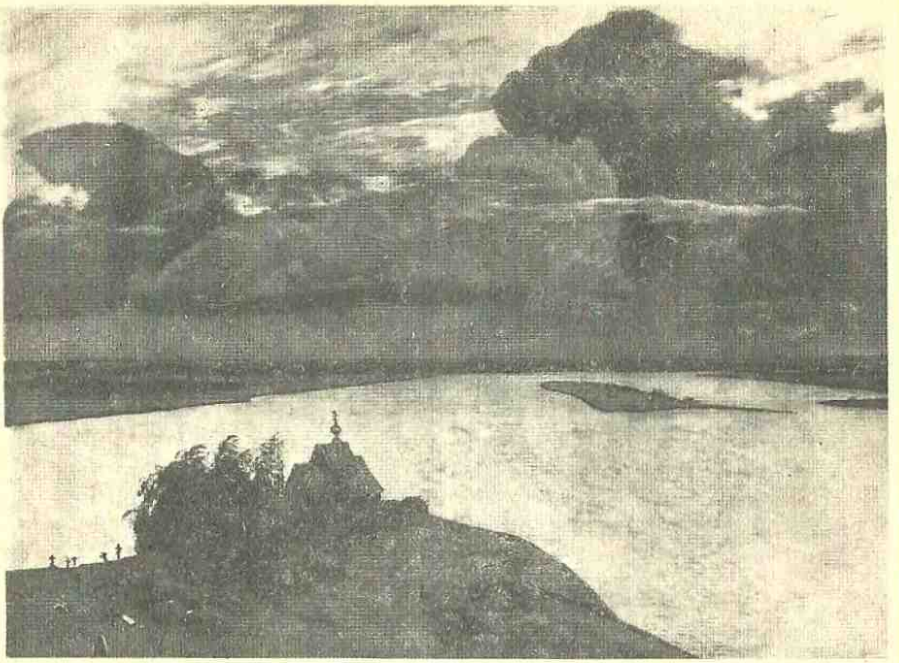
В пейзажной живописи художник тоже непосредственно обращается к натуре, передает пространство по принципам линейной и воздушной перспектив, создает подобие реальной среды и правдивое состояние освещения. Изображая пейзаж, художник стремится передать то колористическое состояние природы, которое, благодаря эмоциональному воздействию на зрителя, могло бы ассоциативно вызвать мысли и чувства, пережитые самим художником. Передача различных состояний природы способствует, таким образом, выражению глубоких человеческих чувств, определенного настроения, духовному собеседованию художника и зрителя. Например, этюд сельского дворика (цв. вкл. 3) необычайно хорош передачей состояния летнего солнечного дня. Несмотря на то что все в нем вроде бы так прозаично, этюд воспринимается как живописная музыка родной природы, как живое напоминание впечатлений детства.

Как прекрасно понята и передана русская природа, ее бескрайние и беспредельные просторы в картине И. И. Левитана «Над вечным покоем»! Картина побуждает к глубоким философским раздумьям о сущности жизни, о вечности природы. При работе над композицией картины, сборе этюдного материала с натуры художник постарался понять ее колористическую сущность, избавиться от лишнего, случайного и усилить все, что способствовало выражению замысла и настроению пейзажа.

Итак, благодаря своей реалистической специфике, станковая живопись способна выразить сложные духовные процессы, происходящие в сознании человека. Она может затрагивать самые глубокие чувства человека, влиять на формирование его эстетической культуры, воспитывать мощь и силу человеческого духа. Не случайно именно станковая живопись в эпоху Возрождения стала основным видом изобразительного искусства, определяя и формируя критерии художественности для всех других видов искусства.

Из сказанного выше следует, что в художественном образовании реалистическое профессиональное мастерство в передаче предметов и объектов природы — главный фактор творческого развития художника любого профиля. Школа реалистического мастерства основана на строгих законах и правилах изображения предметов. Если эти правила и законы изучить и выработать необходимые навыки мастерства, то можно будет грамотно изображать с натуры натюрморт, пейзаж, голову и фигуру человека.

Таким образом, чтобы овладеть профессиональным мастерством, необходимо изучить теоретические вопросы изобразительной грамоты: основы линейной и воздушной перспективы; закономерности светотени и метод работы цветовыми отношениями; правила передачи на изобразительной плоскости объема, материала и пространства; особенности создания гармоничного цветового строя этюда или картины.



И. И. Левитан. Над вечным покоем

Но, кроме теоретических знаний, начинающему художнику необходимо приобрести целый ряд практических умений и навыков: чувство пропорций и тончайших градаций светотени и цвета, их разнообразных оттенков, необходимо научиться «ставить» глаз на цельность профессионального видения, развивать наблюдательность, композиционное чувство и вкус. Все это приобретается лишь в результате многочисленных ежедневных практических упражнений в рисунке и живописи с натуры.

Постоянная практика в рисовании и живописи с натуры на протяжении всей жизни является необходимейшим видом деятельности художника. Рисование и писание этюдов — не только профессиональная школа, где начинающий овладевает методом работы цветовыми отношениями, мастерством композиции. Это и постоянное соприкосновение с природой — основным источником прекрасного в искусстве живописи. Без такого профессионального опыта невозможно подняться к вершинам творчества. Кто не овладеет школой рисунка и живописи в реалистическом понимании, у того и творческие работы останутся на уровне дилетантства. Художник должен ежедневно рисовать и писать, носить карманный альбом для набросков и всюду, где позволяет обстановка и время, делать зарисовки. Без таких постоянных упражнений овладеть высоким профессиональным мастерством нельзя.

История изобразительного искусства знает примеры стремления достичь художественной выразительности не посредством зрительно достоверных предметных форм, а лишь при помощи абстрактных комбинаций линий, геометрических форм, пятен цвета. Как известно, такие попытки не дали положительных результатов в творчестве и привели лишь к потере изобразительных и выразительных качеств художественного образа. Иначе не могло и быть. Цвет, сам по себе без принадлежности к предмету, объекту или явлению, без выражения их объемных, материальных и пространственных качеств, без передачи конкретного колористического состояния изображаемой натуры, ничего выразить не может.

В отдельных книгах по цветоведению и психологии зрительного восприятия можно прочитать, что цвета оказывают на человека определенное воздействие. Однако это явление никакого отношения к эстетической природе живописи не имеет. Букет синих полевых цветов, синее небо или синие обои на стене и реалистическое их изображение в натюрморте, пейзаже, интерьере — различные источники различных эмоций. Такое качество реалистического пейзажа, как колористическое состояние и воздействие его на зрителя, аналогов не имеет, и с ним не может соперничать ни абстрактное, ни декоративное изображение. Функцию эмоционального воздействия не выполняет цвет, взятый в реалистической картине как простая раскраска. Только через выражение материальных свойств изображаемых предметов, через раскрытие их объемных и пространственных качеств, при условии целостного колористического решения цвет в картине может создавать настроение, выражать определенные чувства и мысли. Приведем еще пример: розовый румянец щек на портрете юной девушки прекрасен, но стоит положить этот оттенок на ее нос — и трудно представить что-либо более неприятное по впечатлению и смыслу... Цвет всегда несет смысловую нагрузку, и его воздействие неотделимо от принадлежности к предмету, его объему, материалу или пространству. Поэтому без выражения этих связей картины с абстрактным содержанием не только теряют конкретный смысл, но и проигрывают в эстетическом отношении. Только живопись объемная, материальная и пространственная по специфике изображения способна наиболее полно выразить сложные духовные процессы, происходящие в сознании человека. В декоративной живописи, например, цвет не подчинен ни воздушной перспективе, ни состоянию освещенности. Там он остается локальным и действует на человека своими первичными декоративными качествами — яркостью и звучностью. Это воздействие на человека в значительной степени проще того эмоционального воздействия, которое оказывает колорит пространственной живописи. Условность декоративной манеры в традиционных жанрах станковой живописи, весьма приблизительно отражающей свойства воспроизводимой реаль-

ности, во многом лишает эти жанры их естественного дыхания и живого поэтического своеобразия.

В последние десятилетия в искусствознании появлялись теории, поощряющие отрыв художественного творчества от законов реалистического изображения формы. И в настоящее время порой можно слышать, что нечто важное, затрагивающее душу, возможно передать с помощью различных закодированных систем, независимых от жизни и как бы замыкающих восприятие зрителя на своем собственном существовании. Процесс познавания мира подменяется при такой постановке вопроса произвольным конструированием формальных схем, в которых объекты природы едва узнаются. Влияние этой теории нередко бывает причиной профессиональной незрелости увлекающихся легким соблазном молодых художников. Покинув стены художественной школы, они оказываются неподготовленными к творческой деятельности, не могут разобраться в противоречивых явлениях художественной жизни. Начинаются так называемые поиски «новых», как им кажется, «оригинальных» средств художественной выразительности. Пытаясь оправдать перед собой и окружающими свою беспомощность, квазиноваторы начинают утверждать, что светотень, пространство, тон якобы ведут к «фотографичности», поэтому выражаться, дескать, следует намеками, символически. Пренебрегая искренним, правдивым, основанным на глубоком изучении натуры творчеством, они создают нечто умозрительное, условное, надуманное, а в конечном счете — пустое.

У некоторых таких художников нередко встречаются попытки «осовременить» живопись грубыми подчеркиваниями рубленого контура, нарочитой плоскостностью, размашистостью письма, пренебрежением к рисунку. На выставках можно встретить картины, в которых вместо пластически содержательной пленэрной живописи, основанной на богатой цветовой и светотеневой гамме, на мастерстве реалистического изображения, появляется гибрид графики и живописи с сильным акцентом на плоскостность и со всеми признаками омертвления формы. Основные недостатки таких картин: композиционная незавершенность, отсюда — и неясность замысла; чрезмерная чернота или откровенная, необоснованная в станковой картине декоративность; неверная передача тональных отношений и условность цвета. Некоторые, уже сформировавшиеся мастера, иногда ввергают себя в область некой полуживописи-полуграфики с очень условным колоритом, с фронтально сидящими, стоящими или идущими фигурами. Эти «современные» тенденции в изобразительном искусстве не пользуются успехом у зрителей потому, что в картине они действуют не на чувства и разум человека, а заставляют все время решать ребус: «Что бы это значило? А что это такое?»

Сомнительно также стремление вносить в станковую карти-

ну внешние признаки монументальных произведений с целью усилить «значимость» ее образов. Нарочитое подчеркивание контуров, схематизация, геометризация форм и линий, плакатность, локальность цветовых пятен отнюдь не являются органическими признаками монументальной живописи как таковой. Стирание грани между монументальной и станковой живописью некоторыми искусствоведами объявляется новаторством, обогатившим станковую картину. С этим нельзя согласиться. Сила искусства не в том, что стираются грани между отдельными видами и смешивается их специфика. Виды и жанры изобразительного искусства развились не случайно, а как различные формы эстетического освоения действительности, и каждый из них имеет свои материалы, способы выразительности и специфику. Скажем, плакат эффективно действует сравнительно короткий срок. И в этом его сила. Станковая живопись рассчитана на столетия. И в этом ее специфика.

Часть молодежи пытается решать свои творческие устремления, обращаясь к примитиву, к приемам стилизации и внешнего декоративизма. Такие задачи, как психологическая глубина и многогранность характеристики образа, четкая разработанность композиции, ясное раскрытие сюжета, пластическая завершенность, не ставятся. Все это считается «устаревшим», ненужным для «современного искусства».

Среди части искусствоведов и художников также все еще бытует мнение, что в обучении изобразительному искусству не может быть программ, тем более учебников. «Искусство, — говорят они, — область интуиции, личного вкуса и стиля. Искусство неисповедимо». Это мнение ошибочно. В любом виде искусства существует своя профессиональная школа и методы обучения. В музыке есть теория музыкальной грамоты и программа практических упражнений. Овладение ими делает ученика грамотным музыкантом. Так обстоит дело во всех видах искусства: драматическом, балетном, цирковом и т. д. Везде есть своя профессиональная грамота, которая лежит в основе начального обучения. В изобразительном искусстве без профессиональной школы также не может быть творческого художника. Однако на некоторых выставках появляются картины, демонстрирующие непрофессионализм, самодеятельный дилетантизм, когда вполне взрослые современные молодые люди пытаются, например, подделаться под наивное детское творчество.

За рубежом, да и у нас, среди некоторых ученых, например, распространено мнение о том, что дети могут как бы изнутри порождать яркие выразительные художественные образы и всякое вмешательство педагога в этот процесс лишь ограничивает и губит творческую фантазию детей, богатство которой не идет ни в какое сравнение с фантазией взрослого художника. На позициях отрицания обучения изобразительному искусству в школах (и в дошкольных учреждениях) стоит официальная педагогика ряда

капиталистических стран. Так, например, еще видный немецкий исследователь детского творчества конца XIX — начала XX в. Г. Кершенштейнер считал, что самобытность и талантливость детского рисунка губится даже самой умелой методикой.

Дети до 10-летнего возраста рисуют, как играют, — самозабвенно, искренне. Их работы на редкость занимательны, хотя рисуют они неправильно. Взрослые люди, чаще искусствоведы, относятся к «творчеству» детей с преувеличенным восторгом. Иногда можно слышать восхищенные отзывы о меткости наблюдений, о выразительности композиции, о красоте цвета в работах детей. «Вот бы нам так свободно писать!» — не скрывая зависти (не исключено, что показной), говорят и отдельные профессионально неподготовленные молодые люди.

Однако дети недолго увлекаются игрой в краски. Вскоре они перестают наивно фантазировать, теряют удовлетворение от своих рисунков. Пробуждается все более глубокий интерес и внимание к профессиональной грамоте и выразительности изображений, выполненных на основе реалистического восприятия. Несмотря на это некоторые учителя рисунка и живописи прививают детям схематизм и примитивизм, не обучая изобразительной реалистической грамоте. Но невозможно представить педагога музыки, который позволил бы ребенку на скрипке или фортепиано без изучения музыкальной грамоты несколько лет самопроизвольно выражать себя, надеясь, что в будущем из него выйдет композитор. В изобразительном же искусстве, по мнению этих педагогов, творчество, оказывается, возможно без профессиональной грамоты.

Советская художественная педагогика считает, что изобразительная деятельность детей основывается на тех же правилах и законах, что и изобразительное искусство вообще. Предметом отражения ее является окружающая действительность, на основе изучения которой развивается творческое воображение и художественный замысел. Творческие возможности находятся в прямой зависимости от богатства прежнего жизненного опыта и зрительной наблюдательности, потому что именно они представляют материал, из которого рождается творческий замысел. Чем богаче опыт человека, тем бóльшим материалом располагает творческое воображение. Бедность опыта ребенка определяет и бедность творческой фантазии. Поэтому дети и не могут создавать произведения изобразительного искусства. Только лишь по мере расширения их жизненного опыта и приобретения грамоты рисунка и живописи создается прочная основа для творческой деятельности.

Связь творческих возможностей с прошлым опытом познания окружающей действительности подчеркивал еще великий русский педагог К. Д. Ушинский, отмечая, что воображение наше решительно не может создавать что-нибудь совершенно новое, чего не было в нашей памяти. Глубина познания действи-

тельности, первоначальное накопление образов предметов и явлений являются основой художественного творчества.

Начинающие художники в процессе обучения должны освоить опыт художественной деятельности, накопленный предшествующими поколениями и закрепленный в произведениях изобразительного искусства, а также в правилах и законах профессионального реалистического мастерства, с помощью которых создаются художественные произведения. Без них невозможно выразить творческий замысел в изобразительной форме. Не освоив на занятиях под руководством педагога необходимых изобразительных знаний, навыков, умений, любой начинающий рисовальщик оказывается беспомощным и рисует не то, что задумал, а то, что получается. Это вызывает все усиливающуюся с возрастом скованность, неудовлетворенность собой.

Иногда вместо искреннего желания передать образ действительности во всем богатстве его живописно-пластической выразительности, художник прикрывается умозрительными поисками своего «оригинального индивидуального творческого лица». Но эти поиски почему-то уходят в сторону условностей и стилизации в трактовке реальных форм. Это часто приводит таких художников к механическому подражанию формам искусства прошлого, к эклектичности, к отрыву от правды жизненных ощущений.

Подлинный индивидуальный характер любого художественного произведения не может быть достигнут никакими формальными выдумками, внешней «остротой» композиции, никакими попытками «перекинуть мост» в другие эпохи — к раннему Ренессансу, готике, примитивам и т. д. Подлинная и несомненная индивидуальность и оригинальность произведения — в идее, замысле, умелом, полном решении их всеми могучими средствами реалистической живописи.

Объектом искания художника не только может, но и должно быть содержание, острота и глубина образного раскрытия, психологическая выразительность. Однако некоторые студенты порой перестают думать об этих главных задачах художника. Им кажется, что самое главное — это «самовыразиться», а если нет этого «самовыражения», то нет и самого искусства. Увлечение самовыражением может принести только вред. Надо не «самовыражаться», а воспринимать окружающую жизнь во всей ее полноте и противоречивости и стараться так овладеть мастерством, чтобы свои мысли и чувства довести до сердца зрителя. «Самовыраженцы» — это, как правило, люди, плохо знающие жизнь и неизлечимо глухие к требованиям реалистической школы — это фактически не учащиеся, и думается, не художники в будущем, ибо они обречены на творческое бесплодие.

Подлинное новаторство рождается в результате глубокого овладения традициями реалистической школы. Между традицией и новаторством — диалектические отношения. Традиция

подготавливает новаторство, заключает в себе необходимость следующего шага. Развивая художественное наследие, искусство движется вперед. Соотношение традиций и новаторства можно сравнить с единством корней, листьев и плодов. Новое рождается на основе профессиональной культуры, созданной многими поколениями художников. Все проявления индивидуальности возможны только на основе грамотности, профессионализма как такового.

Разнообразные отклонения от реалистического понимания формы (примитивность композиции; плоский, взятый вне отношений, выкрашенный цвет; плохо нарисованные фигуры) иногда объясняют национальными особенностями восприятия художника. Но, какими бы ни были эти особенности «национального восприятия», бесспорно одно основное положение: все претендующие на статус художника обязаны обладать высоким уровнем профессиональной грамотности. К сожалению, эту нерушимую основу иногда приносят в жертву нарочитым исканиям ложно понятой национальной формы. Национальная форма определяется, прежде всего, содержанием, тематикой произведения, наличием специфических композиционных приемов. Но в основе всего и всегда должны лежать объективно существующая окружающая жизнь, натура и единые, всеобщие законы изобразительного мастерства, в том числе в живописи. В любом другом случае возникает стилизация, эклектика, декоративный эффект, примитив. Живое изобразительное начало утрачивается.

Итак, профессиональная реалистическая школа заключается в целенаправленном и разностороннем изучении и познании законов окружающего мира средствами рисунка и живописи. Рисунок и живопись с натуры являются обязательными составными элементами реалистической профессиональной школы изобразительного искусства. Только путем постоянной практики в живописи с натуры развивается чувствительность глаза к многообразию светлотных и цветовых градаций, что позволяет художнику превращать цвет, заключенный в краске, в выразительное средство живописи. В процессе натурного изображения в памяти накапливается существенный запас впечатлений от натуры, который проявляется в творческой практике как опыт зрительного восприятия. При создании творческих произведений художник обращается именно к этому ранее накопленному опыту. Продумывая композиционное решение, художник исходит из той суммы образов и впечатлений, которые ему дали жизненные наблюдения и практика работы с натуры. Эмоциональные переживания, полученные от встречи с природой, являются необходимым условием образно-колористического решения картины. От этого опыта и уровня профессионального мастерства зависит потенциал художественного мышления и успех в творческой работе.

Художник, овладев мастерством натурного изображения, ставит перед собой уже более сложные, творческие задачи, но и тогда он не отказывается от предметно-исследовательского отношения к натуре. Такое единство исследовательского и художественно-эмоционального освоения действительности является необходимым для художественного творчества. Кроме рисования с натуры, необходимо рисовать по памяти, представлению, воображению, настойчиво развивать пластическое и пространственное воображение, преодолевать внутреннюю скованность, добиваться творческой раскрепощенности и свободы выполнения изображения, т. е. мастерства.

Работа с натуры имеет еще один важный аспект. Чувство прекрасного пробуждается при общении с природой. Наше зрительное восприятие отражает не просто образ объекта. Восприятие, схватывая общий облик предмета или явления и давая представление о воспринимаемом объекте, одновременно способствует его эмоциональному воздействию. Еще в детстве человек начинает чувствовать прелесть окружающей природы и его наполняет бессознательное чувство радости жизни, в нем пробуждается эстетическое чувство, которое в дальнейшем ассоциативно возникает в соприкосновении с искусством.

Изображая натуру, художник раскрывает и ее чувственно-эмоциональную значимость. Путь художника, ведущий к раскрытию эмоциональной значимости объекта, начинается с того, что в первую очередь он тщательнейшим образом изучает существенные стороны изображаемого предмета. Пройдя такой путь изучения натуры, художник стремится свой восторг и духовный подъем выразить формой, правдивым цветом, живописной гармонией. Если художник потеряет контакт с природой, перестанет писать натуру, его ждет оскудение творческой энергии, растрата художественных способностей.

«...Для того чтобы иметь право создавать «музыку для глаз», надо в совершенстве изучать ту, которая звучит в природе: музыку цвета, света, пространства и т. д. Художник, который не изучил натуру, никогда не сможет овладеть тем языком, на котором он должен говорить, никогда не услышит музыки цвета и не станет художником, так же как глухой не станет музыкантом»[1].

Видный советский живописец Д. К. Мочальский говорил своим ученикам: «Чтобы освободиться от законов и правил, надо прежде всего познать их, этому учат самые древние трактаты. Только поднявшись вверх по лестнице мастерства — оттуда, сверху можно открыть подлинный мир красоты и свершений, ибо порогу мастерства соответствует порог мышления. ...Никакое «сверхзнание» приемов не может и не должно стать для художника самоцелью, не может заменить мысль и чувство, так же

---

[1] Фальк Р. Беседы об искусстве. Письма, воспоминания о художнике. М., 1981, с. 19.

как невозможно скрыть и оправдать слабость рисунка, его невыразительность, схематизм в передаче человека, профессиональную беспомощность»[1].

Данный учебник посвящен, главным образом, живописной грамоте. В книге представлены правила и законы живописного изображения натуры, ее объемных, материальных и пространственных качеств, построения правдивого эмоционально-действенного колорита на примере изображения учебного натюрморта, пейзажа, головы и фигуры человека.

Все задания и упражнения, предлагаемые в книге, представляют собой не просто свод тренировочных упражнений, обязательных для приобретения профессиональных навыков, это путь в настоящее искусство живописи, в мир художественных образов, путь к умению видеть окружающую жизнь глазами художника-живописца[2].

Учебник написан с учетом задач, указанных в Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы, где высказано требование «расширить подготовку учителей... на специальных факультетах высших учебных заведений, обеспечить преподавание предметов эстетического цикла во всех классах квалифицированными специалистами», чтобы добиться «значительного улучшения художественного образования и эстетического воспитания учащихся, ... умения понимать и ценить произведения искусства, памятники истории и архитектуры, красоту и богатство родной природы»[3].

Школьному учителю предстоит обучать творческой деятельности своих учеников. Для этих целей необходимо хорошо знать теорию и методику изобразительного искусства, уметь грамотно объяснять правила живописного мастерства. Вот почему в учебнике наряду с практическими рекомендациями по методике выполнения учебных заданий значительное внимание уделено вопросам теории живописи. Кроме того, овладение вопросами теории живописного мастерства даст возможность успешно освоить практическое выполнение колористических и пространственно-пластических задач живописи натюрморта, пейзажа, головы и фигуры человека.

Думается, что выпуск подобного учебника особенно актуален в свете постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства и повышению его роли в коммунистическом воспитании трудящихся» (сентябрь 1986 г.).

---

[1] Цит. по кн.: Вопросы художественного образования. М., 1976, вып. 3, с. 20.

[2] Задачи творческого подхода к изображению, как известно, основательно разбираются в учебнике по композиции.

[3] О реформе общеобразовательной и профессиональной школы. Сборник документов и материалов. М., 1984, с. 48.

ГЛАВА I

ТЕОРИЯ ЖИВОПИСНОЙ ГРАМОТЫ

Систематическое и последовательное изучение теории изобразительной грамоты является одним из важнейших условий успешного обучения изобразительному искусству. Только опираясь на прочные теоретические положения профессиональной грамоты, начинающий художник может успешно усвоить практические навыки мастерства и заниматься творчеством.

«Те, кто влюбляются в практику без науки, — очень верно утверждал Леонардо да Винчи, — подобны кормчим, выходящим в плавание без руля или компаса, ибо они никогда не могут быть уверены, куда идут. Практика всегда должна быть построена на хорошей теории и без нее ничто не может быть сделано хорошо в случаях живописи»[1].

Чешский педагог Ян Амос Коменский еще в XVII веке писал: «Все преподавание необходимо нам подкреплять доводами разума, чтобы не оставалось места ни сомнениям, ни возможностям забыть его»[2].

Советский живописец, художник и педагог Д. Н. Кардовский говорил: «...все обучающиеся искусству обязаны подчиняться способам и приемам выражения, то есть уметь передавать форму, цвет, свет, характер, движение, пропорции, знать законы этих вещей»[3].

История изобразительного искусства обладает огромным методическим опытом практического обучения живописи. В методической литературе накоплен ценный материал, насыщенный техническими и технологическими советами. Что касается теории живописной грамоты, то в этом отношении историческое наследие незначительно. Как европейские, так и русская Академия художеств, где практическое обучение живописи было поставлено очень высоко, тоже мало что дали в разработке теории основ изобразительной грамоты. И. Ф. Уваров в «Кратком руководстве к познанию рисования в школе» пишет: «Учась (художе-

---

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1936, т. 1, с. 124.

[2] Цит. по кн.: История педагогики. М., 1940, с. 45.

[3] Д. Н. Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960, с. 128.

ствам) я восемь лет в императорском училище у нескольких иностранных учителей, а напоследок и сам двадцать пять лет занимался в важнейших местах обучения других, приметил, что мы более учимся и учим практикою, нежели теорею и оттого для объяснения искусства своего бываем недостаточны»[1].

За последнее время вопросу обучения теории изобразительной грамоты уделяется все больше внимания. Издан целый ряд методических пособий, в которых раскрываются отдельные теоретические положения профессионального мастерства: законы светотени, цветовых рефлексов, воздушной перспективы. Однако в содержании этих пособий имеется и существенный пробел. Дело в том, что как бы искусно ни научился студент понимать и замечать изменения предметных цветов в зависимости от освещения, среды, воздушной перспективы, ему трудно стать настоящим живописцем, так как все это далеко не исчерпывает основных вопросов теории рисунка и живописи.

Обучение подлинному мастерству реалистической живописи начинается с того момента, когда художник овладевает **методом работы отношениями при специальной постановке зрения на цельность восприятия.** Замечательный художник-педагог Д. Н. Кардовский, воспитавший целую плеяду советских живописцев, говорил, что «главное внимание как в постановке, так и в руководстве работой должно быть обращено на то, чтобы вести все преподавание только на нахождении цветовых отношений. ...Нужно все время приучаться мыслить и работать отношениями»[2].

В процессе обучения студенты прежде всего должны усвоить основной закон живописи — закон тоновых и цветовых отношений и метод их определения. Именно это должно составить основное содержание теоретического курса живописной грамоты.

Кроме этого в теоретический курс обучения живописи должны войти и такие вопросы, как господствующая роль рисунка в живописи, воздушная перспектива, законы светотени, правила передачи на изобразительной плоскости объемных, материальных и пространственных качеств изображаемых предметов, умение приводить изображение к тональной и цветовой целостности и единству и др. Перейдем к изложению этих основных вопросов теории живописной грамоты.

РОЛЬ РИСУНКА В ЖИВОПИСИ

Живопись базируется на закономерностях цветового построения реалистической формы. Обучение живописной грамоте — это путь изучения способов, приемов и средств построения на плос-

---

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1969, т. 6, с. 110.
[2] Кардовский Д. Н. Пособие по рисованию. М., 1938, с. 8, 12.

Липецкая областная научная библиотека
г. Липецк, Кузнечная, 2
411145

кости живописной формы, ее пропорций, конструктивных, объемных, материальных и пространственных качеств. В связи с этим каждый живописец должен хорошо владеть рисунком, уметь конструктивно и перспективно строить предметы, передавать их пропорции, объемные, пространственные качества. Гармоническое слияние тона, цвета и рисунка в одно целое — это и есть настоящая живопись. Без рисунка краски не могут передать даже такие элементарные свойства предметов, как объем, пространство. Нанесенные на холст цветовые мазки, выражающие, например, изменение цвета в зависимости от воздушной перспективы, не могут сами по себе выражать пространственную глубину. Только заключенные в правильную форму, верный перспективный рисунок, пространственные свойства цвета вступают в полную силу, они выражают и пространство, и объем. Если пейзаж не нарисован по правилам наблюдательной перспективы, роль цвета в передаче пространства ничтожна. При определении, что такое живопись, художники порой говорят: «Это 100% рисунка и 100% живописи, которые находятся в тесной взаимосвязи».

Когда мы говорим, что в реалистической живописи рисунку отводится главенствующая роль и что владение рисунком — необходимое условие успешного овладения реалистической живописью, это не значит, что процесс работы живописца идет таким образом, что сначала он тщательно выполняет рисунок, а затем раскрашивает его. Речь идет не о контурном рисунке. Живописец вообще может не делать подготовительного рисунка, а сразу начинать работать кистью — однако о его работе можно говорить, что в ней прекрасный рисунок, неразрывно связанный с живописью: налицо и правильные пропорции, и конструкция предметов, и прекрасная лепка объема, и наличие пространственных качеств.

Обучение начинающих художников обычно проводится параллельно по нескольким дисциплинам: по рисунку, живописи, композиции. Однако обучение живописи приносит хорошие результаты в том случае, если студенты предварительно уже имеют такие знания и навыки в рисунке, как умение перспективно и конструктивно строить предметы, грамотно выполнять тональный рисунок, и главное, имеют развитое чувство пропорций.

Если проанализировать работы учеников, которые приступили к изображению цветом, не умея еще рисовать, то сразу выявляется их полнейшая беспомощность в изображении натуры. Не обладая элементарным глазомером в определении пропорций и не зная элементов наблюдательной перспективы, они не в состоянии правильно нарисовать предметы с натуры, расположить их на изобразительной плоскости. Без знания законов светотени и задач тонового рисунка такие начинающие живописцы испытывают особенно большие затруднения в передаче цветом объема и материала изображаемых предметов, их пространственного расположения. В живописном этюде основной задачей является

выражение пластической формы, а ее понимание, т. е. чувство объемной формы, вырабатывается именно в процессе овладения светотеневыми рисунками. Поэтому такой рисунок является не только началом, но и основой обучения живописи.

Исторический опыт художественных школ свидетельствует о том, что на первоначальном этапе обучения необходимо стремиться прежде всего дать основательную подготовку по рисунку. Только в этом случае процесс дальнейшего обучения живописи будет проходить наиболее успешно. Молодому болонскому художнику Одоардо Фиолетти, приехавшему учиться в Венецию, Тинторетто на его вопрос, что ему надо делать, чтобы преуспеть в живописи, сказал: «Рисовать!» На повторный вопрос Фиолетти, что ему еще можно посоветовать, чтобы стать живописцем, художник повторил: «Рисовать и еще раз рисовать!» — справедливо считая, что рисунок придает изящество и совершенство живописи[1].

Микеланджело видел в рисунке применительно и к живописи, и к скульптуре, и к архитектуре «источник и корень всякой науки».

«Рисунок всегда является полюсом и компасом, который нас направляет, дабы не дать потонуть в океане краски, где многие тонут, желая найти спасение», — утверждал Шарль Лебрен.

Энгр на дверях своей мастерской написал: «Сюда придут ученики, которых я буду обучать рисунку, а выйдут отсюда живописцы».

«Существует лишь одно, что благодарно и что лежит в основе всего другого — это рисунок. По сравнению с ним все остальное слабо и незначительно: каждый, кто владеет рисунком, преуспевает как в живописи, так и в скульптуре», — говорил Каруччи.

«Не цвета делают фигуры прекрасными, а хороший рисунок», — говорил Тициан. Достигнув глубокой старости, он не пропускал ни одного дня, изображая что-нибудь углем или мелом.

«Следует считать твердо установленным, что практика, приобретенная путем многолетнего изучения за рисованием, делает людей выдающимися живописцами», — утверждал Джорж Вазари.

«Живопись, не основанная на рисунке, будет не искусством, а беспорядочным набором красочных пятен», — неоднократно повторял В. Е. Маковский.

«Не умеющий рисовать, не будет писать как следует», — учил П. П. Чистяков.

И. Е. Репин ежедневно по 2—3 часа занимался рисунком, считая его основой живописи. А. М. Васнецов, вспоминая о системе преподавания П. П. Чистякова, говорил, что «его идеалом была форма — рисунок».

В Мюнхенской школе художника-педагога Ашбе, в которую

---

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1966, т. 2, с. 257.

поступали люди, окончившие даже Академию искусств, обучение длительное время проводилось только по рисунку (конструктивное построение форм, тоновой рисунок, гризайль), и лишь впоследствии, когда овладевали конструктивной лепкой формы тоном, приступали уже к изображению цветом.

Произведения выдающихся художников замечательны прежде всего необычайным мастерством рисунка, сочетанием пластичности форм и верности тона и цвета. Большинство знаменитых живописцев — это прежде всего замечательные рисовальщики. Такие художники, как К. П. Брюллов, И. И. Шишкин, В. Е. Маковский, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, М. А. Врубель, В. А. Серов, К. А. Коровин искусно владели рисунком. В живописи важно наличие пластической формы, ее объема, пропорций, пространственных ее качеств. Когда живописец передает эти качества натуры, то говорят — у него хороший рисунок. Если нет этих качеств, изображение будет свидетельствовать о крайне небрежно исполненной живописи, о неумении автора рисовать.

В живописи нельзя рассматривать цвет вне связи с рисунком. Нужно рисовать по мере того, как пишешь. Наметив рисунок для живописи, надо как бы забыть об условных контурах формы, надо лепить объемную форму объекта вместе с окружающим пространством, передавать ее пропорции и материальность. Так, начиная с подготовительного рисунка и кончая последними ударами кисти, художник все время имеет дело с рисунком, то есть с изучением и пониманием формы. По словам Д. Н. Кардовского, если мы говорим, что живопись — это продолжение рисунка цветом, то это значит, что живописная трактовка формы начинается с рисунка и в процессе работы она неоднократно корректируется и уточняется им. Мастерство владения рисунком обеспечивает успех в создании живописного произведения. П. П. Кончаловский, рассматривая значение в живописи рисунка и приемов письма, писал: «Настоящий прием в живописи — это мазок, совершенно точно, исчерпывающе передающий форму»[1].

Первоосновой художественной образности в реалистическом искусстве является рисунок, воспроизводящий предметную форму, передающий характер людей и событий. В рисунке заложены успехи и композиционного мышления, развития воображения. Как правило, композиция создается и фиксируется (во всяком случае, пластическая идея) прежде всего в рисунке. Даже у очень многих скульпторов и архитекторов пластический мотив возникает в первоначальном наброске, в рисунке. А у художников пластическая идея, общая мысль композиции всегда возникает в рисунке.

Профессиональное мастерство рисунка в реалистическом его понимании необходимо художникам разных профилей: графику,

---

[1] Кончаловский П. П. Мысли о художественном творчестве. М., 1964, с. 27.

архитектору, декоратору, монументалисту и многим другим. Невозможно воспитать настоящего художника кино или театра, если он не подготовлен как рисовальщик. От уровня изобразительной культуры, воспитанной реалистической школой рисунка, зависит ценность творческого вклада художников разных видов изобразительного искусства.

Если картину начинает писать художник, получивший специальность оформителя, прикладника, монументалиста или художника-педагога, но не овладевший основами реалистического рисунка, это ведет к созданию неполноценных произведений станкового искусства, появлению в картинах ложного монументализма и декоративизма, которые нарушают реалистическую образность, вносят фальшь, искажают образ человека и суть изображаемых явлений.

Мы укажем тот минимальный объем знаний и навыков по рисунку, которым необходимо овладеть каждому начинающему художнику, чтобы перейти к живописи. В этот начальный курс рисунка должны войти и теоретические знания, и выработка практических навыков по следующим вопросам:

1. Элементы наблюдательной перспективы (линия горизонта, перспектива горизонтальных линий и плоских предметов). Конструктивное и перспективное построение предметов, ограниченных плоскостями (куб, призма, интерьер и экстерьер).

2. Принцип перспективного построения предметов цилиндрической формы.

3. Светотень геометрических тел (градации светотени на шаре, цилиндре и кубе, элементы воздушной перспективы).

4. Способы передачи объема, материала и пространства в рисункке (характер светотени различных материалов, тоновые отношения, роль линии и штриха в передаче объема, материала и пространства).

По всем этим элементарным вопросам изобразительной грамоты необходимо приобрести не только теоретические знания, но и выработать практические навыки их реализации в рисунке: видеть пропорции, научиться замечать перспективные изменения, конструктивно строить изображение и располагать его на плоскости бумаги, владеть светотеневой лепкой объемной формы, уметь выполнять тональный рисунок, в котором предметы изображаются в световоздушной среде. Последнее особенно важно для перехода к изображению цветом. Живописная лепка формы основывается на единстве тоновых и цветовых отношений. Недопонимание роли тона в передаче объемной формы, материала и пространства усложнит усвоение многих живописных задач.

Бывает, что студенты оказывают предпочтение не тональному, а конструктивному рисунку. Рисунок начинают со схемы, с линейной конструкции и не добиваются живой формы с передачей ее светотени и тональных отношений. Такой рисунок не способствует переходу к живописи, а единичные задания по

гризайли не дают возможности основательно понять задачи тонального изображения предмета в среде.

Важной основой художественной образности в реалистическом искусстве является тональный рисунок, воспроизводящий предметную форму в световой среде и пространстве. Такой рисунок является тем фундаментом, который позволяет перейти к живописи. Не владея тональным рисунком, художник беспомощен перед живописным изображением явлений объективного мира.

ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ

Цвет вообще — это свойство предмета вызывать определенное зрительное ощущение в зависимости от световых волн солнечного спектра, которые этот предмет отражает. В солнечном спектре насчитывается семь основных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Когда от поверхности предмета отражаются главным образом, например, красные лучи солнечного спектра, а другие цвета поглощаются (или отражаются в меньшем количестве), мы видим предмет красным. Если предмет поглощает все лучи спектра, кроме зеленых, предмет будет иметь зеленую окраску. При полном отражении лучей солнечного спектра предмет воспринимается белым или серым, а при почти полном поглощении лучей — черным. Белые, серые и черные цвета называются *ахроматическими,* а имеющие цветовой оттенок — *хроматическими.* Хроматические цвета отличаются по трем признакам, или свойствам: цветовым тоном (оттенком), светлотой и насыщенностью (интенсивностью, силой цвета). Цветовой тон обозначается названием цвета (красный, зеленый, желтый, синий и др.) и определяется длиной волны. Светлота — это воспринимаемая яркость, то есть насколько тот или иной цвет выглядит светлее или темнее другого цвета. Насыщенность, интенсивность или сила цвета характеризует степень отличия цвета от серого или степень приближения его к чистому спектральному цвету.

В обыденной жизни за каждым предметом или объектом в нашем сознании на основании жизненного опыта закрепляется какой-то определенный цвет (трава — зеленая, небо — голубое, море — синее). Такой цвет называют *предметным* или *собственным.* Однако предметный цвет постоянно подвергается самым различным влияниям и изменениям.

Предметный цвет изменяется при усилении и ослаблении силы света, от спектрального состава освещения (цвета освещения). Среда, в которой находится предмет, отражая цветовые лучи, тоже видоизменяет предметный цвет. Цвет предмета может восприниматься по-разному, в зависимости от контрастного взаимодействия цветов: серый предмет на красном фоне приобретает

сине-зеленый оттенок, на зеленом — розоватый, на желтом — синеватый. Вырежьте из красной бумаги круг и положите на серую бумагу — серый цвет фона будет восприниматься слегка зеленоватым. Если вместо красного круга положить зеленый, то фон серого цвета приобретает красноватый оттенок. В каждом случае возникают оттенки контрастного (дополнительного) цвета. По этой причине в природе не бывает «грязных» нейтральных цветов. Даже тени всегда насыщены тонким, едва заметным цветом. Дополнительные цвета, расположенные по соседству, усиливают свою яркость (дополнительные и контрастные цвета — это красный и зелено-голубой, оранжевый и голубой, желтый и синий, желто-зеленый и фиолетовый, зеленый и пурпурный). Цвета предметов изменяются также и при удалении от наблюдателя (воздушная перспектива)[1].

Под влиянием перечисленных выше условий предметный цвет может изменяться и по оттенку цвета, и по светлоте, и по насыщенности, или по всем трем свойствам одновременно. И называется такой измененный цвет уже не предметным, а *обусловленным*.

Начинающие художники обычно не замечают указанные выше изменения предметного цвета. Во всех случаях они видят постоянную предметную окраску. Лист белой бумаги при искусственном электрическом освещении они назовут, как и при естественном дневном, белым, хотя в действительности при вечернем освещении он имеет напряженный желтый или оранжевый оттенок. Цвет деревьев на переднем и дальнем планах аллеи парка им кажется одинаково зеленым, хотя цвет деревьев дальнего плана переменился и по тону, и по светлоте, и по насыщенности. Зелень деревьев вдали стала более холодной, голубоватой, более светлой (или темной) и более нейтральной. Еще пример. Когда неопытный художник смотрит на желтое яблоко, то видит его темную сторону такой же желтой, как и освещенную, хотя по светлоте и оттенку цвет яблока в тени изменился. Здесь следует напомнить, что начинающий художник не замечает не только цветовые, но и перспективные изменения формы предмета. Обратите внимание на рисунки детей. Они плохо видят перспективные изменения: рисуют дома с прямыми углами, а предметы дальних планов недостаточно уменьшенными.

Привычку видеть и воспринимать форму и цвет предметов в их действительных качествах и свойствах психологи называют **константностью** восприятия. Обусловливается она тем, что зрительные восприятия человека основываются не только на ощущениях глаза в данный момент, но и на прошлой жизненной практике. Зрительно воспринимая те или иные объекты, люди видят не просто пятна разной величины и цвета, которые возникают на сетчатке глаз, а вещи, которым присущи действительная

[1] Закономерности воздушной перспективы изложены на с. 32.

форма и предметный цвет. По причине константности восприятия начинающие живописцы совершают целый ряд ошибок колористического характера. В серый день, когда снег далеко уже не белый, неопытные художники не находят ничего другого, кроме чистых белил, для его изображения. Зеленая листва или трава при любом состоянии дня или погоды на их этюдах одинаково зеленые, как будто на них не оказывают влияния рефлексы голубого неба и изменившиеся сила и цвет освещения.

Однако живописцу необходимо уметь видеть, как форма и цвет выглядят в конкретных условиях освещения и удаления. Он должен уметь изображать форму и цвет в том виде, в каком они представляются глазу. Глаз художника должен быть освобожден от «завесы» константности. Если эти зрительно ощущаемые качества формы и цвета будут переданы в изображении, зритель увидит правдивую картину действительности. Именно обусловленный цвет является одним из основных изобразительных средств рреалистической живописи. Только с помощью обусловленного цвета художник в состоянии правдиво передать объемные, материальные и пространственные качества изображения, гармоничное колористическое состояние картин природы.

Опытные художники-живописцы хорошо умеют замечать изменения красок природы, которые происходят под влиянием цвета освещения. Если обратить внимание на ряд картин, где изображены сцены, например, при лунном освещении, во всех мы обнаружим гамму сине-зеленых оттенков; в картинах, где передан закат солнца или вечернее искусственное освещение электрическим светом, увидим, что цветовой строй имеет напряженный желто-оранжевый или красный колорит. Все это результат отражения художниками объективных изменений красок природы, определяемых спектральным составом источника света. На многих картинах Куинджи, Поленова, Репина можно видеть результат отражения в живописи объективных закономерностей изменения цвета предметов при искусственном электрическом освещении, на закате солнца, при луне или в серый день.

Однако как это покажется ни парадоксальным, колорит этюда, выполняемого непосредственно с натуры, в большей степени может зависеть еще и от того, каким источником света были освещены во время работы сам художник, его палитра, бумага и холст, на которых пишется этюд. Два цветных изображения (цв. вкл. 5, 6) дают возможность понять некоторые особенности зрительного восприятия цветов натуры при меняющихся условиях освещения, в которых находился художник в момент работы (в то время как освещение натуры оставалось постоянным).

Первый этюд получен в условиях, когда натурная постановка была освещена вечерним искусственным светом, и сам художник в момент выполнения этого этюда находился в той же комнате, что и постановка. На втором этюде представлен результат работы, когда художник находился в условиях дневного света (писал через

дверь из соседней комнаты). Колорит этого этюда сильно отличается от колорита предыдущего, когда художник и натура находились в одинаковых условиях освещения. Там предметы изображены в своих, почти неизменных, предметных цветах. Здесь же мы имеем образец напряженного по цвету состояния натуры при искусственном свете.

Проанализировать изменение цветов можно по шкале цветовых оттенков (одинаковых по светлоте и насыщенности), представленной на этих двух иллюстрациях. По ним можно проследить и то, в каком направлении происходит изменение теплых и холодных оттенков шкалы в зависимости от меняющихся условий освещения натуры и художника. На каждом этюде в виде узкой полоски прикреплена шкала оттенков цвета в своем натуральном, неизмененном виде. Сравнительный анализ цвета в этюде с цветом на шкале позволяет установить характер цветовых изменений.

Из представленного наглядного материала можно сделать вывод, что одним из способов восприятия красок природы без завесы константности (т. е. аконстантного видения) является наблюдение изображаемой натуры при условии нахождения в противоположных (контрастных) по спектральному составу условиях освещения.

Итак, живописец, работающий с натуры, должен уметь видеть обусловленные цвета, замечать их цветовые различия и в соответствии с ними создавать цветовой строй этюда. Только в этом случае цвет будет выполнять изобразительную роль и нести в себе безусловную эстетическую ценность, станет в руках живописца активным средством преобразования натуры в художественный образ. Именно с перестройки зрительного восприятия, выработки аконстантного видения цветовых различий начинается профессиональное обучение искусству живописи.

Как же начинающий живописец приобретает профессиональное видение цвета и приучается успешно справляться с задачей полноценного и полнокрасочного живописного изображения натуры, правдиво передавать ее объективные объемные, материальные и пространственные качества?

В художественной педагогике давно принято считать, что для этих целей необходимо прежде всего знать светотеневые и колористические явления природы. Кроме этого, важно знать особенности физиологии и психологии зрительного восприятия формы и цвета. Замечательный русский художник-педагог П. П. Чистяков по этому поводу настоятельно советовал: «Чтобы хорошо видеть цвет, надо знать закономерности природы. Знание помогает видению». Последуем совету замечательного русского художника-педагога и перейдем к изучению колористических качеств, которые присущи объемным формам реальной действительности и которые во многом определяются особенностями психологии и физиологии зрительных восприятий.

ПЕРЕДАЧА ОБЪЕМА, ПРОСТРАНСТВА, МАТЕРИАЛЬНОСТИ

Как известно, замысел художника в станковой живописи выражается с помощью различных изобразительных средств — объемных, материальных, пространственных, колористических. Поэтому разберемся прежде всего в этих элементах реалистического языка станковой живописи, в их теоретических основах и практических особенностях исполнения.

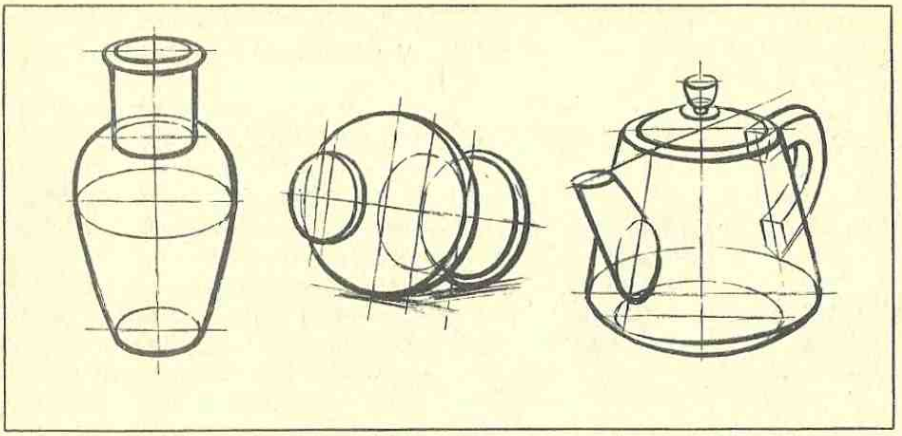
Объем. Изображение трехмерного пространства на плоскости осуществляется прежде всего правильным *перспективным и конструктивным построением* предмета. На с. 27 представлено линейное изображение предметов цилиндрической формы. Они верно построены по конструкции и перспективе. На их форме светотени нет, но выглядят они объемными. Если бы рисунки этих предметов по перспективе и конструкции были построены неверно, тщательная передача светотени не сделала бы их объемными.

Другое важное средство передачи объема на плоскости — это *градация* его *светотени:* блик, свет, полутень, рефлекс, тени собственная и падающая. Изображению объемной формы способствует также сама техника работы: характер штриховки карандаша или мазка кисти, движение их по направлению формы. На плоских поверхностях штрихи прямые и параллельные, на цилиндрических и шаровых — дугообразные (см. рис. на с. 27). На рис. на с. 28 дан пример искажения объема штриховкой, направленной не «по форме».

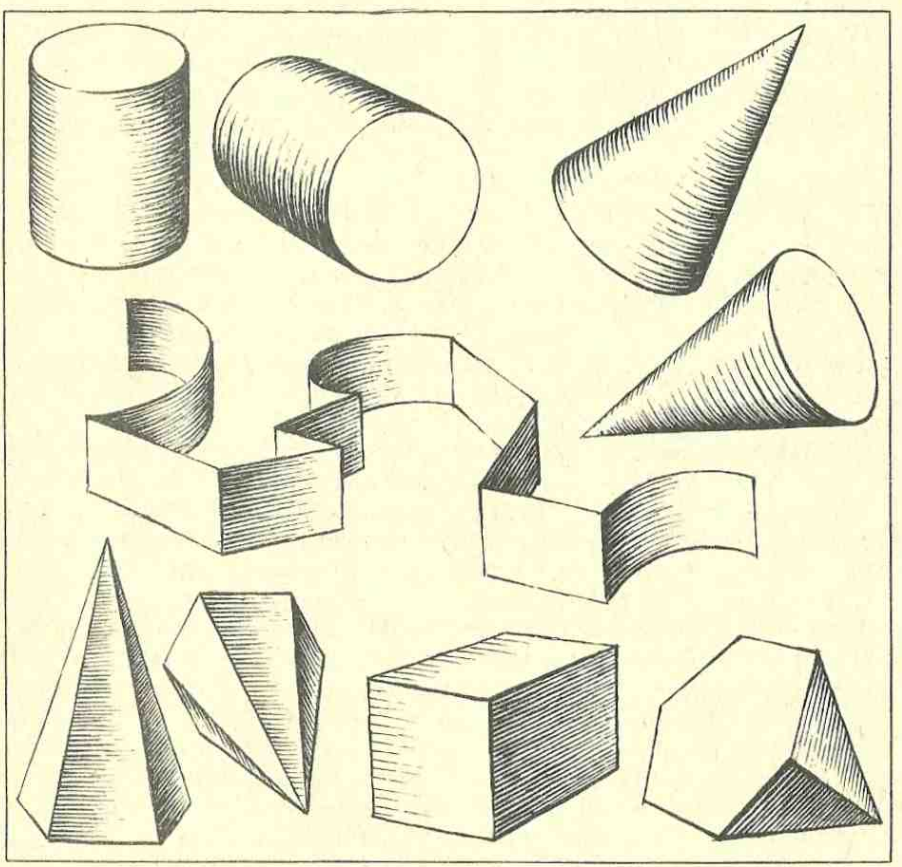
Правила перспективного и конструктивного построения объемных предметов линией и штрихом познаются, главным образом, на занятиях по рисунку. Они хорошо изложены в соответствующей методической литературе. Поэтому в учебнике по живописи мы уделим внимание только лишь законам светотени — этому важному средству изображения объема на плоскости.

Каждый объемный предмет определенного цвета ограничивается кривыми или плоскими поверхностями, которые при освещении попадают в разные световые и цветовые условия. Лучи света, падая на различные поверхности предметов, освещают их неравномерно, отчего поверхности выглядят различными по тону и по цвету. Одни части поверхности получают больше света, другие — меньше. Степень освещенности поверхности предмета изменяется прежде всего в зависимости от расстояния до источника света: чем дальше от поверхности находится источник света, тем слабее она освещена, и наоборот, чем ближе находится источник света, тем освещение сильнее.

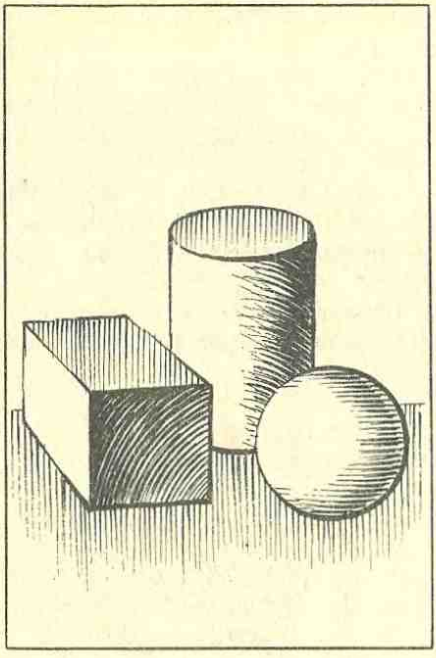
Степень освещенности поверхности зависит также от угла падения лучей света на поверхность. Наиболее сильно освещена та поверхность, на которую лучи падают под прямым углом, то есть перпендикулярно. Чем больше наклон лучей света к поверхно-



Конструктивное и перспективное построение предметов цилиндрической формы



Направление штриховки «по форме»



Направление штриховки «не по форме»

сти, тем меньше лучей падает на нее и тем слабее она освещена.

Светлота предмета зависит также от фактуры и цвета самой поверхности: гладкая, полированная поверхность будет больше отражать свет, чем шероховатая и матовая. Поверхности темного цвета поглощают больше световых лучей, а отражают меньше. На очень темных и на очень светлых поверхностях светотеневые градации различаются плохо потому, что глаз не способен различать переходы слишком слабых и слишком сильных световых оттенков.

Наилучшими объектами, на которых можно хорошо изучить закономерности распространения светотени в зависимости от угла падения лучей света, являются гипсовые геометрические тела. Они лежат в основе строения любых предметов. Зная законы распределения светотени на шаре, цилиндре, кубе, то есть на шаровых, цилиндрических и плоских поверхностях, можно легко разобраться в светотени любых сложных по форме предметов. Так, прежде чем приступить к изображению какого-нибудь предмета, необходимо понять его основные, характерные признаки. Если предмет похож на шар, значит, главный, основной признак его формы — шарообразность и общее распределение светотени будет следовать закону распределения светотени на шаре. Сравнение и нахождение сходства данного объекта с формой простейшего геометрического тела, которое является для него основой, облегчает светотеневое решение сложной формы.

Поскольку рельеф формы и светотеневые градации становятся хорошо заметными в простейших условиях освещения, когда изображаемый предмет (как это почти всегда бывает в природе) освещается одним основным источником света и, кроме того, отраженным светом (одним — бóльшим по силе, другим — меньшим), то для наглядной демонстрации характера распределения светотени на геометрических телах лучше освещать их сильным боковым светом, с подсвечиванием теневых сторон отраженными цветными лучами (поставив яркую по цвету драпировку недалеко от теневой части предмета) — см. рис. на с. 29.

Часть поверхности тела, которая скрыта от источника света

и находится в тени, называется *собственной тенью,* а освещенная часть поверхности — *светом.*

Степень освещенности отдельных участков кривой поверхности определяется величиной угла падения лучей света: самым освещенным будет участок, перпендикулярный к направлению лучей.

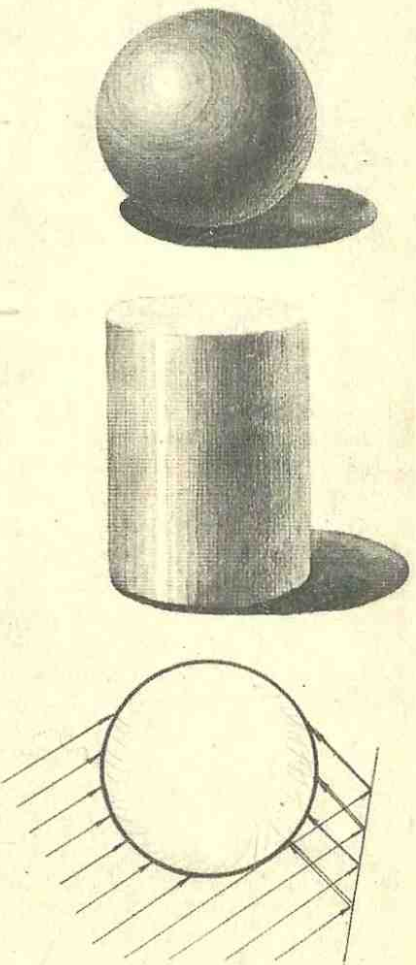
Постепенный переход от света к тени на цилиндрических и шаровых поверхностях будет включать участок *полутени,* так как угол падения лучей света по мере приближения к линии тени постепенно уменьшается.

На предметах, объемная форма которых имеет детали в виде сложного рельефа или орнамента, наиболее ясно детали читаются в полутени. В тени их четкость понижена.

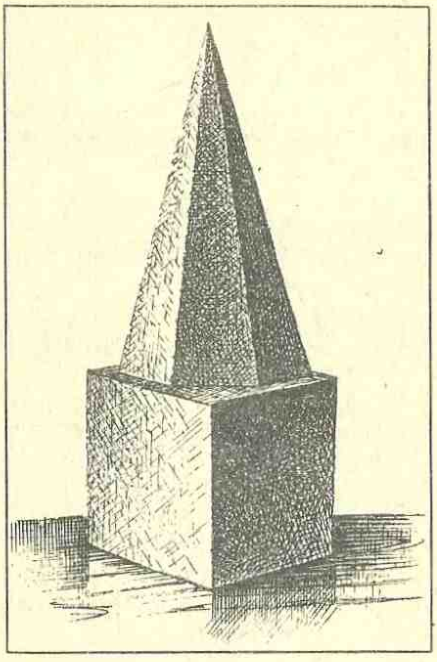
Та сторона предмета, на которую прямой свет не попадает совсем, называется собственной тенью. Падающая тень не имеет резких разграничений с собственной тенью. Тональности их сближены, контуры основания предмета легко списываются с горизонтальной плоскостью. Чем ближе к предмету падающая тень, тем она темнее. Это сохраняется и на переднем ее плане. Внутри и на дальнем плане она высветляется рефлексами от окружения.

Отраженный от окружающих предметов свет, падающий на теневую часть тела, образует *рефлекс.* Рефлексы не только высветляют тени, но и придают им свой цветной оттенок.

В зависимости от формы предмета отражение от его поверхности бывает более или менее равномерным во все стороны, но на участке, на который мы смотрим под углом, равным углу падения лучей основного света, отражение в нашу сторону будет наибольшим. В этом месте мы видим предмет более светлым, чем в других. Это светлое пятно называется *бликом.* Свет, полутень, тень



Светотень шара и цилиндра



Светотень на предметах, ограниченных плоскостями

имеют на поверхности предмета определенное местоположение, но блик его не имеет, так как зависит не только от направления источника света и формы предмета, но еще и от местоположения рисующего.

На предметах с блестящими (глянцевыми) поверхностями блики и рефлексы ярче и определеннее по своим границам, чем на матовых и шероховатых, форма и цвет их находятся в прямой зависимости от формы и цвета прямого или отраженного источника света. Поэтому характер светотени, тщательно переданные по цвету блики или рефлексы имеют большое значение в передаче материальности предметов, подчеркивают их объемность.

Освещенные гипсовые фигуры куба и пирамиды дают представление о размещении светотени на предметах с плоскими поверхностями. Их грани освещаются различно. Наиболее освещенной будет та грань, на которую лучи света падают под прямым углом, а по мере уменьшения угла между лучами света и гранью степень ее освещенности уменьшается. Каждая грань куба и пирамиды зрительно воспринимается освещенной неодинаково во всех ее точках. В силу контраста светлая поверхность на границе с темной всегда будет казаться несколько светлее, а темная — темнее. На рис. на с. 30 можно видеть светотеневые изменения граней куба и пирамиды.

Поверхность объемной формы каждого предмета претерпевает не только светотеневые, но и цветовые изменения. Предметный цвет изменяется по всей поверхности объемной формы. Градации светотени — свет, полутень, тень собственная, рефлексы — имеют разные оттенки цвета. Освещенная часть предмета (цвет), получая наибольшее количество световых лучей, приобретает характерный для данного источника освещения оттенок. В комнате, в условиях света, падающего из окна, освещенные части имеют холодный оттенок. Искусственное освещение и солнечный свет сообщают освещенным частям теплый оттенок. Теневые участки поверхности предмета при холодном освещении в силу контраста будут иметь теплый оттенок. На тени оказывают влияние также теплые рефлексы, исходящие от ближайших пред-

метов. Цветовое окружение определяет характер цвета как собственных, так и падающих теней, оно изменяет предметный цвет и создает другие оттенки. При солнечном освещении можно наблюдать четко выраженную холодность собственных и падающих теней, окрашенных отраженным цветом неба. Однако и в них непременно обнаруживаются теплые рефлексы от окружающих предметов.

Промежуточная часть формы между светом и тенью (полутень) освещается скользящими лучами света и в значительной мере сохраняет предметный (собственный) цвет. Здесь отсутствует сильное воздействие цвета освещения, нет и сильного затемнения, которое бы меняло окраску предмета. При ровном, рассеянном свете эта предметная окраска проявляется в большей степени.

Собственные и падающие тени, как правило, подвержены цветным рефлексам от соседних предметов. Верно переданные рефлексы помогают передать объемную форму, ее закругления в тени, показать цветовую взаимосвязь между предметами в световоздушной среде. Количество и сила рефлексов зависят как от материальной фактуры поверхности изображаемых предметов (матовая, глянцевая, прозрачная), так и от яркости находящихся вблизи предметов. Так, например, если рядом с кувшином, покрытым глазурью, с теневой стороны будет находиться, допустим, желтый лимон, то на темной поверхности кувшина появится довольно заметный рефлекс желтого оттенка. Глянцевые, блестящие поверхности дают сильные отражения и имеют множество цветных бликов и рефлексов; шероховатые, матовые поверхности рассеивают лучи, имеют более мягкие и плавные переходы светотеневых градаций. В бликах и на переломах формы заметна окрашенность, соответствующая цвету освещения.

Цветное разнообразие оттенков по форме зависит еще и от контрастного взаимодействия цветов, что выражается в так называемом явлении теплохолодности восприятия цветов: теплым оттенкам по форме всегда сопутствуют холодные и наоборот. Предметы нейтрального цвета, расположенные на зеленом фоне, приобретают теплый оттенок, на красном — холодный, в сторону зеленоватого. Звучание контрастных цветов усиливается, если помещают рядом красный и зеленый, желтый и синий и т. д. В местах соприкосновения цветов возникают краевые контрасты. Холодный темный тон усиливает светлые теплые тона, темный теплый тон — холодные светлые цвета. При этом надо помнить, что разные «черные» краски имеют теплые и холодные оттенки. Все это проявления, относящиеся к особенностям зрительного восприятия, в натуре их нет, но они сопутствуют физиологии зрения, психологии восприятия объемных форм. Художник должен учитывать их для целей живописности изображения.

Пространство. Иллюзия пространства на изобразительной плоскости, как и объем изображаемых предметов, передается главным образом правильным перспективным построением рисун-

ка. Если предметы и объекты в пространственных планах (например, в пейзаже) нарисованы без соблюдения перспективных изменений, изображение лишь тональных и цветовых элементов воздушной перспективы мало что даст для передачи пространства. Предметы, объекты, расположенные вблизи или вдали (как в пейзаже, так и в натюрморте), должны быть нарисованы в строгом соответствии с их конструкцией и наблюдательной перспективой.

Передаче пространства в значительной степени способствует соблюдение в изображении закономерностей изменения тона и цвета предметов при их удалении (воздушная перспектива). Подобно тому как с расстоянием изменяется перспективная величина предметов, при удалении в глубину изменяется их цвет. По мере увеличения расстояния уменьшается прежде всего насыщенность цвета. Цвет деревьев вдали выглядит более нейтральным, чем вблизи. В зависимости от расстояния изменяется и цветовой оттенок и светлота. Многие дальние предметы кажутся в условиях пленэра голубоватыми. Светлые предметы при удалении темнеют, а темные светлеют.

Эти изменения происходят потому, что воздух имеет некоторую плотность, затрудняющую прохождение отраженных от предметов цветовых лучей. Кроме того, мутновато-прозрачный воздух, заполняющий пространство между нашим глазом и далекими предметами, имеет чаще голубой цвет. Он примешивается к цветам удаленных объектов, придает им синеватый оттенок и высветляет тени.

Так как все цвета при удалении теряют свою насыщенность, голубеют или синеют, в тенях светлеют, а в светлых местах темнеют, то разница в тоне и в цвете предметов на расстоянии становится меньшей, контрасты слабеют, контуры предметов, их объем, рельеф и детали утрачивают отчетливость. Чем дальше находятся предметы, тем больше будут выражены эти изменения. Образцом очень дифференцированной и тонкой передачи изменений зеленого цвета деревьев в зависимости от удаления и освещения может являться картина И. И. Шишкина «Лесные дали». Цвет деревьев и травы на переднем плане по мере удаления постепенно изменяется от насыщенного теплого зеленого до холодного серо-голубого цвета. Пространство в картине художника плавно развертывается, образуя глубокий, почти физически, реально ощущаемый прорыв в даль. Это способствует правдивому изображению объектов пейзажа и передаче пространства (цв. вкл. 9).

Выполняя этюд пейзажа, живописец следует указанным выше изменениям воздушной перспективы и добивается пространственного расположения объектов, легкости дальних планов.

Пространственным качествам изображения способствует также характер нанесения штриховки или мазка. Штриховка предметов переднего плана более определенная, жесткая и плотная, а мазок

красок более пастозный, рельефный, дробный. Дальние планы передаются более мягким штрихом, тонким лессировочным нанесением красочного слоя.

Материальность. Материальность изображаемых предметов передается на изобразительной плоскости прежде всего *характером светотени.* Предметы, состоящие из разных материалов, имеют свои характерные особенности светотени. Гипсовый матовый предмет цилиндрической формы характеризуют плавные переходы от света через полутень, тень и рефлекс. Стеклянный цилиндрический сосуд не имеет явно выраженных градаций светотени. Его форму подчеркивают только блики и рефлексы. То же самое относится к металлическим предметам. Если передать на рисунке или живописном этюде эту специфику светотени, предметы будут выглядеть материальными (гипсовыми, стеклянными, металлическими, деревянными и т. д.).

Другое, еще более важное условие, от которого зависит изображение материальных качеств предметов, — это выдержанность на рисунке или живописном этюде *пропорциональных натуре тональных и цветовых различий.* Тоновые и цветовые различия (отношения) на рисунке или этюде должны быть подобны этим различиям в натуре. При восприятии материальных качеств предметов окружающей действительности наше сознание опирается не только на характерный для них цвет и характер светотени, но и на тональные и цветовые отношения (различия), которые наблюдаются между цветами предметов. Если характер светотени, тональные и цветовые отношения соответствуют зрительному образу натуры, мы получаем правдивую передачу материальных качеств предметов натюрморта или объектов пейзажа. Профессор живописи А. С. Королев об этой задаче говорит следующим образом: «Живопись изображения, крепость формы, объемность, материальность, воздушность — все, что мы ценим, и в настоящем произведении живописного искусства является результатом правильно взятых цветовых и тональных отношений, разумеется, при хорошем рисунке»[1].

Начинающему художнику необходимо с самого начала понять, что суть профессиональной грамоты заключается в умении работать отношениями. Этому способствует метод сравнения при цельности видения, при условии постоянного восприятия натуры и этюда (или рисунка) в целом. Суть и смысл этих важных профессиональных задач излагается далее.

---

[1] А. С. Королев, проф. Ордена Трудового Красного Знамени института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Спец. выпуск. Л., 1979, с. 29.

МЕТОД РАБОТЫ ЦВЕТОВЫМИ ОТНОШЕНИЯМИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОСТАНОВКА ГЛАЗА ХУДОЖНИКА НА ЦЕЛЬНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ

Если студент хорошо видит в натуре цвет и светотеневые градации на предмете, это еще не означает, что он напишет этюд грамотно, профессионально. Он сможет добросовестно скопировать светотень отдельных предметов, даже передать их объем, но такие важные качества изображения, как материальность, пространство и состояние освещенности, он не передаст.

Чтобы овладеть мастерством реалистической живописи, необходимо с самого начала обучения понять суть и смысл двух ее основных особенностей. Только в этом случае начинающий художник становится на путь профессионального обучения и каждая новая его работа по живописным качествам будет более совершенной.

Первая особенность заключается в том, что грамотное живописное изображение с натуры, передача ее объемных, пространственных и материальных качеств основывается на методе пропорционального переложения зрительного образа цветовых отношений природы на диапазон красок палитры. Сущность передаваемых в этюде цветовых отношений вытекает из сущности отношений, воспринимаемых зрением. Причем построение цветовых отношений этюда производится с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности (зависящих от силы и спектрального состава освещения — цвета освещения). *Метод работы отношениями* является основным законом живописной грамоты. Художник — это человек, обладающий обостренным чувством не только пропорций, но и цветовых отношений.

Вторая особенность заключается в том, что цветовые отношения предметов натурной постановки определяются сравнением при *цельном* их *восприятии*. Без такой постановки глаза на цельность видения цветовые отношения натуры определить невозможно, изображение натуры будет пестрым, дробным, несгармонированным. Именно в результате овладения этими двумя особенностями профессиональной грамоты можно создать полноценный, эмоционально действенный колорит изображения.

С самого начала обучения необходимо работать методом отношений. Нельзя копировать каждый цвет «точь-в-точь» и отдельно от остальных. При таком копировании невозможно увидеть взаимосвязь цветов, их различия. В результате такого копирования получится далекое от живого зрительного впечатления изображение. Все краски на этюде могут быть правильно взяты только относительно друг к другу, подобно тому как в рисунке все величины могут быть изображены только в относительных пропорциях. Цвет в живописи тоже необходимо находить только в сравнении с окружающими его цветами и изображать их в пропорциональных отношениях.

Замечательные русские и советские художники всегда отстаивали мысль о том, что, только работая отношениями, можно овладеть профессиональным мастерством живописи. Художник и педагог Н. П. Крымов, например, отмечал: «Цвет появляется в сочетаниях, живописных отношениях... Если живописные отношения неверны, то самые чистые краски могут смотреться мазней»[1]. Один из выдающихся советских живописцев Б. В. Иогансон о методе отношений говорил так: «Точная передача световых и цветовых отношений и оттенков тонов составляет основу живописи»[2].

Ниже мы изложим теорию метода работы отношениями и раскроем его психологическую природу.

ОТНОШЕНИЯ ПРОПОРЦИЙ

Закон отношений — это не открытие художников. Закон отношений — это закон физиологии и психологии зрительного восприятия окружающей действительности, ее форм, цвета и материальности, и проявляется он соответствующим образом при восприятии не только натуры, но и рисунка, тонального и живописного изображения. Разберемся в этом на конкретных примерах.

Окружающие нас предметы характеризуются не столько конструктивным строением, сколько главным образом своими пропорциями. Пропорции — это отношение размеров. Когда мы говорим «высокий дом или приземистое строение», «худой человек или толстый», то имеем в виду характерность их пропорций. Вот две бутылки: одна из-под молока, а другая из-под минеральной воды. Если их сравнивать — они очень различны. Различны соотношения высоты и ширины, размеры их горлышка и дна. Нельзя их нарисовать правдиво, не передав их пропорции. Подобно этому и все другие предметы: табурет и стол, арбуз и тыква, собака и кошка — имеют свою характерную форму, определяемую пропорциями и строением. Нельзя передать особенность стройной высокой сосны и раскидистой плакучей ивы, не передавая соотношения их размеров. Без характерных пропорций невозможно правдиво, выразительно нарисовать натюрморт, пейзаж, портрет, фигуру человека. Так, в портретном искусстве художник сознательно стремится передать прежде всего важнейшие характерные пропорции лица, головы и фигуры в целом. Уметь видеть в натуре и выражать на бумаге пропорциональные соотношения размеров — важнейшая задача рисовальщика.

Итак, если пропорции предметов (отношения их размеров) на

---

[1] Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи и воспоминания. М., 1960, с. 79.

[2] Иогансон Б. В. О живописи. М., 1955, с. 28.

бумаге переданы правильно, то есть пропорционально натурным, зритель узнает на рисунке изображенные объекты. Узнает потому, что в его памяти уже отложился именно этот характер пропорций того или иного предмета или объекта (кру́жки, ведра, кошки, лошади, ребенка, взрослого человека и т. д.).

Всем известно, что художнику не обязательно рисовать предметы в натуральную величину. Достаточно передать соотношения размеров на рисунке пропорционально (подобно) натурным. Можно нарисовать голову человека, увеличенную в 2—3 раза или уменьшенную в 20—30 раз, но сходство сохранится, и правдивость рисунка не нарушится. На экране телевизора все уменьшено во много раз, наоборот, в кинотеатре на экране мы видим изображение, в котором все в несколько раз увеличено. Однако и в том и в другом случае картина воспринимается правдивой: на экране телевизора люди нам не кажутся лилипутами, а в кинотеатре — великанами.

Если же нарушить привычные для нашей памяти пропорции предметов и объектов действительности, правдивого изображения мы не получим. Если построить экстерьер, в котором вся обстановка (дома, люди) будут уменьшены в 10 раз, и заснять на фотографию человека в этой обстановке, то он будет восприниматься на фотографии великаном. И наоборот, в обстановке интерьера, где все увеличено во много раз, человек будет выглядеть лилипутом.

Из сказанного можно заключить, что, рисуя предметы с натуры, не обязательно выполнять их в натуральную величину, достаточно передать на бумаге лишь правильные пропорциональные размеры. При этом следует иметь в виду, что речь идет не о действительных, реальных формах предметов и их настоящих размерах. В рисунке передаются пропорции видимой из одной точки зрения формы, то есть перспективные пропорции, со всеми их ракурсными и величинными изменениями.

Как правило, предметы рисуют меньше натуральной величины. В связи с этим встает задача выбора единого масштаба изображения всей группы предметов. Если у нас натура состоит из трех предметов (бутылка молока, стакан и блюдце) и мы решили бутылку изобразить в два раза меньше ее натуральной величины, то и другие предметы следует рисовать с учетом выбранного масштаба — в два раза уменьшенными. В противном случае предметы на рисунке потеряют сходство с натурой: если блюдце не будет уменьшено в два раза, оно превратится в миску или таз. Размеры отдельных частей и деталей предметов должны быть тоже уменьшены по отношению к общим массам с учетом избранного единого масштаба изображения. Итак, выдержать пропорции в рисунке — значит передать соотношение величины всех частей к целому в пределах выбранного масштаба изображения. Только в этом случае изображение получится правдивым.

Закон восприятия пропорциональных отношений в равной мере относится не только к пропорциям рисунка, но и к светотеневому (тональному) и живописному их изображению.

ТОНАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Светлота и цвет предметов и связанная с ними материальность также воспринимаются нашим сознанием правдоподобно в том случае, если тональные различия предметов переданы на изобразительной плоскости пропорционально натурным (белые предметы будут выглядеть белыми, серые — серыми, черные — черными). Приведем примеры. В течение дня освещенность сильно меняется, но при всех этих условиях воспринимаемая светлота определенной поверхности является практически неизменной. Лист бумаги мы видим белым и в полдень, и вечером, при ясном и при облачном небе или при меньшем и большем удалении от окна. Если установить в нейтральном окружении три диска — белый, серый и черный — и направлять на них сильный или слабый свет, мы будем видеть разницу этих ахроматических цветов без изменений. Но попробуем осветить более сильным светом только серый диск, и его невозможно отличить от белого. Это происходит потому, что предметные цвета вместе с их светлотой узнаются независимо от изменившегося освещения, если только увеличение или уменьшение силы света было одинаковым одновременно для всех обозреваемых предметов. Другими словами, можно (до известного предела, конечно) увеличивать или уменьшать силу освещенности поверхностей и восприятие их не изменится, если при этом будут сохранены их пропорциональные тоновые отношения. Таким образом, наши зрительные впечатления определяются *отношениями яркостей*. Если отношения яркостей на рисунке или этюде сохранены, картина действительности будет выглядеть неизменной и правдивой. Будут переданы и материальность предметов, и пространственное их удаление.

Эта закономерность зрительного восприятия чрезвычайно важна для выполнения тонального или живописного изображения. Правдивость тоновой и цветовой характеристики предметов сохраняется и на изобразительной плоскости, если их тоновые различия изображены в пропорциональных видимой натуре отношениях. Работая с натуры, выполняя тональный рисунок или живопись в технике гризайль, надо так распределить на изобразительной плоскости переходы тонов от светлого к темному, чтобы самое темное в натуре было и на рисунке самым темным, самое светлое — самым светлым, а остальные промежуточные тона во столько раз сильнее или слабее этих двух пределов, во сколько они выглядят слабее или сильнее их в натуре (то есть переданы в пропорциональных зрительному образу отношениях).

«Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользою, — писал Леонардо да Винчи, — то приучайся рисовать медленно



Натюрморт с тональной шкалой



Натюрморт, выполненный в технике гризайль

и оценивать, какие цвета и сколько их содержится в первой степени светлоты и подобным же образом из теней, какие более темные, чем другие»[1].

Говоря о передаче тоновых отношений, К. А. Коровин советовал: «При составлении цвета (окраски) следует смотреть, что светлее, что темнее. Когда цвет не похож и в случае желания сделать его похожим, надо смотреть, насколько он темен или светел по отношению к другим цветам в картине»[2].

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1966, т. 2, с. 120.

[2] Константин Коровин вспоминает. М., 1971, с. 128.

Советский художник Ф. С. Богородский об этой же задаче говорил так: «...если мы забудем основной закон реалистической живописи, имеющий в виду нахождение в объекте, подлежащем изображению, моментов светосилы (что темнее или светлее), то нам не удастся показать на плоскости холста пространственность, плановость и т. д. Реалист не раскрашивает, а пишет, то есть ищет тоновые отношения, не теряя впечатления целого. Например, он видит голубую вазу, но, прежде чем делать ее голубого цвета, определяет, насколько эта голубая ваза темнее или светлее, скажем, розовой стены, на фоне которой она изображается»[1].

Из всего этого можно заключить, что тональное изображение (тональный рисунок или живопись в технике «гризайль»), основывается на построении светлотных отношений, пропорциональных зрительному образу натуры. На рис. на с. 38 представлен учебный натюрморт со шкалой тонов внизу. Рисунок схематично показывает, как тональные возможности карандаша могут быть использованы в построении тональных отношений натуры. Светлотные тона обозначены соответствующими цифрами. Рис. на с. 38 дает наглядное представление о работе, выполненной маслом в технике гризайль. На нем переданы и объем предметов, и их материал, и состояние освещенности.

ЦВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Для грамотного живописного изображения очень важно добиться, чтобы не только тональные, но и цветовые различия предметов натурной постановки были переданы в тех отношениях, в которых они воспринимаются в момент наблюдения.

Состояние цветовых отношений отражает взаимозависимость предметов и среды, поэтому единство тональных и цветовых отношений, переданных в изображении, позволяют правильно подойти к полноценному колористическому решению.

Чтобы правильно передать цветовые отношения натурной постановки при изображении формы каждого предмета, необходимо определить, во-первых, его цветовой оттенок (синий, желтый, зеленый и т. д.); во-вторых, отношения (различия) этих цветов по светлоте (по тону), то есть во сколько раз светлее или темнее друг друга; в-третьих, интенсивность, насыщенность каждого цвета предмета (и его поверхностей) по отношению к другим.

В процессе работы надо постоянно помнить, что каждый цвет на свету, в тени, в полутени и т. д. важен не сам по себе, а только в связи с другими. Важна доля его участия в общем цветовом строе, его отличие от других. Живописца должна интересовать только цветовая разница, только отношения. Поэтому процесс живописи — это процесс постоянного сравнительного анализа предметов натурной постановки, то есть процесс работы отноше-

[1] Цит. по кн.: О живописи. М., 1959, с. 161, 162.

ниями. Причем особенно важно сохранить в этюде видимые в этот момент глазом различия цветов не только по светлоте (по тону), но и по силе цвета, то есть по насыщенности. Правдивость живописного изображения зависит не от точности цветового оттенка, а от верной передачи отношений по силе света и цвета. Неправильно взятые по тону и силе цвета (то есть по светлоте и насыщенности) цветовые отношения ведут к путанице в изображении пространственных планов, и особенно отрицательно это сказывается на выявлении материальных качеств изображаемых предметов, на состоянии их освещенности.

«В пространственной материальной живописи, — говорил Н. П. Крымов, — цвет и тон нераздельны... Цвет, неверно взятый в тоне, уже не цвет, это просто краска, и ею нельзя передать материального объема в пространстве». Таким образом, цвет нельзя изолировать от тона, правдивость изображения определяется светлотными отношениями в единстве с цветовыми.

Процесс живописи методом цветовых отношений можно сравнить с построением музыкальной мелодии, в которой каждый отдельный звук сам по себе ничего не выражает, но в гармоничном соединении с другими звуками производит нужное впечатление. Можно сыграть музыкальное произведение в более низком регистре или в более высоком, но оно сохранит при этом свою мелодию. Но если нарушится взаимосвязь звуков, мелодия перестанет существовать. То же самое можно сказать о живописном изображении. Тоновые и цветовые отношения можно построить в более или менее светлой и насыщенной красочной гамме, но при этом важно соблюдать взаимосвязь предметов по тону и силе цвета, соответствующую зрительному образу натуры. Этюд может быть выполнен очень скромными средствами в очень легкой тональности. Совсем не обязательно передавать цветовые отношения в полную их силу, то есть так, как они существуют в натуре. Но необходимо выдерживать пропорциональные отношения от самого светлого до самого темного в пределах задуманной гаммы. Иначе живопись не будет производить целостного, гармоничного впечатления. Цвет, взятый на этюде не пропорционально натурным отношениям по светлоте и насыщенности, вызывает ощущение диссонанса, выделяется так же резко, как фальшивая нота в музыке.

«Каждый живописец, прошедший хорошую реалистическую школу, — писал Б. В. Иогансон, — знает, что метод писания с натуры основан на сравнении тончайших соотношений близких между собой тонов как по силе света, так и по оттенкам цвета, знает, что процесс писания с натуры заключается в выявлении различий на холсте, заложенных в натуре разниц светосилы и напряженностей оттенков цвета»[1].

---

[1] Иогансон Б. В. Молодым художникам о мастерстве. М., 1959, с. 108.

П. П. Кончаловский, отлично усвоивший суждения В. И. Сурикова о цветовых отношениях, отмечал: «Точного цвета с натуры взять нельзя, ибо каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Поэтому надо строить все на цветовых отношениях. И если они логичны, не противоречат натуре, тогда можно достигнуть гармонии и правдиво передать именно свои впечатления от натуры. Таким образом, цвет не списывается, а создается на основании натуры»[1].

Став на путь работы методом отношений, В. А. Серов в своих работах «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем», передает красоту реального мира, полного цвета и света. Умело переданные цветовые отношения натуры, выразительность техники письма показали новые возможности художника в построении колорита, основанного на отношениях, которых еще не знала мировая живопись. Развивая метод работы отношениями обусловленных цветов, успешно применяя образную силу колорита, подчиняя его определенному замыслу, советские живописцы достигли замечательных результатов. Здесь можно назвать Б. В. Иогансона, П. П. Кончаловского, С. В. Герасимова, А. А. Пластова, В. Ф. Стожарова, братьев А. П. и С. П. Ткачевых и других художников.

ОБЩЕЕ ТОНОВОЕ И ЦВЕТОВОЕ СОСТОЯНИЕ ОСВЕЩЕННОСТИ

Как говорилось выше, зрительное восприятие цветов основывается на их отношениях вроде бы независимо от изменений силы освещенности. Однако мы замечаем сильные изменения освещенности и связанную с ней пониженную или повышенную в тоне и цвете общую гамму красок природы: пейзаж, освещенный солнцем, светлее вечернего или утреннего; в серый день не бывает резких различий света и тени. В зависимости от изменений силы освещения иначе выглядят не только светлота предметов, но и их цвет. При пониженном освещении уменьшается насыщенность цвета предметов. В комнате, по мере удаления от окна, цвета предметов блекнут, становятся более темными и менее насыщенными по цвету. Контрастно освещенные дневным светом места соседствуют с глубокими теплыми тенями. Например, набежало облако, и все резко изменилось, в природе все стало по свету и цвету спокойно. Пейзаж приобрел холодноватый серебристый оттенок. А вспомните состояние освещенности в начале грозы! Надвинулись тучи, все кругом потемнело, а где-то кусочек поля еще сияет красками солнечного освещения. Таким образом, цветовое многообразие в натуре подчинено цветовому состоянию освещенности.

В реалистической живописи очень важно уметь выражать состояние освещенности природы. Под состоянием в живописи

[1] Цит. по кн.: О живописи, с. 86.

подразумевают общую тоновую и цветовую окрашенность натуры, соответствующую определенному часу дня (утреннему, полуденному, вечернему) или определенному времени года, погоде. Пейзажи, написанные в разное время суток и в различную погоду или времена года, должны отличаться друг от друга так же, как отличаются состояния освещенности натуры утром и вечером, в солнечный и серый день, осенью, зимой, летом.

Если присмотреться к множеству живописных картин, изображающих разное состояние времени дня или погоды, можно заметить, что там, где природа достаточно освещена, краски светлее и интенсивнее по сравнению с картинами, изображающими пасмурные дни, восход или заход солнца. Все это результат выдержанности художником общего тонового и цветового состояния, определяемого силой освещения.

Вспомним картину В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Она исполнена в пониженном тоновом диапазоне. Если сравнить рубахи стрельцов с белой бумагой, окажется, что цвет их вовсе не белый, а темно-серый. Но в картине они выглядят белыми. И остальное написано утемненными плотными красками, потому что в условиях слабого утреннего освещения все предметы отражают мало света. Цвет лица старухи, сидящей на телеге, тоже написан темными красками. Это хорошо видно, если смотреть на него изолированно от всего окружения. Но среди объектов, которые приняли на себя влияние слабого утреннего освещения, цвет лица воспринимается естественным. Если включить в любую часть картины пятно повышенной светлотности, оно окажется чужеродным телом в данной колористически согласованной атмосфере.

Таким образом, при передаче общего тонового и цветового состояния самое светлое и самое интенсивное по цвету пятно в натуре не всегда надо брать на холсте самой светлой и самой яркой краской. Для выдержанности пропорциональных натуре тоновых и цветовых отношений необходимо прежде всего решить, в какой гамме красок следует строить пропорциональные отношения — в более светлой или более темной и в каких пределах интенсивности цвета. В станковой живописи решающим является передача общего состояния освещенности. Когда картина пересветлена, то изображение как бы «лезет» из рамы на зрителя, теряется состояние освещенности. При перетемнении общего тона — появляется чернота. В обоих случаях пропадает материальность изображаемого. Передача общей освещенности (общего тона) важна в живописи натюрморта, интерьера, головы и фигуры человека. В связи с этим при решении данной задачи необходимо применить светлотный камертон, то есть определить в этюде, каким будет наиболее светлое и наиболее темное пятно в окраске предметов, — это обусловливает особенности дальнейшего построения цветового строя. В натюрморте И. И. Грабаря «Неприбранный стол» белая скатерть написана не чистыми белилами, а более темными красками. Леон Батиста Альберти писал:

«...никогда нельзя делать какую-либо поверхность настолько белой, чтобы нельзя сделать ее белее. Даже если ты одеваешь (свои фигуры) в самые светлые одежды, ты должен остановиться далеко от самой последней белизны»[1].

«Ищите общее, — говорил И. И. Левитан, — живопись не протокол, а объяснение природы живописными средствами. Не увлекайтесь мелочами и деталями, ищите общий тон»[2].

Выдержанность общего тонового и цветового состояния особенно важна в пейзажной живописи. Самое главное в начале работы над пейзажным этюдом — взять верные тоновые и цветовые отношения, например, земли, неба, воды. Если при этом не учесть общее тоновое и цветовое состояние, то краски изображения могут оказаться преувеличенными по силе тона и цвета. В этюдах серого дня будут использованы чистые белила и открытые насыщенные краски. В зимнем этюде в сумерки, например, когда снег уже не белый, у неопытного живописца он может выглядеть, как чистые белила, а зеленая листва или трава в летних этюдах при любом состоянии погоды может изображаться одинаково насыщенной зеленой краской. В этюдах с такими ошибками, как правило, не бывает самого необходимого в пейзажной живописи — состояния. А ведь именно им, собственно, и определяется настроение и эмоциональное воздействие пейзажа.

Великие колористы всегда строили отношения красок с учетом общего тонового и цветового состояния натуры. Левитан, Поленов, Коровин одними общими мазками писали в этюдах траву, облака, деревья, но выглядели они законченно, материально, живописно. И получалось это оттого, что цветовой строй их этюдов был создан с учетом общего состояния освещенности. К сожалению, студенческие работы больше всего страдают общей тональной несобранностью, объекты натуры пишутся предметными цветами, без учета общей освещенности.

Кроме силы общего освещения, от которой зависит общее тоновое и цветовое состояние натуры, следует иметь в виду еще то объединяющее влияние, которое оказывает на все предметы и объекты спектральный состав освещения, то есть цвет освещения. Именно он всегда входит составной частью во все краски природы. Вечернее искусственное освещение придает, например, обстановке комнаты желто-оранжевый оттенок. Утром в природе преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером — желто-оранжевые, в пасмурный день — нейтральные серебристые. При слабом свете луны преобладают серо-голубые или серо-зеленые цвета. В лесу все пронизано теплым зеленоватым цветом. Как бы ни были разнообразны цветовые качества натуры, цвет освещения всегда присутствует на всех ее частях и деталях и все краски подчиняются ему. Создается цветовое единство и гармония,

---

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1965, т. 1, с. 69.

[2] Цит. по кн.: Школа изобразительного искусства. Вып. V. М., 1962, с. 139.

преобладание гамм теплых или холодных цветов. Это закономерное единство в многообразии красок природы служит основой для создания гармоничного колорита реалистического этюда или картины.

Если сопоставить репродукции произведений художников (натюрморты, пейзажи, жанровые картины), изображающие сцены при различных источниках света, то можно увидеть, что картины, написанные при закате солнца, имеют общий оранжево-красный колорит. В пейзажах с лунным светом преобладает зеленовато-синяя гамма красок. Пейзажи серого дня имеют совсем иную, но единую родственную гамму красок. На цв. вкл. 7, 8 представлены репродукции картин, написанных художниками при разных условиях освещения: на закате и при луне. Колористические состояния картин, родство и единство их красок определено цветом основного источника света.

Из анализа этих примеров можно заключить, что цветовое единство и гармония красок во всех случаях обусловлены спектральным составом источника основного или отраженного света. Поэтому, работая с натуры, живописец должен не только строить общие цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе, но и следить за колористической соподчиненностью: нельзя наносить цвета на бумагу или холст произвольно, брать «знаемые» предметные цвета, не поняв то общее между ними, что делает их единым, родственным. Такое соподчинение является основой колористической гармонии и согласованности цветового строя этюда или картины.

По колористическим качествам, хорош, например, учебный этюд «Сирень цветет», где изображены на скамейке две молодые женщины (цв. вкл. 2). Единство цветового строя этого этюда создано отраженным цветом листьев и сирени. Их влияние можно обнаружить и на песчаной дороге, и на одеждах сидящих женщин. Все это результат правдивого отражения колористических данных как натуры, так и сумеречного освещения.

Таким образом, колорит в реалистической живописи — это взаимосвязь всех цветовых элементов изображения, его цветовой строй. Главная его особенность — богатство и согласованность цветов, соответствующих самой натуре, передающих в единстве со светотенью предметные и пространственные качества и состояние освещенности изображаемого момента. Колорит этюда или картины определяется: 1) богатством и разнообразием цветных рефлексов при лепке объемной формы и передаче пространства; 2) выдержанностью пропорциональных натуре основных цветовых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности; 3) передачей влияния цвета освещения, который объединяет цвета натуры, делает их соподчиненными и родственными.

Решить эти задачи в картине — значит во многом решить и художественную задачу, найти живописный образ мотива, его тоновое и цветовое состояние, которым во многом определяется

эмоциональное воздействие колорита. Зрительное восприятие неотделимо от ощущения красоты. Оно сопровождается ассоциативными чувствами, которые связаны с личным опытом чувственных переживаний от воздействия природы. Эмоциональный опыт людей, динамика их чувств, настроение связаны как с мажорными, так и минорными колористическими состояниями природы. Правдиво отражая состояние реальных условий освещенности, передавая в этих условиях объемные, материальные, пространственные качества предметов, цветовой строй изображения воздействует на чувства зрителя, создает определенное настроение, вызывает эстетические переживания.

ЦЕЛЬНОСТЬ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

В искусстве живописи очень важна проблема профессиональной постановки глаза, подобно тому как в искусстве пения — постановка голоса. Рассмотрим суть этого необходимого для художника профессионального умения.

Как мы уже отмечали выше, при выполнении живописного этюда цветовые отношения определяются в натуре методом сравнения предметов по трем свойствам цвета: цветовому оттенку (цветовому тону), светлоте и насыщенности. Эти три признака являются основными для полной характеристики всякого цвета. Однако определение цветовых отношений предметов натуры осложняется особенностью зрения видеть их поочередно и при этом настраиваться на «резкость» только в отношении того предмета, на который направлен взор. Сетчатка глаза так устроена, что предмет этот виден со многими подробностями, с четкими и резкими контурами, тональными и цветовыми контрастами. Он будет казаться самым светлым по тону и самым напряженным по цвету. Если, например, поставить для рисования группу предметов, образующих два плана, то, сосредоточив внимание на ближних предметах, второплановые мы будем видеть расплывчато и неопределенно, и наоборот, если присмотреться к предметам второго плана, то цвет, контраст светотени, а также подробности рельефа на них станут заметны более четко.

На цв. вкл. 10—12 представлено несколько изображений цветом, как результат попеременного рассматривания отдельных частей натурной постановки. Верхнее изображение — это условно показанное восприятие, когда взгляд наблюдателя сосредоточен на дальнем плане натюрморта: цвет всех предметов в пределах этого плана воспринимается не как обусловленный, подробности рельефа заметно выступают, светотень выглядит контрастно. Передний и средний планы в этот момент воспринимаются расплывчато, неопределенно. При перемещении взгляда с дальнего плана на средний или ближний тоновые и цветовые контрасты соответственно сосредоточиваются на них.

Если в процессе работы переводить взгляд только с одного

предмета на другой и сравнивать их друг с другом, мы не увидим действительного зрительного образа, не сможем правильно определить цветовые отношения и добиться грамотного изображения. На холсте получится лишь пестрый набор отдельных предметов с резкими границами и пестрыми светлотными и цветовыми сочетаниями. Каждый предмет в отдельности будет вроде бы верно написан, но в целом изображение будет выглядеть раздробленным, не соответствующим правдивому зрительному впечатлению. И все это потому, что в процессе работы мы хотя и сравнивали предметы, но смотрели на них поочередно: сначала на один, потом на другой. А это предельно неверный, непрофессиональный способ ведения живописной работы (цв. вкл. 13).

Чтобы иметь возможность правильно определить тоновые и цветовые отношения натурной постановки, необходимо выработать специальную постановку глаз — уметь смотреть на все предметы одновременно, цельно, не выпуская из поля зрения всей группы натурной постановки, включая и фон. Если изображать, например, букет цветов, стоящий на подоконнике раскрытого окна, надо одновременно видеть и цветы, и оконную занавеску, и панораму города за окном (в качестве фона). На цв. вкл. 14 представлен тот же натюрморт, как итог целостного видения, или «широкого» смотрения, позволивший художнику правильно определить, что в натуре выглядит контрастно, а что уступает по силе тона и цвета, занимая подчиненное положение относительно главенствующего по содержанию. В данном случае живописец все время смотрел на всю натуру, а не только на ту часть, которую в данный момент изображал.

В процессе живописи пейзажа каждый тон объекта тоже надо находить не по отдельности, а все тона видеть одновременно и в этот момент замечать их отношения: самый светлый — небо, самый темный, возможно, — земля, промежуточный между ними — вода.

Цельно видеть всю группу предметов или весь предмет необходимо и в тот момент, когда работа ведется над деталями. Нельзя видеть отдельные участки натуры, не видя объект в целом. Только при цельном видении можно правильно воспринимать цветовые отношения в натуре и строить их на холсте. Цельность восприятия натуры имел в виду английский художник XVIII века Д. Рейнольдс, когда говорил: «Художник никогда не достигнет совершенства ни в рисунке, ни в цвете, ни в объемности, если не привыкнет смотреть на предметы в целом»[1].

«То, что мы обычно называем цветом, — поясняет Р. Фальк, — не более, чем окраска предметов, но вовсе не то, что видит наш глаз при условии целостного видения. Так для нас создается новый мир, построенный из новых цветов, новых, созданных ими форм и отношений... Не отдельные предметы создают картину,

[1] Мастера искусства об искусстве. М., 1967, т. 3, с. 422.

а взаимосвязь предметов и всего того пространства, в котором они находятся и в котором вы их видите. Картина рождается в результате этой взаимосвязи, которую улавливает наш глаз, она подобна музыке, возникающей в результате сочетания звуков. Видеть общё — то есть цельно эту группу предметов, которую хотите изобразить, — вот в чем вы должны прежде всего стараться научиться. Натюрморт, который стоит перед вами, ... должен стать для нас картиной, то есть единым цельным и неделимым зрительным образом. ...Для этого надо на время забыть, что это кубик, гранат, яблоко и т. д. Это цветные части цветной картины, которая находится перед вами. Сила этой картины — в ее цветовом звучании в целом, как бы цветовой оркестр, исполняемый разными инструментами»[1].

Рассказывая о своем живописном методе, К. А. Коровин говорил: «Я стараюсь быть точным, очень верным и очень цельно видеть»[2].

Б. В. Иогансон следующим образом раскрывает смысл работы отношениями при цельном восприятии: «Нас учили прибегать к методу сравнения и писать все время, имея в виду различия, а именно насколько один цвет разнится от другого по степени светосилы и легкому цветовому оттенку, заботясь только о том, чтобы из натуры «вытащить» это различие... Охватывая глазом одновременно все, художник вдруг замечает то, что особенно ярко заявляет свое право на первый голос, и то, что еще заметно подпевает; какая-то комбинация заявляет ярко о своем первенствующем значении. Другая комбинация цветов ей подчиняется, в свою очередь подчиняет себе третью комбинацию цветов и т. д. Благодаря тому что художник шел от цельного, он получил возможность сравнивать одно с другим, чего лишен художник, идущий от детали...»[3].

Выработка способности цельного видения и одновременного сравнения всех частей натурной постановки — это важная задача обучения живописи. Если начинающий художник не овладеет этим специальным навыком, дальнейшее обучение не даст положительных результатов. Именно умение цельно видеть и работать отношениями отличает профессионального живописца от дилетанта.

Чтобы смотреть на натуру широко и цельно, художники выработали несколько практических способов: держать все не в фокусе; в момент наблюдения прищурить или «распустить» глаза на всю натуру. С прищуриванием резко уменьшается количество света, попадающего в глаз, в результате этого, как в сумерках,

---

[1] Фальк Р. Беседы об искусстве. Письма, воспоминания о художнике, с. 172, 174.

[2] Коровин К. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. М., 1963, с. 426.

[3] Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., 1959, с. 64, 69.

перестают замечаться второстепенные детали. «Распускание» глаз не позволяет четко видеть отдельные детали.

П. Я. Павлинов, автор книги «Для тех, кто рисует», считает, что у живописца, работающего с натуры, практическое определение цветовых отношений должно идти от плоскостного восприятия, «чтобы пространственные явления природы увидеть как плоский цвет, независимо от локального цвета»[1].

П. П. Чистяков для определения светотеневых и цветовых отношений давал такой совет: «Всегда в рисунке, в тушевке и в колорите, нужно иметь (мысленно) как бы стекло перед собой плоское: оно дает отношения, а без него, пожалуй, все будет врозь»[2].

Аналогичный совет давал Р. Фальк: «Смотреть на пейзаж надо так, словно он весь запечатлен на плоскости оконного стекла. В этом отношении сначала очень полезно писать пейзаж, который находится за окном...»[3].

Для правильной оценки цветовых отношений можно воспользоваться обычным рамочным видоискателем. Заключив в рамку видимую часть натуры, легче воспринимать ее цельно, сосредоточив внимание на зрительной проекции в рамке. А еще лучше для этих же целей вырезать на картоне прямоугольное отверстие (размером 2×1 см) и перед началом работы посмотреть в это окошко на натурную постановку, причем видеть натуру следует не через отверстие, а как бы в проекции на плоскости этого окошка. Если при обычном рассматривании мы видели лишь простую группу предметов, то теперь они превратились в звучную по краскам картину, похожую на мозаику из драгоценных камней. Получается чудесный целостный живописный образ основных цветовых отношений натуры.

ЦЕЛОСТНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ И КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР

Сделать законченный, завершенный этюд с тщательной проработкой формы и сохранить целостность изображения — задача чрезвычайно сложная. Сразу выполнить эту задачу начинающему живописцу не под силу. Как правило, на этюдах неопытного художника все детали предметов, их цветовые и тональные пятна, расположенные на различных пространственных планах, изображаются с одинаковым акцентом. Предметы или объекты первого плана и следующие за ним одновременно бросаются в глаза, дробят весь этюд. Все это происходит из-за неумения видеть натуру цельно, обобщать ее согласно этому видению, выделять композиционный центр.

---

[1] Павлинов П. Для тех, кто рисует. М., 1965, с. 68.

[2] Цит. по кн.: Гинзбург И. И. Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., 1940, с. 170.

[3] Фальк Р. Беседы об искусстве. Письма, воспоминания о художнике, с. 21.

Целостность и единство изображения — это результат не только цельности видения, но и умения целенаправленно выделять главное, то есть композиционный центр. Композиционная целостность живописного этюда зависит от взаимоотношения главного и второстепенного, от увязки всего изображения в единое произведение. Главное обычно размещается вблизи оптического центра картинной плоскости. При его выделении художнику приходится сознательно обобщать детали, ослабить тон и силу цвета удаляющихся от композиционного центра предметов, подчинить главному все тоновые и цветовые отношения. Все это позволяет направить внимание зрителя на главный объект картины, на ее композиционный центр. Картины опытных художников всегда воспринимаются цельно. Если это портрет, то одежда, руки, предметы фона, как правило, не отвлекают внимание от главного — от лица. Такую подчиненность главному, композиционному центру можно наблюдать и в натюрмортах, и в пейзажах.

Если изображение представляет собой набор равнозначных тоновых и цветовых пятен, оно теряет зрительную убедительность. Впечатление от такого изображения В. Хогарт сравнивал с «положением человека, который хочет услышать, что говорят в обществе, где все разговаривают одновременно»[1].

Известно, что зрительный образ рассматриваемого объекта появляется в результате избирательности и обобщений. Когда человек смотрит на группу предметов, глаз всегда что-то выделяет и воспринимает в подробностях, а что-то в этот момент видится менее детально — оно подчиняется зрительному центру. Эта центральная часть зрительного образа имеет самые сильные световые и цветовые контрасты. На периферийных участках зрительного поля уменьшаются четкость деталей, контраст светотени и цвета. Художник учитывает эту особенность зрительного восприятия и в соответствии с ней стремится обобщить все изображение, выделить композиционный центр.

Примером учебного натюрморта, которому присуща целостность, подчиненность предметов главному — композиционному центру — является натюрморт с рыбами (цв. вкл. 15). Рыбы расположены на горизонтальной плоскости стола. Туловища их по мере удаления в глубь картины написаны менее активно по тону, цвету, очертания их менее четки. Внимательная моделировка их объемной формы, мозаика теплых и холодных оттенков — все это показывает их находящимися в реальной среде, в состоянии определенного освещения. Другие объекты натюрморта — миска и драпировка — проработаны деликатно, мягко и выглядят второстепенными, подчиненными главному — композиционному центру, где господствуют тональные и цветовые контрасты. Общее тональное состояние всего натюрморта выдержано в гамме плотных, слабо освещенных красок.

---

[1] Хогарт В. Анализ красоты. Л.—М., 1958, с. 211.

Целостность сюжетных произведений тоже создается соподчиненностью всех изображаемых предметов и объектов композиционному центру. Логика происходящего действия, психологическое взаимодействие персонажей участвуют в создании общей целостности изображения. Этому служат и все формальные элементы композиционного построения: точка зрения, симметрия и ритм, тоновые и цветовые контрасты, технические приемы письма, размер и формат холста и т. д.

Чтобы освободиться от хаотичности наблюдения при изображении натуры, добиться осмысленной организации изображения в соответствии с задачей выделения композиционного центра, предлагаем выполнить в трех вариантах натурную постановку, состоящую из 3—5 предметов.

В первом этюде нужно сосредоточить зрительный центр, например, на левом предмете (не выпуская из поля зрения другие). При выполнении следующих этюдов центр можно поочередно переносить на другие предметы: на центральную часть или на второй план. После этого надо сравнить этюды по характеру решения композиционного центра. Предметы, попавшие в зрительный центр, должны выглядеть рельефнее по объему, детальнее и четче по форме, конкретнее по тону, богаче по нюансам цвета. Дальше от зрительного центра, наоборот, выраженность объема становится слабее, уменьшается детальность моделировки, тональный контраст ослабляется, обобщается нюансировка тона и цвета, границы форм воспринимаются менее четко.

ПРОЦЕСС ЖИВОПИСИ С НАТУРЫ

Процесс живописного изображения с натуры имеет свои закономерности и правила и предполагает особый порядок ведения работы. Понимание последовательности процесса изображения является важным условием успеха в работе. Необходимо знать, что надо делать вначале, какие задачи решать в середине работы и как ее завершить. Живописное изображение является итогом решения следующих основных задач: 1) нахождение тоновых и цветовых отношений больших пятен в пределах общего тонового и цветового состояния и родства красок натуры; 2) цветотоновые «растяжки» в пределах больших цветотоновых отношений, подробная цветовая разработка объемной формы отдельных предметов; 3) обобщение, целостность всего изображения, выделение композиционного центра.

Рассмотрим последовательно, в чем заключается решение каждой из этих задач.

Полноценный живописный строй изображения определяется точной и верной передачей тонового и цветового контраста (отношений) между основными пятнами натуры. В натюрморте — между фоном, поверхностью стола и предметами натурной постановки. В пейзаже — между небом, поверхностью земли и воды

в реке, между передним, средним и дальним планами. Если же эти основные цветотоновые отношения (различия) будут нанесены на этюде неверно, то никакая дальнейшая тщательная проработка деталей, рефлексов и мозаики цветовых оттенков на форме предметов или объектов пейзажа не приведет к полноценному живописному изображению. При выполнении рисунка тоже ведь выполняется аналогичная задача: строится прежде всего большая и общая форма, выражающая основные пропорции предмета, его конструкцию. Рисовальщик ни в коем случае не отходит от этой задачи, воспринимая натуру обобщенно и цельно. Не случайно Н. Н. Ге предупреждал рисовальщиков: «Назначивши главные части, непременно проштудируйте главные тени и свет общий, чтобы проверить пропорции, и рисуйте всегда, все время весь ваш рисунок — всегда от начала и до конца общее и идите к деталям постепенно. Вот вам секрет рисования».

В живописи перед началом работы тоже надо внимательно разобраться в общем цветовом строе натуры. Лучше потратить на это 5—10 минут, но обязательно понять основные цветовые отношения натуры: где самое светлое и самое темное (плотное) пятно, каковы основные различия по оттенку и силе цвета (по насыщенности). Например, сравнивая желтую драпировку на фоне с желтыми яблоками, надо понять, что яблоки светлее фона, их желтый оттенок цвета насыщеннее желтой драпировки. Так по трем свойствам цвета находятся основные цветовые характеристики предметов натурной постановки.

Нахождение общего в объектах заставляет художника отвлечься от ряда второстепенных признаков натуры, ее деталей, обращать внимание исключительно на колористическую задачу, на выявление основных тональных и цветовых отношений, общего тонового и цветового состояния. Таким образом постигается основное и в цветовых закономерностях натуры, создается фундамент дальнейшей детальной проработки этюда.

Определение цветовых отношений лучше начинать с отыскивания в натуре наиболее светлого и интенсивного цвета, затем самого темного, и все другие определять по отношению к ним. Следующими тонами будут менее темные и менее интенсивные и т. д. Сложные серые тона наносятся последними.

Начальные, исходные тона далеко не всегда нужно брать самыми светлыми и самыми темными и насыщенными. Самое светлое место в постановке оказывается часто далеко не белым, а темное не черным. Сильно насыщенные цвета тоже встречаются редко. Красный помидор в натюрморте, например, часто надо брать по насыщенности не чистым кадмием красным, а, может быть, на 50% нейтрализовав его. Даже в изображении весенней зелени надо быть тактичным и осторожным. Можно так преувеличить ее яркость, что весь этюд превратится в пестрый лубок. Поэтому, приступая к работе, надо прежде всего определить общее тоновое и цветовое напряжение: в какой гамме красок

следует строить отношения — в более светлой или темной, в каких пределах насыщенности цвета. Другими словами, надо определить общее тоновое и цветовое состояние натуры. Чтобы выдержать такое состояние, возможно, придется строить цветовые отношения на сдержанных красках. Начиная работу с более светлых или темных и насыщенных тонов, не нужно полностью использовать диапазон палитры от белил и до самого темного тона, а также самые яркие и напряженные краски.

При нахождении светотеневых и цветовых отношений следует идти от общего к частному. Вначале необходимо найти тоновые различия между основными объектами: в натюрморте, например, между фоном и поверхностью стола, кувшином, чайником и бликом на кувшине и т. д. При изображении пейзажа надо найти прежде всего цветовые отношения неба и земли, отдельных предметов друг к другу и к целому. Изображение портрета или фигуры человека начинается таким же образом.

Поясной портрет натурщицы (цв. вкл. 24, 25) представлен в двух вариантах. На первом — начало работы: нахождение тоновых и цветовых отношений фигуры к фону. При этом определяется, во сколько раз темный тон цвета волос плотнее фона и падающей от фигуры тени, какая светлотная и цветовая разница между светом и тенью лица натурщицы по отношению к фону, одежде и т. д. В законченном варианте этого поясного портрета можно видеть детальную проработку головы и фигуры человека, лепку их формы теплыми и холодными оттенками. Если общие отношения будут взяты неверно, то никакая дальнейшая проработка деталей не сделает изображение правдивым.

В практике художников существуют такие профессиональные понятия, как «большой свет», «большая тень», «большая форма», «большие цветовые отношения». Суть их заключается в цельном видении объектов натуры и целостном их изображении. При цельном восприятии натуры все, что находится в сфере прямого действия света, представляет собой единый участок, в нем нет по силе пятна, равного теневым частям. То же самое можно сказать и о собственной и падающей тени: они по тону не спорят с полутенью, а полутень не может быть равной силе световых частей изображения. Рефлекс в тени не может быть светлее полутени, а подчинен общему тону собственной тени. Правильная выдержанность в тоне и цвете этих больших пятен формы объекта или группы предметов придает изображению целостность и правдивость освещенности.

Общая прокладка больших цветовых отношений и вся последующая работа должны вестись с учетом того колорита, который характеризует натуру. Начинающие живописцы, мало упражнявшиеся в работе с натуры, изображая тот или иной этюд натюрморта, пейзажа или портрета, не всегда успешно передают то единство и согласованность красок, которые характерны для натуры. Работая с натуры, надо уметь в каждом конкретном случае понять

ее колористическую согласованность, выявить характер тонового и цветового состояния. Колористическое родство легче заметить в натуре и подобрать на холсте между цветом определенным и более нейтральным. Согласованность между ясно выраженными цветами, например красным и синим, заметить труднее. Только опытный художник может увидеть в натуре и подобрать на палитре такие оттенки красного и синего, которые сольются в единую гармонию, соответствующую самой природе. Все дело в умении увидеть и понять общее тоновое, цветовое состояние и колористическое единство красок натуры.

После определения тоновых отношений крупных планов следует переходить к моделировке светотенью, то есть к изображению цветом объемной формы каждого предмета путем нахождения правильных светотеневых и цветовых градаций между бликом, светом, полутенью и тенью собственной и падающей.

Здесь надо помнить о том, что цвет каждого участка поверхности предмета изменяется и по цветовому оттенку, и по светлоте, и по насыщенности в зависимости от расстояния, угла наклона падающих лучей света, рефлексов от окружающих предметов, контрастного взаимодействия. На предмете нет одинаковых условий освещения даже на каких-либо двух участках поверхности, находящихся рядом на свету, в полутени или в тени. Следовательно, цвет предмета не может быть одинаковым на этих двух участках. Нельзя писать весь предмет одной, один раз найденной на палитре краской, добавляя в нее только светлую или темную краску. Надо подбирать все новые и новые смеси цветов для каждого участка поверхности предмета. Локальный (предметный) цвет, как правило, всегда более заметен в полутени, так как полутень испытывает меньше всего влияний со стороны основного и отраженного источников света.

Чтобы лучше разобраться в красочном разнообразии объемной формы предмета и всей натурной постановке в целом, надо помнить, что в силу смежного контраста рядом с теплыми оттенками глаз человека видит холодные, один цвет вызывает ощущения другого, дополнительного к нему цвета. В результате этого холодным тонам в натуре всегда сопутствуют теплые. Если мы видим на поверхности предмета оранжевый оттенок, рядом обязательно найдем голубоватый.

Сочетание теплых и холодных тонов в изображении повышает звучание каждого из них, передает естественное зрительное впечатление от натуры.

Моделируя объемную форму предмета, прописывая детали, надо следить за тем, чтобы не преувеличивать то́на, которым выявляется множество мелких форм, расположенных как на освещенной, так и на теневой поверхности большой формы. Чтобы уловить тональную близость мелких форм, расположенных на свету или в тени, в ходе работы не следует смотреть в упор на отдельные предметы, вне связи их с окружающими предметами.

Как уже говорилось, необходимо постоянно сравнивать предметы между собой, цельно воспринимая их. Изображая, например, светлую часть предмета, нужно определить, в какой точке она имеет наибольшую интенсивность света и цвета и где она выражена меньше, а затем остальные градации на объемной форме брать сравнивая с уже найденными тонами. Напоминаем, что сравнивать цвета надо по трем свойствам: светлоте, цветовому оттенку и насыщенности. Если какой-то цвет правильно найден по светлоте, но неточен по другим свойствам, назвать этот цвет правильно найденным нельзя — отношения должны быть выдержаны еще по оттенку цвета и насыщенности. Сравнение предметов, выяснение сходства или различия между ними облегчается, если, например, голубой предмет мы будем сравнивать с другим предметом тоже голубого цвета, но несколько иного оттенка. Такое сопоставление обострит наше восприятие и позволит более точно определить цветовой оттенок каждого из них.

При сравнении предметов по цвету следует иметь в виду еще одно обстоятельство. Из-за явления последовательного цветового контраста серый оттенок может казаться то теплым, то холодным в зависимости от того, с чем мы его сравниваем. Если сравнить его с красным предметом, серый будет выглядеть холодноватым, если сравнить с синим, он будет казаться теплым. По этой причине при определении оттенка цвета предмета лучше сравнивать нейтральные цвета с нейтральными, теплые с теплыми, холодные с холодными, светлые со светлыми, темные с темными.

Сравнивать изображаемые предметы надо не только по основным, вышеназванным трем свойствам цвета, но также и по четкости контуров. Границы изображаемых предметов не во всех местах видны одинаково отчетливо. В одном месте силуэт предмета хорошо просматривается, в другом — сливается с фоном. Границы падающих теней также не везде одинаковы. При сравнении на четкость очертаний предметы первого плана сопоставляются с предметами второго и третьего планов.

В процессе работы надо все время мыслить отношениями: сравнивать несколько предметов на холсте с такой же группой предметов в натуре. Предположим, что группа предметов на переднем плане имеет более интенсивную окраску, чем цвет предметов второго плана. Поняв их различия в натуре, на палитре нужно подбирать цвета не поодиночке, а сразу несколько цветов в отношении.

Начинающему живописцу этюд пейзажа лучше начинать с переднего плана. Если прокладку красок начать с дальнего плана, то его можно так преувеличить по силе тона и цвета, что на выявление переднего плана не хватит силы красок.

Пока не покрыт краской весь холст и правильно не взяты отношения, невозможно ощутить настоящего напряжения красок, силы света и материальности изображаемых предметов. Яркая краска на палитре еще не есть яркий тон на холсте. Так как освещенность предметов и материальность зависят от правиль-

ных отношений, то невозможно добиться звучания какого-либо одного цвета до тех пор, пока не будут правильно взяты тона окружения.

В процессе живописного изображения, в ходе определения цветовых отношений не следует забывать, что мы имеем дело не просто с цветовыми пятнами, а с определенной формой. Внимание не должно быть занято расчетом пропорциональности живописных пятен. Цель нахождения цветовых отношений заключается в том, чтобы найденными оттенками цвета правдиво изобразить натуру, ее объемную форму. Если цвет не выражает конкретную форму, материал и пространственное расположение предметов, он теряет всякий смысл в изображении. Светлые и темные, цветные и бесцветные мазки краски могут выражать материал, создавать приятные цветовые сочетания и колорит только тогда, когда они принадлежат форме определенных предметов или объектов.

Глубину пейзажного пространства, например, создают не просто цветовые пятна, передающие изменения цвета согласно воздушной перспективе, а предметы и объекты, расположенные на плоскости земли: деревья, строения, кусты, прямоугольники полей и неровности местности, которые, изменяясь в цвете, размерах и в четкости очертаний, создают пространственное удаление пейзажа. Горы, например, на втором и дальних планах нельзя изображать общим цветовым пятном. Цветом надо рисовать их рельеф и характер растительности.

В конце работы может оказаться, что некоторые места натюрморта, пейзажа или портрета не получили нужной яркости или, наоборот, получились слишком сильными по тону и цвету, «вырвались» из общей цветовой гаммы. Освещенные места могут выглядеть слишком резкими по тону, «вылезать» из плоскости холста или бумаги. Иногда теневые участки имеют много заметных деталей, выглядят дробными. Во всех этих случаях решается задача обобщения: смягчаются резкие границы деталей, приглушается или усиливается цветность предметов, высветляются или утемняются резкие по тону места.

На стадии обобщения особенно необходимо смотреть на натуру цельно, видеть все сразу, как говорят, «распускать глаза» на все. Вся группа предметов будет восприниматься расплывчато, но зато в этот момент скорее можно понять отношение тонов, целостность натуры. Поочередно надо смотреть цельно и на натуру, и на этюд, тогда легче уловить, где допущена ошибка. Способность видеть цельно даст возможность вести работу от общего к частному и от него снова к обобщению. Цельность видения в процессе работы — основа основ профессиональной живописи. Только обладая этим навыком, художник может правильно передать зрительный образ натуры, найти в ней главное, определить место каждой детали, степень ее законченности, подчинить композиционному центру.

Сумма частей в изображении не равна целому, так как целое — это сумма частей плюс целостность, единство, собранность и соподчиненность этих частей. О целостности изображения академик Е. А. Кибрик писал: «Невозможно ни рисовать, ни писать с натуры, пренебрегая законом цельности. Ни форма, ни цвет не существуют сами по себе, а только в отношении к целому, как части целого»[1].

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Что надо понимать под цветом предметным и обусловленным? В чем заключается константность и аконстантность зрительного восприятия формы и цвета предметов?
2. Какими качествами обладают ахроматические и хроматические цвета? Назовите основные свойства цвета, дайте их определение.
3. Как передаются на изобразительной плоскости объемные, пространственные и материальные качества предметов?
4. В чем заключается закон цветовых отношений и его роль в построении цветового строя живописного изображения?
5. Какова природа теплохолодности в живописи? Чем она обусловлена?
6. Какие цвета называются контрастными и дополнительными? В чем заключаются явления светлотного и хроматического контраста?
7. Как изменяются цвета в натуре в зависимости от силы и спектрального состава освещения? Что такое общее тоновое и цветовое состояние натуры и этюда?
8. Как применяется светлотный и цветовой камертон в живописи? Приведите примеры.
9. Как выдерживается тональный и цветовой масштаб изображения?
10. Можно ли светлотные и цветовые отношения природы передать на этюде в полную их силу?
11. Назовите основные составные элементы цветового строя живописного изображения, его колорита.
12. Перечислите закономерности воздушной перспективы.
13. Чем обусловлена необходимость особой постановки глаза живописца на цельность восприятия? Как создается целостность живописного изображения?
14. Как выделяется в живописи композиционный центр при выполнениии этюда с натуры?
15. Как проявляются в зрительном восприятии природы световая и цветовая адаптации? Приведите примеры.

---

[1] Кибрик Е. А. Объективные вопросы композиции в изобразительном искусстве. — Вопросы философии, 1966, № 10, с. 105.

ГЛАВА II

ПРАКТИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ОБЪЕКТОВ НАТУРЫ (НАТЮРМОРТ, ИНТЕРЬЕР И ЭКСТЕРЬЕР, ПЕЙЗАЖ, ГОЛОВА И ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА)

Как бы глубоко ни изучалась теория, мастерство в любом виде искусства приобретается главным образом в процессе многочисленных, систематических и последовательных практических упражнений. Одним познанием теории изобразительной грамоты нельзя развить руку, воспитать глаз, научиться видеть пропорции и тончайшие градации светотени и цвета, познать палитру и приобрести навык составления самых разнообразных теплых и холодных нюансов цвета, приобрести острую наблюдательность и чувство композиции. Все это художник обретает лишь в результате практических упражнений. Поэтому важно параллельно с изучением теории систематически рисовать и писать. Причем, кроме длительных по времени академических постановок, необходимо выполнять домашние задания в виде набросков, зарисовок, живописных этюдов как с натуры, так и по памяти и представлению. Ежедневно следует выполнять не менее трех рисунков-набросков и один-два кратковременных этюда-эскиза (акварель или масло). Только в этом случае обучение живописи будет успешным.

Кроме приобретения практических навыков мастерства, одной из задач художественного образования является развитие изобразительной наблюдательности и воспитание стремления к постоянному поиску в жизни материала для творческого воплощения. Только выполняя множество краткосрочных этюдов, можно стать внимательным и зорким, научиться остро чувствовать и передавать характер увиденного и пережитого. Качественное своеобразие восприятия живописца, его художественная наблюдательность является следствием постоянной и повседневной работы с натуры. Композиции тоже нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и замечать в жизни интересное, важное, прекрасное. Только в этом случае материал непосредственных наблюдений натуры превратится в драгоценный материал для творчества.

Практические задания по рисунку и живописи часто выполняются непоследовательно: не усвоив предыдущего упражнения, не выполнив его на достаточном техническом уровне, студент начинает выполнять новые задания. Этого делать нельзя. Ника-

кое устное понимание задачи, если оно не перешло в умение и навык, не принесет успеха. Умения и навыки делаются прочными в результате повторных упражнений, и переход от легкого к более трудному должен совершаться постепенно и незаметно. В противном случае начинающий художник при столкновении с непосильной задачей падает духом и начинает сомневаться в своих способностях.

В предыдущей главе мы изложили теоретические основы живописной грамоты, которые одинаково применимы при изображении любых объектов с натуры как масляными, так акварельными и другими красками. Чтобы закрепить теоретические знания и познакомиться с различными техническими приемами живописи, необходимо рассмотреть несколько конкретных примеров изображения акварельными, масляными, гуашевыми и темперными красками натюрморта, интерьера, пейзажа, головы и фигуры человека.

Перед тем как перейти к практической работе над длительными по времени натурными постановками этих объектов, предлагаем выполнить ряд подготовительных упражнений, которые позволят закрепить изложенное выше теоретическое понимание метода работы отношениями, выработать навыки практического его применения, а также приобрести профессиональную способность цельного восприятия натуры. К таким подготовительным упражнениям мы относим: 1) ознакомление со свойствами, по которым определяются в натуре цветовые отношения, 2) выполнение краткосрочных этюдов на передачу основных цветовых отношений натуры. Эти первоначальные упражнения дадут возможность начинающему живописцу встать на путь подлинно профессионального живописного мастерства.

СВОЙСТВА ЦВЕТА

Первое практическое задание мы советуем посвятить ознакомлению с тремя свойствами, по которым цвета одних предметов отличаются от других: это *цветовой оттенок* (цветовой тон), *светлота* и *насыщенность* цвета. Цвета предметов могут отличаться только по одному признаку — по светлоте, или по цветовому оттенку, или насыщенности, а могут одновременно по двум или трем этим свойствам. Правдивость живописного строя этюда будет зависеть от того, как верно художник построит отношения (различия) цветов предметов по трем этим свойствам. «Живопись, — говорил К. Ф. Юон, — требует длительной настройки отношений между всеми частями изображаемой картины, и лишь в результате длительных перекрестных сравнений любых частей между собой и длительного регулирования их в силе света, в силе красок и в оттенках можно приблизиться к полноценному выражению действительности».

Определить разницу цвета по силе (насыщенности) гораздо труднее, чем по цветовому оттенку или светлоте. Начинающие живописцы поначалу не понимают различий цвета по насыщенности (оттенок цвета и его светлоту замечают лучше). По этой причине они встречают затруднения при изображении, например, зеленого цвета деревьев, травы и др. Зеленая крона деревьев на их этюдах кажется преувеличенно насыщенной, едкой, нематериальной. А ведь этюды, в которых неточно переданы отношения по насыщенности цвета, выглядят неподчиненными влиянию среды и освещения, что не способствует правдивому живописному изображению. Чтобы правильно определить цветовые отношения, надо сравнивать предметы одновременно по трем признакам цвета. При этом главная роль в решении колористических задач принадлежит воспроизведению различий натуры по светлоте и насыщенности. В этюдах пейзажа, например, изображение неба и воды достигается главным образом передачей отношений по светлоте и насыщенности их цвета. И во всякой другой работе (в портрете, натюрморте) точность отношений по тону и силе цвета определяет правдивость колористического построения.

Для практического ознакомления с основными свойствами цвета необходимо рассмотреть их и понять на разных предметах (фрукты, овощи, цветные драпировки разной насыщенности и т. д.).

После наглядного изучения и сравнения предметов, различных по цвету, тону и насыщенности, студентам следует выполнить шкалу насыщенности для разных цветов (красного, синего, зеленого и т. д.) в виде ряда отдельных пятен или мазков (на масляной палитре или на бумаге), насыщенность которых постепенно бы уменьшалась, начиная с самого яркого и кончая почти серым, нейтральным. Насыщенность — это степень отличия цветового оттенка от серого или степень приближения его к чистому спектральному цвету.

Практически составлять разные по силе цвета оттенки можно путем смешения основной краски с нейтральной серой. Чем больше будет добавлено серого оттенка, например к зеленой краске, гем она будет становиться нейтральнее, менее насыщенной.

В следующем упражнении необходимо скопировать цвета предметов с натуры, передав их на расстоянии в тех различиях (отношениях) по трем свойствам цвета, которые присущи им в натуре. Для этой цели необходимо разложить на столе (на фоне белой бумаги) в ряд 3—5 предметов, хорошо различающихся по светлоте, оттенку и насыщенности цвета. Предметы эти следует осветить (из окна) спереди, чтобы на них по возможности не было градации светотени и они смотрелись плоскими. Рисунок предметов можно наметить лишь в виде силуэтов и ограничиться передачей цветовых различий в виде пятен, без нюансировки оттенков на их форме.

Кроме этих упражнений, следует выполнить еще одно, но только с предварительно сделанным рисунком несложной натурной постановки (натюрморт из 3-х предметов), находящейся на нейтральном светло-сером фоне. Освещение остается прежним — светом из окна спереди. Задача этого упражнения заключается в том, чтобы в виде почти однородных пятен (силуэтов предметов) передать отношения между предметами по трем свойствам цвета.

КРАТКОСРОЧНЫЕ ЭТЮДЫ НА ЦВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ

На первых этапах обучения начинающие художники, как правило, пытаются копировать объекты натуры «в упор». Внимательно и поочередно они присматриваются к предметам, скрупулезно выписывают детали, их окраску. В результате получается дробное и пестрое изображение. Этот недостаток происходит от неумения передавать на этюде большие цветовые отношения между предметами натуры. Как рисование головы человека, например, нельзя начинать с деталей лица, а только с общего и целого в пропорциях, в движении, так и в живописи любых объектов (в натюрморте, пейзаже) следует научиться прежде всего находить цветовые отношения между основными обобщенными пятнами предметов или объектов натуры. Умение цельно воспринимать объекты натуры и находить большие, основные цветовые пятна — необходимый профессиональный навык, который должен быть выработан с начала обучения живописи. Только после этого можно переходить к выполнению длительных (по времени) работ, к тщательной живописной проработке объемных форм предметов натюрморта или объектов пейзажа.

На цв. вкл. 16, 18 представлены два учебных натюрморта. На первом этюде задача на передачу основных цветовых различий по тону и силе цвета не решена: цвет фруктов и банки имеет одинаковую силу тона и насыщенности. В результате состояние освещенности, материал и пространственное расположение предметов не переданы. На втором этюде цветовые отношения найдены более точно: светлота и интенсивность (насыщенность) цвета фруктов, расположенных спереди, значительно сильнее, чем у фона и стеклянной банки. Этюд получился напряженным по цвету, фрукты приобрели сочность, материальность.

При переходе к живописи на открытом воздухе (пленэре) необходимо выполнять этюды-малютки (размер 5×10 см) и находить прежде всего основные цветовые отношения. Для этого нужно сравнивать в натуре крайние по контрасту (тональному и цветовому) пятна, например отношения первого плана к дальнему. В этюдах малых размеров устраняется дробность воспроизведения деталей, так как художник не стремится к «списы-

ванию» деталей натуры, а строит большие цветовые отношения. Объектами для изображения в пейзажном этюде выбираются несложные сюжеты с замкнутым пространством (например, часть двора с домом). В дальнейшем следует усложнить задачу, выбрать пейзажный мотив с открытым пространством, имеющий несколько планов. В таких этюдах особое внимание надо обращать на явление воздушной перспективы: на разницу планов по цвету, светлоте и насыщенности. Достигается это опять же путем сравнения всех планов пейзажа при одновременном цельном их восприятии. Например, берег реки на переднем плане сравнивается со вторым и дальним планом, одновременно с небом и его отражением в воде (продолжительность работы над этюдом 15—30—60 минут).

«...Этюд надо писать так, чтобы сразу схватить отношение тона земли и воды к небу, чтобы сразу схватить суть»[1], — говорил К. А. Коровин своим ученикам. Он сам был непревзойденным мастером построения в этюде основных живописных отношений.

Цель выполнения краткосрочных этюдов может быть различной: в одном случае этюд выполняется перед началом длительной работы и в нем анализируются и изучаются цветовые отношения натуры, фиксируется первое впечатление от ее колористических данных; в другом — для дополнительного, конкретного изучения формы, ее детальной проработки (этюд руки человека, отдельных частей пейзажа). Выполняют этюды и на изучение отдельных закономерностей живописи на пленэре: состояния общей освещенности, единства и родства колорита и т. п. В пейзажном этюде мы имеем дело с живой природой, где все время меняется освещение. Даже если солнце за облаками, все равно оно влияет на пейзаж настолько, что вначале и в конце сеанса пейзаж совершенно различен по освещению и состоянию.

Общее тоновое и цветовое состояние натюрморта в условиях комнаты можно хорошо пронаблюдать и понять, если выполнить несколько краткосрочных этюдов с одной и той же простейшей натурной постановкой, но расположенной на разном расстоянии от источника света: вблизи окна, на середине комнаты и вдали от окна (в глубине комнаты). Первый натюрморт располагают ближе к окну, в результате чего он освещен сильнее всех. Освещенность двух других будет соответственно пониженной. Эти учебные постановки и выполненные с них этюды могут наглядно продемонстрировать, как выглядят светотень и цвет отдельных предметов, а также общее тоновое и цветовое состояние натуры и этюда в зависимости от усиления или ослабления освещенности.

Важно выполнить кратковременные этюды и на колорит — на единство и гармонию цветового строя. В постановках для

[1] См.: Юный художник, 1939, № 3, с. 23.

этих целей должен доминировать какой-то определенный цвет. Например, можно осветить натюрморт искусственным теплым светом. Подробную разработку деталей в таких этюдах не следует делать. Важно понять и передать цветовую гамму, цветовое единство и гармонию. Постановки для краткосрочных этюдов следует чередовать в теплой и холодной гамме.

Постоянные упражнения руки и глаза дают в конце концов необходимое чувство контраста цветовых различий, развивают наблюдательность, живописное видение, умение мастерски владеть изобразительными средствами. Рассматривая этюды опытных живописцев, мы восхищаемся легкостью и свободой письма. Это результат большой практики, умения широко и свободно передавать в цвете натуру, ее колористическое состояние.

Итак, общие и большие цветовые отношения между основными объектами натуры, выдержанные в определенном тоновом и цветовом масштабе, — это живописная основа построения цветового строя изображения (колорита). На этой основе осуществляется дальнейшая, более детальная цветовая нюансировка объектов, которая является результатом внимательного наблюдения природы, ее живого ощущения. Причем, повторяем, живописное изображение создается не копированием отдельных предметов натюрморта или объектов пейзажа, а построением цветовых отношений предметов в их взаимосвязи, вместе с пространством, на основе целостного образа, который улавливает глаз художника при цельном восприятии. Любую натурную постановку следует рассматривать как единый цельный и неделимый образ. На какое-то время надо забыть, что натюрморт состоит из отдельных предметов, например, кувшин, яблоко, бокал; в пейзаже — отдельно небо, лес на переднем плане и синева гор вдали. При таком взгляде на натуру можно увидеть лишь предметную окраску, но вовсе не те цвета, которые следует изображать. Все предметы или объекты натуры — это части единой живописной картины, цветовое звучание которой проявляется при целостном ее восприятии и изображении, подобно тому как звучит целостно симфоническое произведение, исполняемое разными музыкальными инструментами.

Практические советы

1. Кратковременные этюды на общий тон поначалу лучше проводить гризайлью. Это сосредоточит внимание только на тональной передаче, научит рисующего чувствовать тональную шкалу и определять самое светлое и темное в натуре, подчинять градации тона этим двум полюсам.

2. Прежде чем приступить к написанию этюда красками, надо проделать немало подготовительной работы: решить его композицию, выполнить рисунок под живопись и, наконец, построить этюд в цвете. В композиции этюда выбирается точка зрения,

выполняются схематические зарисовки и наброски, в которых определяют формат этюда, высоту горизонта, места основных пространственных планов. В подготовительном рисунке создается перспективно-пространственный строй этюда: окончательно определяются пропорции, конструктивно намечаются границы предметов, их светлотных масс. (Предварительный вспомогательный рисунок дает возможность более уверенно строить форму цветом.) На этой основе формируется дальнейшее живописно-пластическое решение этюда. Не следует забывать, что конечный результат изображения цветом определяется правильным рисунком. При достаточном опыте цветные этюды-наброски можно делать кистью, в один прием, сохраняя свежесть первого впечатления.

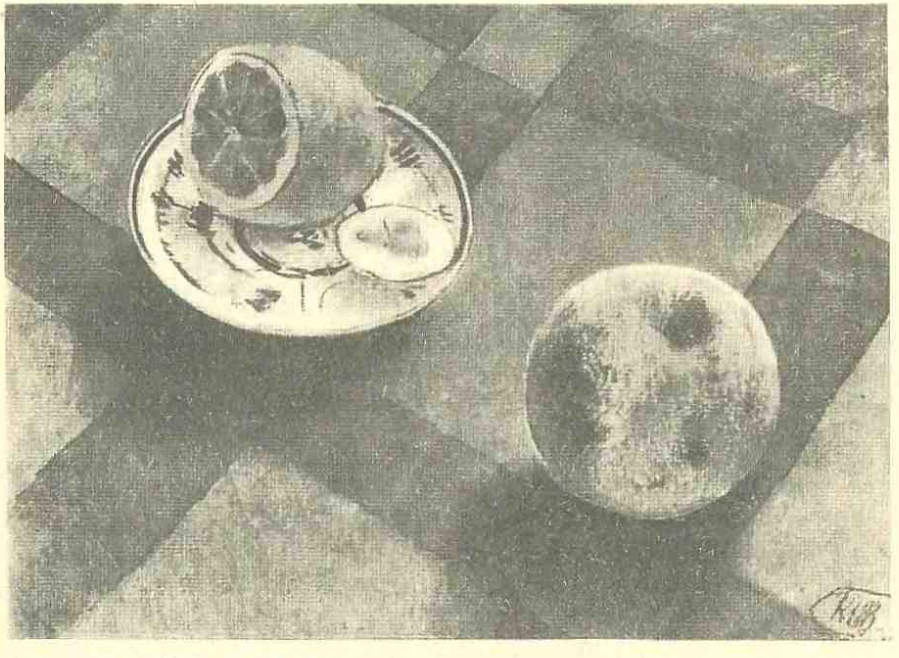
3. Наряду с этюдами, направленными на изучение колорита, в учебном процессе должны иметь место этюды-наброски «силуэтным пятном». Их цель — быстро и в лаконичной форме фиксировать основные тональные или цветовые отношения предмета, характерные пропорции, движение. В цветных набросках животных и птиц, овощей и фруктов необходимо прежде всего решать колористические задачи. В акварельной технике полезно работать пятном, силуэтом, внимательно передавая характер пропорций, тональных или цветовых данных. Наброски кистью «пятном» приучают работать формой, дают понять, что рисунок — это прежде всего изображение формы изнутри, а не по контуру. При этом надо видеть всю форму в целом, смотреть в «середину массы» силуэта, «не упираться» глазом в ее края, так как при этом невольно будет упущен характер общей формы. По этой причине в натюрмортах получаются «скособоченные» крынки, вазы; в набросках фигуры — искажения пропорций. Напомним, что и в линейном рисунке тоже важно при нанесении линий видеть заключенную в них форму.

НАТЮРМОРТ

Реалистическая изобразительная грамота заключается в умении правдиво изображать с натуры формы и краски предметов, объектов или явлений окружающей действительности. Правдиво изображать натуру — это уметь конструктивно и перспективно строить предметы, передавать их пропорции, объем, материальность, пространственное расположение, приводить рисунок или этюд к цветовой целостности и единству, выявлять характерные особенности изображаемых предметов и объектов, их эстетические свойства и красоту. Все эти качества грамотного реалистического изображения на начальной стадии обучения можно приобрести при выполнении учебных натюрмортов. Именно натюрморт является особенно ценным объектом изображения для познания основ изобразительной грамоты. Рисунок и



Н. М. Машков. Натюрморт



К. С. Петров-Водкин. Натюрморт

живопись натюрморта — это и строгая живописная школа, и творческий эксперимент, где начинающий художник постигает законы цветовой гармонии. Натюрморт называют камерной музыкой живописи. В нем можно проследить мастерство наложения мазков, оценить гармонию колорита и пластику форм. В нем легче и быстрее можно усвоить основные закономерности живописной грамоты — это перспективное и конструктивное построение, светотеневая и цветовая лепка формы, передача материальности и пространственного удаления предметов изображения, тоновая и цветовая целостность, единство и гармония, которые являются общими для выполнения пейзажа, интерьера, головы и фигуры человека. Не случайно, вице-президент Академии художеств СССР В. С. Кеменов отмечает важную роль натюрморта в учебном процессе: «Натюрморт — та почва, на которой крепко должна стоять художественная школа»[1].

Натюрморт следует писать в помещении и на открытом воздухе, в тени и на солнце, при естественном и искусственном освещении. Это даст возможность решать многообразные живописные учебные и творческие задачи.

В начале обучения на практических занятиях по изображению натюрморта обычно выполняются с натуры как отдельные предметы, так и их группы. При изображении группы предметов важно организовать композицию натюрморта. Она складывается из двух аспектов: организации натурной постановки (подбор и расстановка реальных предметов, их композиционная слаженность и красота); выбор точки зрения на натуру и ее композиция на изобразительной плоскости.

ПОСТАНОВКА НАТЮРМОРТА

При составлении учебной натурной постановки натюрморта следует придерживаться следующих правил.

Содержание каждой учебной постановки натюрморта должно определяться прежде всего конкретной учебной целью и задачей, которые указаны в программе курса живописи. Надо хорошо представлять себе, какие именно теоретические знания и практические навыки следует усвоить и приобрести в результате выполнения данной натурной постановки. Кроме наличия конкретной учебной задачи, натюрморт должен отвечать и эстетическим требованиям: его предметы по возможности должны быть организованы тематически, связаны смысловым содержанием, должны нести в себе определенную идею. Нелепой будет выглядеть учебная постановка, где собраны предметы, чуждые по своему функциональному назначению.

В отличие от творческого натюрморта учебный натюрморт

---

[1] Кеменов В. С. Проблемы идейно-творческого воспитания молодых художников. — Труды ордена Трудового Красного Знамени института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1979, с. 47.

имеет более узкие задачи: предметы подбираются, группируются и освещаются таким образом, чтобы конкретная учебная задача была успешно решена. Поэтому учебные натюрморты допускают известную долю условности. Место действия в них часто не играет существенной роли, как это бывает в творческом натюрморте. Такие натюрморты включают драпировки, что порой подчеркивает их сугубо учебное назначение; являясь фоном, они способствуют выявлению формы предмета, создают светлотный или цветовой контраст и служат цветным пятном для объединения всей группы предметов.

Создание композиции натюрморта обычно обдумывается заранее, до составления предметов натурной постановки. В сознании художника на основе учебной или творческой задачи складываются представления о сюжете, создается умозрительный образ натурной постановки. Н. Машков, например, для написания натюрморта «Хлеба» сделал заказ приготовить ему в пекарне хлебные изделия. Дочь П. П. Кончаловского рассказывала в своих воспоминаниях, как трудно и долго шло у художника составление натюрморта, выбор предметов.

При составлении натюрморта следует поначалу избегать предметов, форма которых раздроблена мелкими деталями, украшена орнаментом, сложна по конструкции. К трудным предметам можно отнести ткани со складками. Слишком сложный натюрморт, содержащий много разнообразных по форме и цвету предметов, затрудняет понимание сущности его цветовых отношений, их не так просто привести к целостности и единству, выявить общий тон и гармонию колорита.

Натюрмортная постановка должна помещаться значительно ниже линии горизонта, чтобы нижние части предметов (их основания), расположенные на столе, были видны. Если основания предметов сольются в одну линию, горизонтальная плоскость стола не будет видна — это затруднит пространственное решение натюрморта.

При составлении натюрморта следует учитывать высоту предметов, их расположение, форму и цвет. Вся группа предметов не должна скучиваться в одной стороне. Крупные предметы могут быть частично загорожены другими. Осевые линии и края предметов натурной постановки, находящиеся на разном удалении (на разных планах), не должны совпадать, т. е. находиться на одной вертикальной линии. Предметы должны располагаться так, чтобы не мешать восприятию друг друга. Их взаимное расположение должно выявлять характерные особенности каждого из них, подчеркивать их тональные и цветовые особенности.

Цвета предметов натурной постановки должны быть в какой-то мере родственными и гармоничными. Лучше, если основная группа предметов в целом будет представлять гамму теплых или холодных оттенков, а присутствие холодных в теплой гамме будет лишь дополнительным, создавая цветовое равновесие.

Фон в учебных постановках имеет важное значение. Различный по окраске и светлоте, он в силу одновременного контраста оказывает значительное влияние на восприятие предметов. На светлом фоне значительно выступают полутеневые и теневые стороны предметов. На темном фоне предметы более проявляют свои светлотные качества. По тону фон должен быть средним между светлыми и темными предметами, гладким и спокойным (ненасыщенным) по цвету, он должен как бы теряться в пространстве натурной постановки. Например, когда предметы ярко-красные, фон подбирают нейтрально-красный, если предметы насыщенно зеленые и светлые, фон малонасыщенный темно-зеленый. Желательно, чтобы фон и подставка (горизонтальная плоскость стола) натюрморта были естественными. Фоном может быть стена комнаты, пространство интерьера, наружная стена избы, старый деревянный забор или глубокое пейзажное пространство. В любом случае он должен придавать натурной постановке жизненную убедительность и правдивость.

Композиция учебного натюрморта может быть решена поразному. Однако неизменным остается главное требование, продиктованное природой реалистического искусства и художественной педагогикой: достоверность, художественная выразительность, наличие конкретной учебно-методической задачи.

При составлении постановки для творческого натюрморта необходимо также руководствоваться принципами жизненности и безыскусственности. В этом случае самые красивые и интересные композиции группы предметов можно подсмотреть в жизни. Главная живописная задача будет заключаться в том, чтобы передать предметы в пространстве в световоздушной среде с их объемными и материальными качествами и через это раскрыть образное содержание своего замысла.

КОМПОЗИЦИЯ НАТЮРМОРТА НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЛОСКОСТИ

Выше уже высказывалось убеждение, что живопись основывается на твердом рисунке и что всякое пренебрежение к нему не приведет к положительным результатам. Поэтому, прежде чем непосредственно перейти к процессу живописи, мы коротко остановимся на особенностях создания на изобразительной плоскости композиции подготовительного рисунка натюрморта. Нельзя говорить о живописи в отрыве от изображения формы.

Рисовальщик смотрит на группу предметов (натюрморт) с определенной точки зрения, и она представляется взору в строго определенном виде, обусловленном законами наблюдательной перспективы. Кроме этого, предметы в натуре связаны между собой освещением и взаимными отражениями, вследствие чего между предметами устанавливается определенное распределение света, теней, полутонов и рефлексов. При перемене точки зрения натура уже предстанет в новом виде и по взаимному распо-

ложению предметов, и по освещению. Взгляд сверху, например, может быть использован в тех случаях, когда необходимо в равной степени показать как первоплановые предметы, так и второплановые, приближая те и другие к зрителю. Точка зрения против света (контражурная) заставит строить изображение на силуэте и т. д. Изображая натюрморт, необходимо все составляющие его предметы и их взаимное расположение, а также светотень и тональные отношения подчинить зрительному образу, который воспринимается из одной точки зрения.

Создавая композицию натюрморта, надо найти такую точку зрения, с которой он будет выглядеть наиболее выразительно. Для этой цели меняется местоположение рисующего, выполняется несколько эскизов. Успех в этом деле зависит от личного художественного вкуса и опыта. Выбрав наиболее интересную на натуру точку зрения, необходимо решить, каким по формату должен быть холст или лист бумаги. В натуре нужно четко определить вид натюрморта (включая фон, пространство и окружающие предметы), который будет представлен в формате листа бумаги.

Основные недостатки, которые проявляются в работе начинающего художника над композицией изображения на плоскости листа бумаги или холсте, заключаются в отсутствии поисков изобразительных пластических решений. Такие поиски обычно подменяются простым распределением предметов на несоответствующем композиции натюрморта формате. Раздробленность, отсутствие главных компонентов и подчинения им второстепенных предметов — все это происходит от непонимания выразительных средств композиции.

Первые шаги в композиционном построении натюрморта заключаются в нахождении величины изображения по отношению к данному формату, во взаимном размещении изображаемых предметов на плоскости листа. Каждый вид натурной постановки требует своего определенного формата. В одном случае — это прямоугольник, расположенный в вертикальном или горизонтальном положении, в другом — квадрат и т. д.

Изображаемые предметы должны так располагаться на плоскости формата, чтобы им не было «тесно», они не должны подступать близко к границам листа. Слишком мелкое изображение теряется в плоскости листа и становится как бы второстепенным. Размещение предметов производится относительно зрительного и композиционного центров, уравновешенных как по массам, так и по тональным и цветовым пятнам. Предмет натурной постановки, на котором сосредоточивается основное внимание в изображении, служит композиционным центром, остальное — дополнением к нему. Изображение моделируется так, чтобы направить взгляд зрителя на этот центр. Чаще всего композиционный центр приближается к оптическому — к середине картинной плоскости. Поиск формата и организация плоскости реша-

ются через серию композиционных эскизов, перемену точки зрения на натуру, поиск наиболее выгодного равновесия изображаемых предметов на плоскости листа по величинам и распределению светлых, темных и цветных масс.

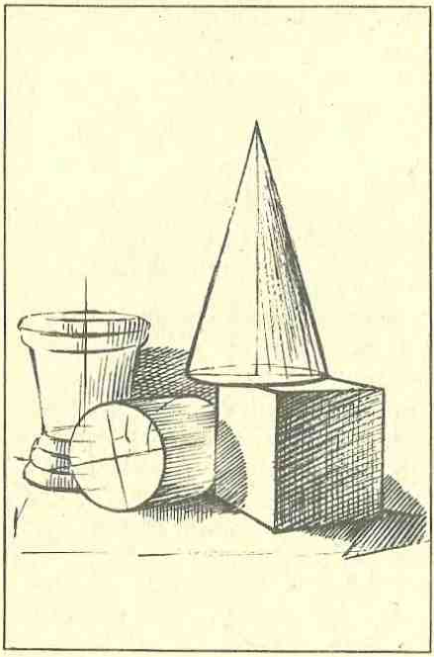
Все эти поиски следует начинать при изображении сначала простых натурных постановок (из гипсовых геометрических тел), затем натюрмортов из предметов быта, близких по форме к геометрическим телам, и, наконец, постановок из предметов быта различной формы, цвета и материальности (натюрморты, расположенные в интерьере и в условиях пленэра).

Группу предметов натюрморта нельзя начинать рисовать с отдельного предмета, постепенно пририсовывая другие. Неизбежно будут нарушены взаимные размеры, а вся группа не уложится в листе или окажется значительно меньше, чем требует формат. Натюрморт надо представить целиком, как бы лежащим уже на плоскости листа. Легкими беглыми линиями надо наметить всю группу предметов. Далее необходимо установить пропорции предметов, правильные перспективные сокращения, расположение предметов на горизонтальной плоскости стола и т. д.

Выполняя подготовительный рисунок для живописи, изображая форму отдельных предметов, их пропорции, начинающие рисовальщики не сразу выполняют эти задачи. Их внимание направлено не на силуэт массы предмета, а на контур. Они считают, что если срисовать контур предмета, то будет правильно передана и форма. На самом деле этого как раз часто и не получается. Обрисовывая контур, можно совершенно упустить из виду характер пропорций предмета. Контур на рисунке должен получаться в результате понимания конструкции предмета и зрительного ощущения характера массы предмета, в результате понимания того, какая форма заключена в контуре. Рисовать, конечно, можно контуром, но мыслить надо формой, ее пропорциями.

Взаимное расположение предметов, направление любой грани легче определять в натуре и строить изображение на бумаге с помощью вертикали, горизонтали и направляющих линий самой натуры. С помощью длинного карандаша можно проверить правильность построения перспективных углов, пропорций граней, взаимного местоположения на плоскости стола, если держать карандаш в вытянутой руке вертикально, горизонтально или под углом в направлении перспективы ребер и т. д.

На рис. на с. 70 местоположение основания конуса по отношению к ширине верхней грани куба можно проверить, держа карандаш по вертикали возле крайнего правого угла основания. В натуре эта вертикаль отсекает затемненную грань куба посередине, а на рисунке это может оказаться не так. Находим ошибку и исправляем ее. Если продолжить левую сторону конуса, она едва коснется круглого основания цилиндра. Рисунок и здесь далеко не точен. Проводя горизонтальную линию через верх вазоч-



Натюрморт из геометрических тел

ки, можно определить ее высоту по отношению к высоте конуса. Можно проверить также, куда будут упираться обе стороны цилиндра, если их продолжить. В натуре переднее ребро куба не совпадает с центром конуса, а на рисунке оно может показаться в самом центре. Так находим еще одну ошибку. Подведем теперь горизонтально расположенный карандаш к основанию куба в натуре и посмотрим, насколько ниже пройдет эта линия от основания цилиндра. В натуре оба основания лежат почти на одной горизонтали. Проверим это на рисунке.

Определяя пропорции предметов и строя их в перспективе, можно одновременно слегка прокладывать тени. Это будет способствовать более точной передаче как пропорций, так и взаимного расположения предметов. При размещении группы предметов на плоскости стола очень важно построить их основания. Не определив место каждого предмета, нельзя передать пространство между ними. Отдельные предметы могут «повисать» в воздухе или «врезаться» один в другой.

На данном этапе работы необходимо все время сравнивать величины отдельных предметов и их частей. При этом надо смотреть одновременно на всю группу предметов. Рисуя каждый предмет, надо воспринимать его как массу формы, чувствовать его силуэт.

Подготовительный для масляной живописи рисунок можно выполнить углем на холсте со светотенью. Когда объемная форма предметов хорошо промоделирована светотенью, рисунок получается более точным. Внешние контуры готового рисунка обводят тушью, а уголь смахивают тряпкой. Остается четкий контур натюрморта, необходимый для первоначальной прописки.

Линии контура предметов не следует считать окончательными и безошибочными. В процессе живописи необходимо продолжать уточнение характера формы. И вообще, нельзя разделить работу над рисунком или живописью на какие-то замкнутые этапы: построение пропорций, моделировка тоном и т. д. В процессе всей работы от начала и до конца эти этапы тесно переплетаются и требуют постоянного внимания.

Итак, мы кратко изложили построение подготовительного рисунка натюрморта на изобразительной плоскости. Теперь перейдем к практическому выполнению учебного натюрморта. Первоначально познакомимся с процессом изображения только тоном (живопись техникой гризайль), а затем цветом (акварельными и масляными красками).

ТОНАЛЬНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ НАТЮРМОРТА (ГРИЗАЙЛЬ)

Тон является неотъемлемой частью живописи, и передается он в единстве с цветом. Начинающие живописцы в своих первых работах, как правило, ищут только цвет, забывая о его светлоте, и этим самым нарушают цветовую гармонию. Те из них, кто предварительно в достаточной степени решил задачи тонового изображения в технике акварельной или масляной живописи, как правило, более успешно продвигаются в живописи.

Предварительным упражнением в тоновом изображении кистью (белой и черной краской) многие художники и педагоги придавали в обучении живописи огромное значение. Д. Н. Кардовский по этому поводу говорил: «Тон в цвете гораздо труднее постигается, нежели в свете. Вот почему, переходя к живописи, надо уже иметь основательную привычку к тону в свете...» Исходя из этого, курс начального обучения живописи мы предлагаем начинать с упражнений по живописи техникой гризайль.

Когда сделан подготовительный рисунок, можно переходить к более детальному светотеневому изображению каждого предмета — передаче средствами светотени и тональных отношений их объема, материала и пространственного расположения. Этих качеств реалистического рисунка можно добиться в том случае, если правильно передать как градации светотени на каждом предмете (блик, свет, полутень, тень и т. д.), так и их взаимные тональные различия. Что значит — тональные различия? Одни предметы по окраске выглядят в натуре плотными и темными, другие светлыми. На одном предмете собственная тень выглядит темной, плотной, «тяжелой» (например, на керамическом кувшине, чугунном котелке), на другом — тень более светлая, «легкая» (на гипсовой вазе, рулоне бумаги и т. п.). Эти тональные различия необходимо пропорционально передать на рисунке. При этом надо учитывать и фон, который находится за предметами. Правильно взятые отношения светлоты фона к тонам всех предметов натурной постановки способствуют передаче пространства.

Начинать передавать тональные отношения лучше всего с самого темного предмета или глубокой тени. Силу тона каждого другого предмета, других теней нужно сравнивать с этим исходным тоном, причем сравнивать надо не только тени с тенями, полутона с полутонами, но и светлые места предметов между собой. Так собственная тень на каком-то плотном сосуде темнее падающей тени от него. Свет на фруктах может быть темнее, чем

самое светлое место (допустим, фарфоровая вазочка), но светлее фона и т. д. Такими постоянными перекрестными сравнениями предметов и в натуре и на рисунке надо добиваться подобного в натуре контраста светлотных различий. Надо помнить, что самый темный предмет или его тень — это не черный бархат и не цвет угля. Все темные предметы и их тени более мягкого, но не глубокого черного тона. Даже рисуя черный бархат, нельзя использовать карандаш или черную краску во всю силу — получится как бы черная дыра на листе или холсте. Точно так же и самый белый предмет в натуре нельзя изображать чистыми белилами — чаще всего он гораздо темнее белил.

Первая стадия работы — нахождение основных отношений. Определяются светотеневые отношения основных объектов натуры: светлота фона к светлоте поверхности предметов и их самих друг к другу. Сначала наносится общий тон предметов постановки. Если эти общие отношения взять неверно, то ни точность рисунка, ни дальнейшая проработка светотенью объемной формы отдельных предметов не сделает изображение правдивым, впечатление материальности и пространства будет отсутствовать. Работу нужно вести от теней к свету, причем теневые места наносить по возможности тонким и прозрачным слоем краски, а свет лепить сравнительно густой краской, более плотным слоем, более четкими мазками.

В живописи техникой гризайль покрывать тени, полутени, рефлексы лучше всего сразу мазками краски, соответствующей нужному тону (желательно без многократной повторной прописки), а направление мазков должно идти по движению формы. Если, например, на предмет цилиндрической формы наносить мазки во всевозможных случайных направлениях, это не будет способствовать передаче круглой поверхности данного предмета.

Изображая с натуры, мы должны следить за отношениями предметов не только по силе тона, но и по четкости, контрастности границ поверхностей предметов. Заметность контура каждого предмета на всем своем протяжении разная: левая освещенная грань какого-то предмета может быть близка по силе света к фону. Граница правой грани этого предмета почти слилась по тону с фоном, верхний его край резко выделяется на фоне.

Кроме передачи правильных тоновых отношений между основными предметами и их поверхностями, надо тщательно вылепить светотенью объемную форму каждого предмета. На шаровой и цилиндрической форме гипсовых предметов (идя от света к тени) каждый новый миллиметр поверхности постепенно утемняется, причем самое темное место собственной тени будет находиться не на границе предмета с теневой стороны, а несколько отступая от нее. Справа у контура собственная тень высветляется рефлексом.

Особенность светотеневых градаций предметов, ограниченных плоскостями (призма, куб и т. п.), заключается в том, что

каждая плоскость имеет свой определенный тон, отличный от тонов других плоскостей. Объем таких предметов — это пространство, ограниченное со всех сторон плоскостями. Плоскости, повернутые к свету, ярче освещены, чем плоскости, на которые падает скользящий свет. Этот принцип лепки формы плоскостями разного тона относится как к большим массам, так и к мелким формам. На границе светлой и темной поверхностей, в силу краевого контраста, светлая поверхность будет выглядеть немного светлее, а теневая — темнее.

При решении тонального изображения необходимо учитывать удаленность предметов от рисующего. Если поставим ряд одинаковых предметов на разном расстоянии от рисующего, то убедимся, что ближайшие предметы, заметность их деталей и фактура материала будут восприниматься более четко. По мере удаления эти качества становятся менее заметными. Объекты на дальних планах смотрятся более плоско и силуэтно. Контрасты света и тени на переднем плане читаются четче, сильнее, чем вдали. Все это надо учитывать при рисовании многоплановых натюрмортов и интерьера, когда надо решать глубокие пространственные планы.

После того как объемная форма предметов будет тщательно проработана, необходимо перейти к обобщению. В процессе изображения каждого предмета мы могли увлечься отдельными деталями и сделать их слишком четкими и заметными по контрасту светотени. По этой причине предметы второго плана могут зрительно вырываться на передний план. Чтобы привести всю группу предметов в единое целое, надо смотреть на все одновременно, воспринимать цельно, оценивая в этот момент силу каждого участка света и тени по отношению ко всему остальному. Сохранение целостного впечатления от всей группы предметов — основное условие реалистического изображения.

НАТЮРМОРТ В ТЕХНИКЕ АКВАРЕЛИ

Для первоначальных работ акварелью надо составлять постановку из небольшого количества предметов (трех — пяти) с довольно контрастными цветовыми и тональными отношениями, то есть из предметов, разных по насыщенности цвета и тона, несложных по форме. Переходить к более сложным натурным постановкам, не достигнув желаемого результата в простых постановках, не следует. Живопись требует систематических упражнений, которые должны постепенно усложняться.

Перед любой работой, рассчитанной на длительный срок, следует выполнять предварительный краткосрочный этюд, в котором надо найти композицию и цветовое решение основных живописных пятен. Такой этюд поможет найти композицию изображаемой натуры на большом формате холста или бумаги и в процессе работы будет являться примером свежести передачи

первого впечатления от натуры, ее характерных цветовых отношений.

Для наглядной демонстрации процесса живописи натюрморта акварельными красками возьмем изображение более сложной натурной постановки, составленной из фруктов и предметов быта (цв. вкл. 19). Керамический сосуд, входящий в постановку, имеет гладкую блестящую поверхность и, следовательно, ясно выраженный блик. Все предметы расположены на столе, на светло-сером фоне стены и драпировки. На фруктах видны хорошо обозначенные собственные, падающие тени и полутени. На керамическом сосуде заметны теплые и холодные рефлексы.

По рисунку такой натюрморт не представляет особых трудностей, но по живописной задаче сложен, потому что передача материальности фруктов требует большей точности в соблюдении цветовых отношений. Все тончайшие цветовые различия должны быть подмечены в натуре и переданы в изображении. Помимо световых и цветовых градаций на объемной форме каждого предмета необходимо передать их тональные и цветовые отношения между собой, фоном и плоскостью, на которой они находятся.

В длительной работе акварелью начинающему живописцу не следует сразу перегружать бумагу краской, брать во всю силу темные места. Лучшим способом ведения этюда акварелью в качестве начального упражнения можно считать постепенное продвижение от более светлых слоев к более темным до полного их звучания, т. е. все предметы покрывают сначала слабыми, но верными по цветовым отношениям пятнами, оставляя светлые части предметов (блики) незакрашенными.

Прежде чем писать, надо разобраться в характере цветовых отношений натуры. Все это должно быть изучено и понято до начала работы. При этом не следует рассматривать натуру при очень большом удалении от нее, так как при этом плохо воспринимаются на форме предметов градации светотени и цвета. Удачный выбор точки зрения на предмет позволяет увидеть наиболее характерное в строении формы и обеспечить его полноценное живописное изображение. Рассматривая натюрморт (цв. вкл. 17), нетрудно убедиться, что самым светлым местом в постановке будут блики, фрукты, кувшин и ткань на столе по цвету насыщенней всех других объектов. Окраска поверхности стола, драпировок и фона нейтральна, менее насыщенна. Уже в первоначальной прокладке красок надо соблюдать пропорциональность этих отношений. Акварельные краски после высыхания высветляются, поэтому их можно брать интенсивнее по цвету и плотнее.

Работая акварелью, надо стараться вначале не закрашивать те части рисунка, которые должны в конечном результате выглядеть светлыми. Первоначально прописывают теневые и плотные цветные поверхности предметов. В нашей постановке к ним относятся фрукты и драпировка на столе. Если начать работу с

менее насыщенных объектов, например поверхности стола, фона, то можно так преувеличить их цветность, что после окажется невозможным подобрать насыщенные цвета других предметов, передать правильные цветовые отношения.

По мере накопления опыта необходимые тона можно брать в один или два приема, не применяя многократную повторную прописку, так как, чем большее количество слоев краски проложено по бумаге, тем менее прозрачным будет цвет предметов, одновременно увеличится и возможность появления излишней жесткости и глухоты изображения. Когда цвета взяты сразу и близко к их полному звучанию, легче угадать соседние тона. Кроме того, сразу положенные в полную силу цвета гораздо вернее передают первое, непосредственное впечатление от натуры.

Прорабатывая объемную форму каждого предмета, надо внимательно следить за изменениями его окраски в зависимости от изменений светотени. Коричневый сосуд имеет разные оттенки на свету и в полутени. Рефлексы от фона, возможно, уже не коричневые, а фиолетовые. Кроме того, в тени на фруктах имеются рефлексы, которые различаются между собой и по светлоте, и по оттенку цвета.

Напоминаем, что надо писать все предметы одновременно, сравнивая их по светлоте, цвету и насыщенности цвета. При этом надо стараться смотреть на предметы не поочередно, а на всю группу в целом. Взять отношения двух рядом лежащих предметов нетрудно. Но если перед нами натюрморт из десяти предметов, то цвет каждого предмета необходимо сравнивать с каждым другим в отдельности и со всеми вместе. Это как в оркестре. Оркестр — это ансамбль группы инструментов, но дирижер слышит все инструменты в этом ансамбле одновременно. Также и в живописи — только цельность восприятия позволит правильно определить цветовые отношения группы предметов.

Прорабатывая объемную форму каждого предмета, необходимо внимательно следить за наличием теплых и холодных оттенков на его поверхности. При этом особенно важно не упускать из вида общую тоновую и цветовую гамму (колористическое единство всех красок), без которой невозможно правильно изображать натурную постановку в условиях определенного освещения.

При изображении бликов на предметах нельзя ограничиваться передачей только их светлоты, забывая об их цветовых оттенках. Цвет блика зависит от цвета, падающего на предмет света и контрастного взаимодействия: он будет контрастным (дополнительным) цвету поверхности, на которой лежит.

Так как светлота и цветовой оттенок каждого предмета в отдельности зависят от светлоты и цвета окружающих предметов и фона, то цвет предмета нельзя правильно нанести до тех пор, пока не будет написано его окружение. Если мы исправляем цвет одного предмета, этим самым мы изменяем одновременно и сосед-

ние с ним участки. При усилении теней свет становится ярче. Если мы утемняем фон, то четче выделяется свет на предметах, но теряется контрастность теней.

Каждое пятно краски, каждый мазок необходимо класть по рисунку согласно поверхности, которая ограничивает предмет. Цвет в изображении может иметь смысл только в том случае, если воспринимается не как краска, а как бы перевоплощается в материал, лепит объем, создает пространство и состояние освещенности.

Внимание должно быть обращено также на передачу пространства между предметами переднего и заднего планов. В натюрморте предметы расположены на различных расстояниях друг от друга. Ближайшие предметы кажутся ярче, рисунок их определеннее и отчетливее по сравнению с дальними. Поэтому ближайшие к нам предметы изображаются в более определенных контурах и красках, чем расположенные на втором плане. Контуры последних как бы сливаются с фоном, благодаря чему достигается впечатление пространства: одни предметы лежат ближе к нам, другие — дальше. Если не смягчить краски дальних предметов, то последние будут «выпирать» на передний план. Влияние воздушной перспективы при изображении натюрморта не всегда легко подметить в натуре; тем не менее надо помнить о ней и уметь «удалять» на рисунке один предмет, «приближать» другой. Ослабление и усиление цвета предметов на разных планах делается следующим образом: совершенно чистой кистью (смоченной водой) смягчают краски и контур того предмета, который должен отойти вглубь. Если же задние предметы написаны в слабых тонах и дальнейшее ослабление их красок нежелательно, то можно «приблизить» предметы переднего плана, усилив их яркость и подчеркнув определеннее их контуры.

Мастерство акварельной живописи достигается не только правильной передачей объемной формы и материала предметов, но и техникой исполнения. Отдельный мазок краски, положенный на бумаге, может быть сочным или сухим, в зависимости от технического приема исполнения. Если краска разведена с достаточным количеством воды и кисть хорошо впитала в себя краску, то на бумаге всегда получается сочный мазок. Если кисть недостаточно пропитана жидкой краской, то в порах бумаги остаются белые сухие пятнышки, работа производит впечатление «сухого» изображения.

Техника «сочного» письма дает возможность вернее передать материал предмета и сделать прозрачными глубокие теневые места. Самый лучший результат получается, если при работе применяются оба способа письма: все теневые места и рефлексы лучше писать только «сочным» способом, а света и полутени — «сухим». «Сочная» прокладка должна преобладать над «сухой».

Освещенные места предметов имеют более четкие контуры. В тени и на дальних планах тоновые и цветовые контрасты слабее,

формы не имеют резких очертаний. Изображение предметов в тени и на задних планах должно решаться более обобщенно. При этом лучше всего применять технику письма по сырому. Перед работой бумагу равномерно смачивают чистой водой при помощи ваты, мягкой тряпочки или большой кисти. Через две-три минуты, когда вода впитается в бумагу и немного просохнет, можно начинать работу акварелью. Мазки краски, ложась на влажную поверхность, расплываются, сливаются друг с другом, создают плавные и нежные переходы. Если какое-то место необходимо подчеркнуть, надо дать бумаге высохнуть и проложить мазки нужной силы или «сухой» кистью усилить те места, которые требуют четких цветовых границ.

Работа по сырому позволяет добиться свежести и мягкости изображения, передачи пространственности.

При работе акварельными красками не следует «зализывать» переходы светотени. Некоторое разграничение переходов света, полутени, тени дает ту живописную игру, которая делает изображение «акварельным».

Сильно увлажненное пятно краски на сухой бумаге может образовать при высыхании слишком резкий контур. Поэтому края таких пятен надо смягчить, пока они не успели высохнуть.

Если этюд не удался, появилась грязь и жухлость тонов, на любом этапе работы краску можно смыть, пользуясь большой кистью, натуральной губкой или ватой. После просушки можно вести работу заново. Смывать можно только на хорошей плотной бумаге, предназначенной для акварели (ватман), натянутой на подрамник или стиратор. Очень влажная бумага обычно набухает, горбится, но при высыхании натягивается, поверхность ее становится удобной для работы кистью.

Первоначальные учебные работы, выполняемые акварельными красками, всегда будут получаться излишне «засушенными», с непрозрачными, сухими и грязными мазками. Эти недостатки на первоначальном этапе обучения естественны, и их не следует бояться. Надо помнить о том, что все без исключения художники, прежде чем достигнуть легкости и виртуозности, прошли путь кропотливой, серьезной и длительной учебы. Вообще подлинное мастерство чаще отличается сдержанностью и целесообразным использованием красок. Когда о картине говорят: «Как удивительно верно!» или «Какая прекрасная природа!», для серьезного художника это значительно похвальнее, чем когда восклицают: «Как это смело написано!» Всякого рода «шикарные мазки», «поющие линии» никогда не были целью настоящих художников. Глубина содержания, простота и ясность формы — вот, что ценно в живописи.

1. Прежде чем писать на бумаге, рекомендуется пробами определить ее свойства: хорошо ли ложатся краски, отмываются ли они, допускает ли бумага различные поправки, подчистки и т. п.

Бумага должна быть приклеена к жесткой основе, так как получить хорошие результаты на волнистой, деформирующейся от влаги бумаге невозможно.

Перед работой лицевая сторона бумаги должна быть хорошо смочена чистой водой не менее двух раз с помощью ваты или кисти; второй раз — после того как она высохнет от предыдущего смачивания.

2. Наклейка бумаги на планшет. Доску вытирают начисто. Бумагу, предназначенную для наклейки, кладут лицевой стороной вниз, и края в виде полей шириной 2—3 см слегка загибают вверх. Поверхность бумаги смачивают с помощью ваты, не смачивая, однако, полей. Быстро намазывают поля клеем. Перевернув бумагу лицевой стороной вверх, смачивают эту сторону водой, не смачивая полей, и приглаживают поля тряпкой. Бумагу равномерно натягивают пальцами к противоположным краям; эта процедура растянет влажную бумагу, и по высыхании она станет ровной, волнистость исчезнет.

Наклейка бумаги на картон. Бумагу, на которой предполагается рисовать или писать, наклеивают на картон целиком. По мере высыхания бумаги, разбухшей от намазанного на нее клея, картон загибается в сторону бумаги и после окончательного высыхания остается изогнутым. Для устранения этого явления применяют следующее: 1) на оборотную сторону картона наклеивают такой же лист бумаги; если после высыхания картон все же остался несколько изогнутым, на оборотную сторону наклеивают еще один, более тонкий лист бумаги; 2) перед наклеиванием бумаги оборотную сторону картона обильно и равномерно смачивают водой до появления нескольких влажных пятен на лицевой стороне. После того как картон выгнется, намазывают бумагу клеем и приклеивают ее к лицевой стороне картона.

Наклейка бумаги на материю. В качестве основы могут применяться любые льняные и хлопчатобумажные ткани. Предварительно с лицевой стороны материала удаляют бугорки, проплетины и узелки. Порядок процедур следующий: 1) растягивают материю на гладкой доске и прибивают по краям гвоздями (примерно на расстоянии 2 см от краев); 2) смачивают материю водой, но не слишком обильно, чтобы пропитались все волокна; 3) после просушки материю перетягивают и смачивают довольно густым крахмальным клейстером; 4) смазывают клейстером оборотную сторону наклеиваемой бумаги, накладывают ее на материю и хорошо разглаживают; 5) гвозди вынимают только после общей просушки. Толстую бумагу, например ватман, перед намазыванием клеем обильно смачивают водой с обеих сторон, после чего удаляют чистой тряпкой излишки влаги.

3. Смешивать краски лучше всего на белом фоне фарфора или эмали.

4. Как правило, сначала наносят краски светлых тонов, затем более темных; сначала жидкие, затем более густые. Для получения хорошей акварели нужно писать сочно, то есть с большим количеством воды.

Перед окраской участка, небольшая часть которого должна остаться белой, ее можно покрыть с помощью кисти резиновым клеем.

При покрытии однородным цветом больших площадей нужно в стакане с водой размешать краску, дать ей отстояться 5—10 мин и затем профильтровать через чистую белую тряпку в новый стакан; кисть следует наполнять краской, касаясь лишь поверхности «раствора», воду не взбалтывать, тем более кистью не касаться дна. Закрашивать бумагу нужно в наклонном ее положении, и собирающуюся снизу жидкость спускать кистью вертикальными, а не горизонтальными движениями; лучше всего окрашивать два раза, 2-й раз — в обратном направлении. Если краска очень быстро осаждается на дно стакана, «раствор» взбалтывают каждый раз перед использованием его (но другой кистью) и дают ему отстояться в течение 15 сек. Очень хорошими красками для покрытия больших по площади участков светлыми тонами являются чай, крепкий настой которого дает желтовато-коричневый цвет; кофе (натуральный), дающий цвет сепии; луковая шелуха (отвар наружной шелухи репчатого лука) дает красивую желтую окраску; аптекарские препараты, хорошо растворяющиеся в воде: красный стрептоцид, риванол, акрихин, марганцовокислый калий, бриллиант-грюн (возможно смешение растворов).

5. Перед окраской цвет и тон должны быть проверены на обрезке бумаги того же качества и также предварительно смоченном, как и бумага, на которой выполняется оригинал.

6. Если высохшую на бумаге краску нужно смыть, это место смачивают чистой водой и кончиком кисти отмывают, после чего прикладывают белую пропускную или фильтровальную бумагу. Процедуру повторяют несколько раз. До полной белизны краску на бумаге отмыть нельзя, а если это необходимо, то прибегают после отмывки к обесцвечиванию хлорной водой. В некоторых случаях пропускную бумагу целесообразно туго свернуть трубочкой в виде растушевки. Краску с больших поверхностей смывают при помощи губки или мыльной водой, которую надо затем быстро удалить.

7. Для придания краскам на бумаге нежного тона акварельный рисунок протирают хлебом, благодаря чему удаляют поверхностные слои красок. Хлеб берут белый, без жирных приправ, и немного подсохший, черствый, рассыпают крошками и легко раскатывают их ладонью. Долго проделывать эту процедуру не рекомендуется во избежание передачи бумаге влаги, содержащейся в хлебе. Если акварельная раскраска представляет собой покрытие

только сравнительно светлыми красками, то можно для той же цели прибегнуть к промывке всего изображения непрерывной струей воды; после промывки приступают к изображению более темными и густыми красками.

8. Тонкие белые блики можно проводить в акварельных работах белой гуашью или проскребать острым ножом.

Для получения большей интенсивности в темных местах их можно покрыть прозрачным лаком или натуральным гуммиарабиком (но не конторским клеем!).

9. Лучшие для акварельных работ кисти — колонковые. После работы их рекомендуется отмывать мылом, а время от времени — раствором питьевой соды.

ЖИВОПИСЬ ГУАШЬЮ

Гуашевые краски в противоположность акварельным, лишены прозрачности и обладают кроющей способностью, характерной для клеевых красок. При изготовлении гуашевых красок применяют те же красящие вещества, что и при изготовлении акварели. Большую роль в гуашевой живописи играют белила, применяемые не только в чистом виде, но и в качестве добавок в разных количествах. Именно поэтому гуашевые краски после высыхания имеют белесоватый вид.

Гуашевые краски хорошо разводятся водой, дают ровное покрытие и матовую ровную поверхность и поэтому особенно ценятся в декоративных и графических работах. Трудность работы гуашью состоит в том, что после высыхания краски сильно светлеют и художнику требуется немалый опыт, чтобы предугадать нужный тон. Поэтому гуашевыми красками лучше вести работу колерами, то есть заранее составленными цветовыми смесями, испробованными на высыхание: перед работой определяют главные цвета, которые характеризуют основу живописного решения произведения. Затем каждую краску надо развести в отдельной баночке и проверить, соответствует ли цвет уже высохшего колера задуманному цвету. Смешивая колеры, можно получить промежуточные тона. Приготавливать заранее составленные колеры следует особенно при выполнении монументальной росписи, крупных декоративных панно, плакатов и разных оформительских работ.

Чтобы передавать в этюде гуашью тонкие тональные переходы (например, при изображении тела человека), требуется большое умение моделировать форму. В работе над краткосрочным этюдом (например, пейзаж) и над эскизами к композициям вполне уместно писать мазком, создавая игру цветовых пятен, соответствующую авторскому замыслу, ведя работу по сухому, сочетая тонкослойные и пастозные покрытия.

Рассматривая произведения выдающихся мастеров живописи, можно увидеть, насколько различно использование техники гуаши.

С большим мастерством использовал живописные возможности



В. А. Серов. Портрет Гиршман

гуаши в своих картинах В. А. Серов. Его работа «Петр I» решена в мягкой, серовато-серебристой гамме. Великолепно переданы пространство, воздух, облака. Прозрачный, свободный мазок характерен для техники тонкослойного письма. При изображении берега и особенно облаков художник применял водянистые покрытия. Получившиеся при этом затеки и расплывы помогли передать мягкость и воздушность облаков. Благодаря умелому использованию тона и сдержанному цветовому решению, группа движущихся фигур выглядит обобщенным силуэтом на фоне неба.

Другая работа В. А. Серова — «Портрет Г. Л. Гиршман», — выполненная на картоне, также характеризуется большим разнообразием приемов письма гуашью. Так, голова и белая кофточка написаны довольно корпусно, причем лицо отличается очень детальной, четкой лепкой формы. Остальные же участки изображе-



В. А. Серов. Портрет Орловой

ния написаны свободно, с большими обобщениями в тоне. Основная цветовая гамма состоит из черного, охристого и белого тонов.

Много работал в технике гуаши Б. М. Кустодиев. Его «Ярмарка» (цв. вкл. 21) написана в широкой, выразительной, декоративной манере, характерной для художника.

Мастера живописи часто применяют в акварельных работах гуашевые белила, смешивая их с акварельными красками и корпусно прописывая некоторые участки картины. Примером этого могут служить работы К. Ф. Юона и многие ранние акварели С. В. Герасимова.

Широкое применение находит гуашь в эскизах театральных декораций, где приходится обобщенно решать предметы обстановки, интерьера, пейзаж, а также передавать контрасты освещения сцены. Эскизы костюмов актеров также чаще всего выполняют гуашью, так как она дает яркие тона и позволяет наносить красочный узор по предварительно покрытой цветом поверхности рисунка.

Для декорационных работ выпускаются флуоресцирующие гуашевые краски. Они представляют собой суспензию флуоресцентных пигментов, где связующим являются клеи с добавкой пластификаторов и антисептика.

Эти краски обладают способностью флуоресцировать под действием ультрафиолетовых и видимых фиолетовых, синих и зеленых лучей. В результате отраженный и испускаемый пигментом свет содержит желтых, оранжевых и красных лучей значительно больше, чем их есть в падающем дневном свете, за счет чего яркость и насыщенность красок увеличивается в два-три раза.

Флуоресцентная гуашь обладает свойством при искусственном освещении (при облучении ультрафиолетовыми лучами) усиливать свою яркость, что используется при декорационных эффектах и в темноте.

Для облучения красок ультрафиолетовыми лучами обычно применяют кварцевые лампы в сочетании с ультрафиолетовыми светофильтрами. Такая подсветка дает возможность делать более яркими и насыщенными синие, зеленые и фиолетовые тона, кото-

рые менее ярки при дневном освещении. Белая краска при подсветке дает синеватое свечение.

Практические советы

Гуашевые краски разводятся водой до состояния жидкой сметанообразной массы. В виду склонности гуашевых красок к расслоению, их следует тщательно размешивать. Гуашь наносят на бумагу или холст тонким ровным слоем, вписывая один цвет в другой, когда предыдущий слой еще влажный. Перекрывать слой краски несколькими слоями не рекомендуется. Кроме того, для получения ровного по цвету поля следует пользоваться шероховатой бумагой или картоном.

Чтобы закрасить поверхность ровным по цвету слоем, необходимо кисть предварительно смочить в воде и только после этого брать ею краску. Краски перед работой следует разводить в отдельных чашечках. (Брать краску из банки не следует, так как смоченная кисть будет брать краску различной густоты и при высыхании на живописи могут быть полосы.)

Необходимые поправки в процессе работы наносят только после смачивания или удаления краски, соскоблив ее бритвой или скальпелем.

Для работы гуашью применяют мягкие, но упругие кисти, как плоские, так и круглые; некоторые живописцы-станковисты используют эластичные круглые щетинные кисти.

Главная трудность в работе гуашью заключается в том, что краска, высыхая, резко изменяет свою светлоту, и художнику трудно следить во время работы за правильностью цветовых и тоновых соотношений.

Для определения цвета высохшей гуаши можно пользоваться заранее составленными накрасками, что упростит работу начинающему живописцу. Вообще же работа гуашью требует определенных навыков.

Хранить гуашь следует в плотно закрытых банках при комнатной температуре, не допуская охлаждения ниже нуля.

В случае, если гуашь засохла, ее можно легко восстановить. Для этого краску заливают водой или лучше однопроцентным раствором желатинового или столярного клея и растворяют в течение двух-трех суток, после чего тщательно размешивают до получения однородной массы.

Хранить работы, выполненные гуашью, следует в папках. Сворачивать такие работы в трубки нельзя из-за хрупкости красочного слоя. Растрескивание или осыпание красочного слоя возможно и в случае, если краска нанесена очень толстым слоем.

ЖИВОПИСЬ МАСЛОМ

В масляной живописи, как и в акварельной, перед тем как приступить к выполнению длительной работы, необходимо сделать

с данной постановки небольшой эскиз-этюд, в котором надо определить композицию и уяснить основные цветовые отношения. Кроме этюда-наброска работе красками предшествует подготовительный рисунок. В отличие от подготовительного рисунка для акварельной живописи на холсте передают только самые главные, основные формы, а мелкие подробности предметов, второстепенные детали опускаются. Однако композиционное размещение, пропорции, перспективное и конструктивное построение, расположение предметов в пространстве должны быть точными.

Не торопитесь браться за краски. Сначала внимательно понаблюдайте натурную постановку, сравните предметы по цвету, светлоте, силе цвета, пока не поймете различия цветов по этим трем их свойствам. При этом надо понять сложное взаимодействие объемной формы, ее цвета и пространственно-световой среды. Следует не забывать об общем тоновом и цветовом состоянии освещенности и выяснить это состояние на данной натурной постановке. Только после такого анализа натуры можно построить цветовые отношения этюда, передать тот колорит, который присущ натуре.

Окончив рисунок, приступают к подмалевку — тонкослойной цветовой подготовке холста. В подмалевке прописывают большие участки холста, выявляя основные тоновые и цветовые отношения, стараясь при этом меньше употреблять белила.

В процессе работы нужно все время мыслить отношениями, думать только о том, чем отличается по цвету (в трех его качествах) один предмет от другого, стремиться к цельному восприятию всей постановки и сравнивать цветовые отношения световых частей с полутенями, тенями и рефлексами и т. д.

Если в натюрморте имеется какой-либо наиболее темный предмет, служащий камертоном (например, темный глиняный кувшин), то лучше с него и начать. Затем нужно определить отношение этого темного предмета с соседними, более светлыми предметами и фоном. Проложив цветом основные затемненные участки натюрморта, переходим к полутонам и рефлексам.

В процессе живописи нельзя подолгу останавливаться на изображении одного предмета. Если так работать, то получится набор обособленно написанных предметов. Надо чаще переходить от одного предмета к другому, к фону, к поверхности стола и т. д. Видя в изображении недостаточную светлоту предмета, студенты часто начинают его высветлять, в то время как нужно утемнить (уплотнить) соседний участок и все окружение. Тогда в силу контраста участок поверхности, о котором шла речь, будет восприниматься светлее и весь этюд будет выдержан в тоне.

Следующий этап работы заключается в уточнении цветовых отношений, прописывании холста «корпусными» слоями, в выявлении формы предметов. Еще раз подчеркиваем, что в процессе живописи не обособленно выписывают предметы, а одновременно, в результате постоянного сравнения конкретизируют соотно-

шения световых частей с полутенями, тенями и рефлексами, передавая сложные взаимоотношения холодных и теплых тонов. При этом не следует располагать мольберт слишком близко от себя, так как это часто ведет к обособленной трактовке предметов, потере целостного восприятия изображения. Рекомендуется чаще отходить от мольберта: это даст возможность взглянуть на работу более обобщенно и предупредить возможные ошибки.

В начале работы над этюдом нужно брать цветовые отношения обобщенно, передавая общие и характерные для них цвета, сравнивая освещенные места с теневыми и учитывая общий цветовой строй постановки. Освещенные места предметов лучше передавать с помощью корпусного письма, а затемненные прописывать тонкими слоями, по возможности избегая применения белил.

Сравнивая светлые и теневые стороны предметов по светлоте и цвету, можно заметить, что они объединены общим цветовым оттенком. Все тени в натюрморте освещены светом, отраженным от стен комнаты. Если окружающие натюрморт стены оранжевые, то все тени окрасятся в теплый цвет. Если освещение из окна голубое, то все освещенные места будут объединены холодным оттенком, а теплота теней станет еще заметнее по контрасту с холодным светом.

После нахождения светотеневых и цветовых отношений крупных планов переходим к моделировке светотенью (выраженной цветом) объемной формы каждого предмета. Мы нашли отношения только основных объектов, больших плоскостей. Каждый предмет прописан почти однородной краской. На объемной же форме каждого предмета нет одинаково освещенных мест (даже если это рядом расположенные участки поверхности предмета), поэтому не может быть и одинаковых цветов. Нельзя оставить без дальнейшей проработки, например, тень белой драпировки, написанной в подмалевке одной и той же краской. Следует подобрать теплые и холодные оттенки цвета для каждого участка поверхности по мере убывания или увеличения освещенности на драпировке.

При изображении гладкой поверхности объемных предметов (тыква, арбуз, яблоко, помидор, округлый сосуд) необходимо «лепить» форму, строить ее через систему отдельных поверхностей, больших или малых граней их объемной конструкции. В граневых (не сферических) предметах мы хорошо видим разницу тона и цвета на всех плоскостях: у куба три (видимых) грани и соответственно три разных тона и цвета. Увеличение количества граней на кубе постепенно приближает форму многогранника к шаровой поверхности. Каждая грань такого тела будет иметь разную освещенность и разный цветовой оттенок (в силу рефлексов). Поэтому как многогранник, так и сферическая поверхность шара или цилиндра не могут иметь два однородных участка по цвету и тону. Все они в разных местах будут различными.

Живописец должен во время работы держать все оттенки

в поле зрения, видеть их одновременно, уметь определить их отношения по светлоте, цветовому оттенку и насыщенности цвета и передать эти отношения на холсте. Конечно, видеть сразу два различных оттенка цвета и понимать их отношения трудно, три — еще труднее, а увидеть всю натуру в целом еще сложнее. Но это необходимо, так как только одновременное видение, сравнение оттенков цвета предметов по трем основным свойствам и пропорциональная передача их различий на холсте и создает живопись.

При работе с натуры необходимо также подмечать, где по контуру предметы выглядят контрастно, где сливаются с фоном, где мягко переходят в тень. Детали на предметах должны быть подчинены общей форме. Основной принцип живописного изображения — это умение передать **предмет в среде,** в комплексе всех его качеств. Художники, склонные к декоративности в живописи, игнорируют наблюдаемые в натуре тонкие светотеневые и цветовые градации, основывают цветовое построение изображения на звучности и активности собственного или обусловленного цвета предметов, но без нюансов светотени и цвета. Этот путь уводит в сторону от полноценной станковой живописи, обедняет силу ее эмоционального воздействия.

Кроме передачи тоновых и цветовых отношений и рефлексной взаимосвязи, необходимо учитывать влияние цвета освещения на предметы натюрморта. Этим достигается в конечном счете единство и гармония красок. Предположим, что мы пишем натюрморт, расположенный под деревом в тени. Как сгармонировать разные по цвету предметы, зная, что опираться в данном случае только на локальные (предметные) цвета невозможно?

Надо найти такой цвет каждого предмета, который заключает в себе и локальный цвет, и цвет общего зеленого освещения. Если внести в полученную гамму красок какой-либо цвет, свободный от влияния зеленого цвета освещения, гармония будет нарушена.

Таким образом, уравновешанность цветового строя этюда, его единство создаются пропорциональными отношениями цветов и нахождением между ними родства, обусловленного освещением и взаимными рефлексами.

Выполнение учебного натюрморта начинаем с поиска исходного, наиболее темного тона. После этого определяем в натуре и подбираем на палитре близлежащий тон и цвет других, менее темных предметов. Проложив тени, переходим к соседним полутонам, стараясь предварительно нанести их без белил. Здесь уже нет необходимости обязательно брать прозрачную краску. Прописывая подмалевок, тени сравниваем с тенями по светлоте, цвету и насыщенности, полутона с полутонами, а светлые места со светлыми. Уже в первоначальной прокладке основных цветовых отношений нужно передать, что холоднее и что теплее, как отличаются по цвету светлые и темные поверхности предметов.

На этом этапе работы нельзя разрабатывать детали отдельных

предметов, все внимание надо уделять соотношениям первого, второго и третьего планов между собой и фоном.

На первой стадии работы очень важно соблюдение пропорциональных натуре светотеневых и цветовых отношений между большими планами, а также передача плотности и цветности теней и полутеней. Тени и полутени не просто черные пятна различной светлоты. Они несут в себе все цветные рефлексы, отраженные от предметов, и должны обязательно писаться цветом. Если более или менее верно решены в цвете теневые части, то светлые места написать значительно легче.

Следует следить за пространственным удалением предметов натурной постановки. Эффект удаления, «отодвижения» предмета на второй план достигается не только перспективным уменьшением и правильным расположением предметов, например на поверхности стола, но и тем, что свет и тени на этих предметах пишутся менее светлыми и интенсивными красками. Края отдаленных предметов теряют свою резкость, они как бы списываются с фоном.

Чтобы закрепить понятие о том, в чем заключаются такое колористическое качество этюда, как гамма родственных цветов, полезно попробовать написать натурную постановку, в которой бы сочетались близкие, сходные цвета (зеленое яблоко и груша на зеленой скатерти, ветка с листьями на нейтрально-зеленоватом фоне). Можно составить группу предметов из теплых по цвету предметов (красных, оранжевых, охристых и т. д.).

Заканчивая любую работу с натуры, нужно провести обобщение. Оно необходимо в том случае, если некоторые места натюрморта не получили нужной яркости или, наоборот, яркое пятно слишком «вырывается» из общей цветовой гаммы. Бывает также, что освещенные места оказались выполненными слишком резко, жестко и их следует смягчить. В том случае, если теневые участки оказались изображенными дробно и предметы в тени имеют резкие очертания, также следует провести обобщенное покрытие. Возможно, что в некоторых местах придется подчеркнуть границу формы, выявить деталь.

Основными учебными задачами в начальном периоде обучения являются передача объемной формы предметов, их материальности, пространственного расположения, состояния освещенности. Иногда забывают об этом и подлинное изучение изобразительной грамоты подменяют вкусовыми моментами, красивыми заливами акварели, широтой письма в масляной живописи, яркими декоративными цветовыми сочетаниями. В начале обучения не следует увлекаться виртуозностью кисти, мастеровитостью мазка. В начале работы мазки, естественно, будут неправильные и неточные, робкие и неловкие. В работе надо следить особенно за тем, чтобы мазки ложились по форме. В результате практики появится уверенность, выработается свой «почерк». Встречаются художники, которые культивируют размашистое письмо. Для убедительности

своих советов они приводят в пример виртуозные этюды и рисунки великих мастеров, широкую и смелую манеру исполнения. Эти поучения находят иногда сочувственный отклик среди студентов. «Константин Коровин, — вспоминает Н. П. Крымов, — как и все большие художники, достигшие мастерства и свободы в творчестве, начал свой путь с очень внимательного изучения натуры и в начале писал подробно и скромно»[1].

Практические советы

1. Смешение масляных красок. Из всех живописных техник техника работы маслом является наиболее сложной. Особенно это заметно при переходе от работы акварелью. Появляется совсем другой принцип составления оттенков. В акварели большое значение имеет цвет бумаги, при работе же масляными красками, белый цвет грунта почти никакого значения не имеет.

В природе насчитывается семь основных цветов (красок): красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Если начать смешивать некоторые из этих красок, то легко убедиться, что отдельные основные цвета получаются смешением других основных, например, если красную смешать с желтой, получится оранжевый; желтую с синей — зеленый цвет; синюю с красной — фиолетовый цвет. Только три цвета — красный, желтый и синий — никакими смешениями составлены быть не могут, и на палитре они должны присутствовать в готовом виде. Остальные же цвета и их многочисленные оттенки получаются смешением этих трех основных, вплоть до черного (смесь красной, желтой и синей). Зная это, опытный живописец не будет искать для каждого цвета предмета готовую краску, а подумает о том, сколько в нужный оттенок цвета войдет красного, желтого и синего.

В масляной живописи краски высветляются примесью к ним белил (цинковых или свинцовых). Поэтому живописец должен познать на практике получение оттенков цвета с помощью разбеливания основных красок.

Краски, смешанные одна с другой, часто теряют свою насыщенность (яркость). Трудно, например, получить смешением достаточно яркие оранжевые, зеленые и фиолетовые краски. Вот почему иногда не лишними на палитре будут в готовом виде тюбиковые яркие оранжевые, зеленые, голубые и фиолетовые краски. Но это не обязательно. Необходимой может оказаться отдельно в тюбике лишь черная краска, так как она, составленная из трех основных красок, недостаточно темная. Хотя черный цвет и считают результатом почти полного поглощения всех частей спектра, но в природе мы почти не встречаем чистый черный цвет, так как абсолютно полного поглощения в природе нет.

---

[1] Н. П. Крымов — художник и педагог. М., 1964, с. 27.

Практически белый (отражающий все лучи света) и черный цвета имеют цветные оттенки. Об этом следует помнить в работе и не использовать белила и черную краску в чистом виде. Черная краска, умело использованная, позволяет получить очень красивые и тонкие смеси с другими красками. Например, смешанная с кадмием оранжевым, она дает красивую зеленую теплого оттенка. Черная, смешанная с теплыми красками, дает сложные теплые оттенки, смешанная с холодными — холодные.

Необходимо знать также и о том, что отдельные краски (ультрамарин, краплак), положенные на белую поверхность прозрачным слоем, очень мало похожи на разбелы этих красок.

Таким образом, чтобы успешно писать масляными красками, необходимо иметь в этюднике всего пять красок: белила (свинцовые или цинковые), желтую (кадмий лимонный), синюю («ФЦ» голубую, кобальт синий или ультрамарин), красную (тиоиндиго розовую, кадмий красный, киноварь), черную в чистом виде (кость жженую, тиоиндиго). Из этих пяти красок можно составить любой цвет, существующий в природе.

Если добавим белила к черной, получим серый оттенок. Смешивая три вышеуказанные основные краски в определенных пропорциях, мы получим в разбеле точно такой же серый (значит, по необходимости, можно обойтись без черной и работать четырьмя красками).

Если к тиоиндиго розовой равномерными частями добавлять кадмия лимонного, мы получим ряд оттенков от красного до желтого через оранжевый. Если к тиоиндиго розовой равномерными частями добавлять «ФЦ» голубую, получим ряд цветов от красного до синего через фиолетовый. Если к кадмию лимонному частями добавлять «ФЦ» голубую, мы получим ряд цветов от желтого до синего через зеленый. Далее: если к тиоиндиго розовой равномерными частями добавлять полученный нами наиболее зеленый, мы будем иметь ряд цветов от красного до зеленого через почти черный, в разбеле — серый. Если к «ФЦ» голубой добавлять частями полученный нами наиболее оранжевый, будем иметь ряд цветов от синего до оранжевого через почти черный, в разбеле — серый. Если к кадмию лимонному равномерными частями добавлять полученный наиболее фиолетовый, будем иметь ряд цветов от желтого до фиолетового через почти черный, в разбеле — серый. Наиболее черный цвет можно получить от смешения «ФЦ» зеленой с краплаком красным темным. Мы убедились на деле, что можно обойтись без черной, оранжевой, фиолетовой и зеленой красок.

Далее: нанесем любую краску из тюбика, например охру светлую, на палитру. Рядом, подмешивая к кадмию лимонному черную и красную краски, получим такой же цвет охры светлой.

Возьмем другую краску, например изумрудную зеленую из тюбика. Рядом к «ФЦ» голубой, подмешивая кадмия лимонного и тиоиндиго розовой, мы получим такой же цвет изумрудной зе-

леной. Проверяя таким способом все имеющиеся краски, мы убедимся, что большинство из них состоит из комбинации в определенных пропорциях трех красок — черной, желтой и красной. К ним относятся все охры, марсы, умбры, сиены, все коричневые, английская и индийская красные и др.

Из комбинации «ФЦ» голубой и тиоиндиго розовой получим цвет кобальта фиолетового темного. Из «ФЦ» голубой, тиоиндиго розовой и кадмия лимонного — все зеленые: от изумрудной через окись хрома до кобальтов зеленых темных. Добавляя белила, мы получим цвета кобальтов светлых зеленых, синих, стронциановую желтую, неаполитанскую и т. д.

Если нет тиоиндиго розовой, можно взять кадмий красный светлый, темный, пурпурный или краплак. Если нет кадмия лимонного, можно взять кадмий желтый светлый. Если нет «ФЦ» голубой, можно взять кобальт синий темный, в крайнем случае — ультрамарин. Но из этих красок в смесях получится уже более ограниченный круг цветов. Например, из кадмия желтого светлого и ультрамарина уже не получится цвет изумрудной зеленой, а что-то близкое к окиси зеленой.

Не следует смешивать больше трех красок, не считая белил. Составляя цвет из двух-трех красок, не нужно их долго перемешивать на палитре. Когда в смеси сохраняются чистые краски, на холсте получается разнообразие оттенков.

Следует иметь в виду, что лучшим разбавителем для работы масляными красками является разбавитель № 4 — пинен. Он хотя и понижает блеск красок, но не подвержен к потемнению.

2. Писать можно маслом только по сырому или только по сухому слою краски, но ни в коем случае не по полусухому. Если писать по непросохшей краске, живопись потеряет цвет, пожухнет. Если надо переписать какое-то место, то лучше всего снять краску мастихином, не задевая грунт холста. Если же место, которое надо переписать, совсем высохло, для связи новой краски со старой надо протереть его сырой картошкой или луком, а по высыхании писать по крахмалистой поверхности.

3. Нельзя хаотично и бессистемно наносить мазки краски. Это разрушает форму, вносит пестроту, беспорядок и не способствует передаче материала, объема, пространства. Форма, направление и характер мазка в живописи зависят от формы предмета, характера его поверхности и материала. Следует знать, что мазок, положенный густо (пастозно), приближает изображение к зрителю, а положенный тонко и гладко, — отдаляет. По этой причине фон в натюрморте (или пейзаже) целесообразно выполнять не так пастозно, как предметы переднего плана. Изображая небо, даль или цвет тумана, не следует наносить краску так же тяжело и густо, как мы кладем ее, изображая землю, плотные или тяжелые предметы. Их лучше прокладывать тонким и неплотным слоем. К сказанному следует

добавить, что масштаб цветовых пятен, штриха, мазка зависит от размера изобразительной плоскости. Величину мазка необходимо приводить в соответствие с размером этюда или картины. В монументальной живописи масштаб цветовых пятен имеет особенно большое значение.

4. Палитра художника. В каком порядке лучше всего выдавливать краски на палитру? Нельзя выдавить, например, ультрамарин сегодня в верхнем углу палитры, а завтра — в нижнем левом. Живописец так прочно привыкает к постоянному положению красок, что подбирает смеси красок не смотря на них, почти механически. Такое выработанное на практике знание местоположения красок позволяет чаще смотреть на натуру и холст, чем на палитру.

На цв. вкл. 23 представлена палитра с упорядоченным расположением красок. Наверху — теплые краски слева направо утемняются (стронциановая желтая, крон желтый, красные светлые и темные, охры, умбры, сиены, краплак). На левой стороне палитры расположены холодные краски сверху вниз от светлых до темных (зеленые светлые, темные, синие и черные). Белила могут располагаться в любом месте. Отдельные теплые краски по верхнему краю палитры и холодные краски могут соприкасаться между собой, но не давать грязных оттенков при смещении.

5. Цвет палитры. Из того обстоятельства, что окружающий фон и цвет изображенных на нем поверхностей взаимодействуют, вытекают некоторые рекомендации в отношении цвета палитры, на которой художник составляет оттенки. Обычно живописцы пользуются коричневой или белой палитрой. Предполагается, что красочные смеси, составленные на белой палитре, будут такими же и на картинной плоскости белого цвета (холст, бумага). Однако белая или коричневая палитра — это не тот фон, на котором располагаются предметы в натуре, и не то окружение, в котором будут находиться краски в живописном изображении. Восприятие цвета, взятого на палитре, и цвета в натуре различно. Цвет предмета, взятый на палитре, воспринимается изолированно от цветов других предметов, а в натуре или на холсте — в окружении других предметов. Бывает так: оттенки на палитре как будто подобраны правильно, но, будучи положенными на белый грунт холста, они кажутся темнее, чем получались на палитре или как они выглядят в натуре. Какой бы палитрой мы ни пользовались, первые мазки краски на белом холсте в силу контраста кажутся темными и грязными. Неопытный художник тут же принимается подбирать на палитре более светлые или темные оттенки. В результате, когда весь холст будет прописан, живопись окажется разбеленной или просто грязной.

Одни и те же цвета предметов по-разному выглядят на разных по тону и цвету палитрах. На белой палитре светлые пятна почти незаметны. На темно-коричневой палитре теряются тем-

ные оттенки. И только на палитре, общий цвет и тон которой близок к общему цвету и тону фона натурной постановки, краски предметов смотрятся в отношениях, аналогичных натуре; здесь легче подобрать нужные оттенки. С этой целью некоторые художники рекомендуют составлять прямо на палитре общий фон — подкладку для каждой новой работы. Б. В. Иогансон, например, советует взять белую кафельную или фарфоровую плитку или белую тарелку, натереть луком, чтобы на нее лучше ложилась акварель, и на этой палитре составить такое сочетание акварельных красок, которое образовало бы по светлоте и цвету фон, близкий к общему фону дальнего плана натурной постановки[1]. При этом он рекомендует свободно вливать одну краску в другую, употребляя умеренное количество воды. Если такую акварельную палитру подогреть, через три-четыре минуты она высохнет, но поверхность заливок станет матовой. После этого палитру надо протереть маслом, и тогда на глянцевых переливах акварели обнаружится тот общий тон, который подходит к искомому. Затем уже эту акварельную подкладку можно использовать как палитру для составления оттенков цвета масляными красками. Такая приготовленная палитра действительно позволяет точнее составлять оттенки и избегать повторных переделок на холсте.

6. Прежде чем загрунтовать холст, его необходимо натянуть на подрамник. Это операция несложная, но требует определенных навыков. От слабого натяжения холст провисает, а это приводит к растрескиванию грунта и красочного слоя.

Кусок полотна (холста) должен быть на 3—4 см шире подрамника с каждой стороны. Направление нитей холста должно быть параллельно сторонам подрамника. Холст по углам первоначально закрепляется слабо вбитыми гвоздями. Затем, начиная от центра к краям каждой стороны подрамника, холст прибивается к торцам планок. При этом необходимо чередовать параллельные стороны. Если холст большого размера, то удобнее его натягивать широкими плоскогубцами, они не рвут полотно, а крепко захватывают кромку холста. Гвозди надо прибивать на равном расстоянии друг от друга.

7. Грунтовка холста. Грунт состоит из двух элементов: тонкого слоя клея, покрывающего всю поверхность холста (проклейки) и нескольких слоев грунтовочной краски. Проклейка защищает холст от проникновения грунтовочной краски или масла в ткань и твердо связывает слои грунта с холстом. Проклейку наносят в один или два слоя. Грунтовочная краска выравнивает поверхность холста, создает необходимый (чаще белый) цвет и обеспечивает прочное соединение красочного слоя с грунтом. Она наносится в 2—3 слоя. Существуют разные рецепты грунтов.

---

[1] См.: Школа изобразительного искусства. Вып. 1. М., 1960, с. 52.

Масляный грунт. Одну часть 5%-ного клеевого раствора (желатин, рыбий или столярный клей) смешивают с равным объемом мела. Этим составом холст покрывают один раз. Грунтовочная краска состоит из льняного масла, сухих свинцовых белил (можно цинковых). Соотношение масла и пигмента должно быть таково, чтобы эта смесь была гуще, чем белила в тюбике для живописи.

Первый слой грунтовочной краски равномерно вдавливается ножом (мастихином) на проклеенный холст. После просыхания (1—2 недели) поверхность обрабатывается наждачной шкуркой или пемзой, после чего широким флейцем наносится грунтовочная краска, расжиженная скипидаром (холст должен высохнуть в теплом месте в течение 2—3 месяцев).

Клеевой грунт. В литре воды растворяют 50—60 г желатина, добавляют 15 г глицерина. Этим раствором проклеивают холст 1—2 раза. Когда первый слой высохнет, поверхность шлифуют наждачной шкуркой, после чего наносят второй слой. Затем смешивают в равном объеме клеевой раствор, мел и сухие цинковые белила при температуре около 40°С. Если раствор получится густым, в него добавляют тот же раствор клея. Грунт наносят в 2—3 слоя с небольшими перерывами для просыхания.

ЖИВОПИСЬ ТЕМПЕРОЙ

Темперные краски приготовляются на эмульсионных связующих веществах. Каждый вид эмульсии состоит из трех элементов: воды, различных видов клея (казеин, белок и желток яйца, гуммиарабик, декстрин, мыло) и масла. Раствор клея, механически смешиваясь с частицами масла, образует эмульсию. Входя в состав связующего вещества, масло делает краски эластичными и не способными к растрескиванию.

По сравнению с масляными красками, темперные быстро высыхают, так что по просохшему слою можно уже через день писать повторно. Темперные краски стойки: выполненные темперой работы старых мастеров хорошо сохранились до нашего времени.

Темперная живопись позволяет применять разнообразные приемы, включая технику письма по сырому, многослойную живопись, живопись раздельными мазками. В краткосрочных этюдах целесообразнее использовать технику алла прима, беря цветовые отношения сразу во всю силу, решая форму свободным мазком, без расчета на дальнейшую прописку.

Если перед художником стоит задача передать тонкие тональные переходы (например, в изображении облаков, отражений в воде, трактовке крупных складок одежды, предметов дальнего плана и т. д.), уместно применить письмо по сырому, то есть по смоченному холсту или по только что прописанному участку, используя при этом мягкие соединения смежных тонов.

Такой способ рекомендуется также при передаче теневых участков натуры, которые отличаются обобщенностью, отсутствием резных границ формы. Работу лучше вести без белил.

Пастозное письмо, с помощью раздельного мазка, рекомендуется при передаче освещенных мест там, где имеются довольно контрастные тональные отношения, где требуется передать четкие границы формы, выявить материал предмета. В пейзажных этюдах корпусный мазок лучше применить в элементах первого плана (например, стоящего впереди дерева, фигуры человека и т. д.).

Чтобы овладеть основными навыками в темперной живописи, рекомендуется выполнить ряд натюрмортов из бытовых предметов.

Первый натюрморт можно составить, например, из глиняного кувшина, голубой драпировки и красного яблока. Основной задачей будет выявление цветовых отношений и передача формы обобщенными прокладками теневых и освещенных участков изображения.

Следует отметить, что натюрморты, выполняемые темперой, обычно отличаются декоративностью как в отношении постановки предметов, так и их живописной трактовки. Объясняется это тем, что темпера позволяет быстро и широко покрывать в цвете большие участки холста, лаконично, хотя и несколько условно, передавать теневые и освещенные места предметов, крупные складки драпировок, обобщенно решать фон и т. д.

Для следующей работы советуем поставить декоративный натюрморт, куда войдут керамический кувшин с цветами (желательно крупными по форме, например с маками или осенними листьями), два-три насыщенных по цвету больших яблока, положенных на драпировку с выразительным орнаментом и большими декоративными складками. Несколько цветов или листьев можно положить на стол. Постановка располагается на светлом фоне, при дневном освещении так, чтобы букет цветов воспринимался обобщенно, цельным силуэтом и был темнее фона.

Основное внимание нужно уделить передаче общей цветовой гаммы натюрморта. Работу следует вести насыщенными декоративными отношениями, используя преимущества темперы, позволяющей делать большие цветовые прокладки.

Следующий, более сложный натюрморт рекомендуем составить из атрибутов искусства, куда могут войти принадлежности живописца (краски, кисти, гипсовая античная голова, рулон бумаги, драпировка и т. д.).

Темперные краски широко применяются в станковой, декоративной и монументальной живописи (росписи плафонов, панно).

Прекрасными образцами монументальной живописи являются росписи, выполненные на стенах Казанского вокзала в Москве и на потолках гостиницы «Москва» художником Е. Е. Лансере.

ИНТЕРЬЕР И ЭКСТЕРЬЕР

Интерьер — внутренний вид помещения. Он включает не только архитектурные формы (расположение дверей, окон и т. д.), но и все то, что является характерным для данного помещения: роспись стен и потолков, кладку паркетного пола, цвет и характер тканей на занавесях, форму и окраску мебели и т. д.

Изображение интерьера в картине может не только передавать характер эпохи, но и многое рассказать о происходящих событиях, о людях.

Вспомним картину В. А. Серова «Зимний взят». В серебристых тонах написана богатая дворцовая лестница: бегут вверх ступени, сверкают позолоченные украшения стен, зеркал, на мраморном полу следы недавнего сражения — валяются винтовочные гильзы. На первом плане — рабочий в кожаной тужурке с алой повязкой на рукаве. Рядом с ним — бородатый крестьянин. Место действия картины выбрано не случайно: интерьер Зимнего — главного оплота контрреволюции — усиливает идейную образность и воздействие всей картины.

Интерьеры очень разнообразны, и различна бывает их роль в произведениях живописи. Это обязывает художника, изображающего то или иное событие, знать стилевые особенности интерьеров разных эпох: барокко, классицизма, ампира и, конечно же, современного интерьера. Стремительное движение технического прогресса, новые эстетические требования к архитектуре изменяют представления о современном интерьере, намечают его тенденции и закономерности. Интерьеры станций московского метро являются своеобразным примером синтеза всех видов пластического искусства (архитектура, скульптура, мозаика, фрески, чеканка, витражи и т. д.).

Порой маленькая деталь интерьера может многое рассказать о вкусах и профессии хозяина. Еще Гегель высказывал мысль о том, что интерьер — «это своеобразная одежда человека», которая красноречиво его характеризует.

Очень своеобразны интерьеры в разных республиках, зависящие от жизненного уклада людей разных национальностей. Сколько художественных богатств таят в себе украшенные резьбой и коврами интерьеры, характерные для Украины, Средней Азии, Кавказа, различных краев и областей нашей страны!

Умение реалистически изображать внутренние помещения при помощи пространственной передачи окружающей среды развивалось на протяжении ряда столетий. На смену условным плоским рисункам пришло мастерство передачи интерьера с учетом законов перспективы. Великолепны тональные и цветовые решения интерьеров в произведениях голландских художников. Блестящих результатов в передаче интерьера в живописи добилась рус-



И. Е. Репин. Не ждали

ская реалистическая школа XIX—XX вв. Вспомните изображения интерьеров в картинах И. Е. Репина «Не ждали» и В. И. Сурикова «Меншиков в Березове». В них все подчинено точному перспективному построению, верно передана пространственность планов. Они правдиво передают жизнь персонажей и написаны мастерски по тональному и цветовому состоянию комнатного освещения. В этих картинах достигнута вершина мастерства в написании интерьера.

Изображая интерьер, надо хорошо знать закономерности построения перспективы линейной и воздушной, возможности тонального и цветового изображения методом отношений. Необходим навык умелого выбора точки зрения и характеристики источника света (дневного или искусственного).

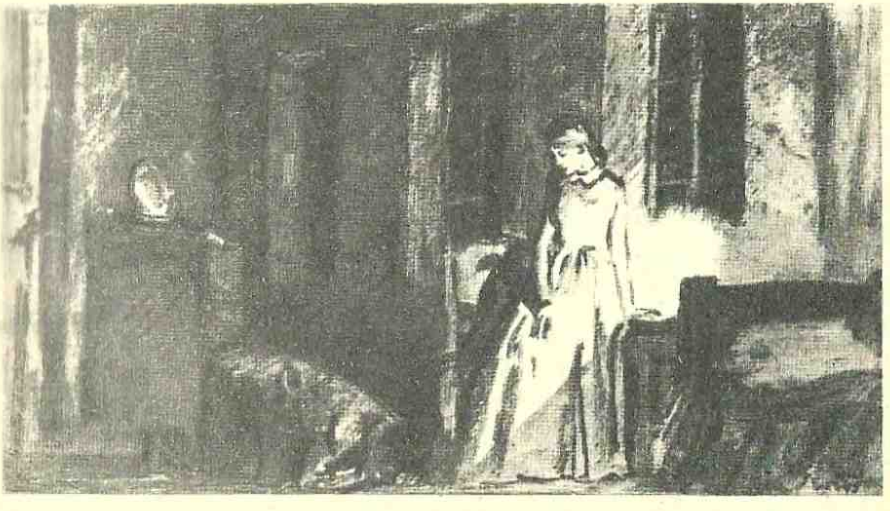
Прежде чем перейти к изображению интерьера акварельными или масляными красками, полезно выполнить несколько работ

не полным цветовым набором красок, а ограничившись одной коричневой или черной, что облегчит переход от карандашной техники тонального рисунка к живописи и направит внимание на определение светлотных отношений. Если ставится задача передать архитектурный ансамбль в черно-белом решении, то от художника, наряду с правильно переданными пропорциями и перспективным построением, требуется светотеневое и тональное раскрытие темы. Отличным примером тонального изображения композиции может служить работа Н. И. Куприянова «Рояль», экспонируемая в Третьяковской галерее. Точно передавая большие тоновые отношения, художник убедительно решил сложный интерьер: лампа бросает свет на сидящую фигуру, густые тени лежат на полу, стене, окне, густого черного цвета погруженный в тень рояль.

Очень много удачных интерьеров сделал в тоне художник-график Д. А. Шмаринов при создании иллюстраций к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Если интерьер выполняют маслом или акварелью, то ставится еще и колористическая задача. Предметы, составляющие интерьер, различны по окраске, материалу (дерево, мрамор, ткани, металл). Надо умело передать эти материалы. Живопись интерьера обогащают отражения на полированном мраморе или паркетном полу, натертом до блеска, узоры на декоративных тканях и мраморные стены с прожилками и естественными затеками.

Важное значение в интерьере представляет пространство, решаемое световоздушной перспективой. Предметы на переднем плане интерьера будут ярче, присущие им цвета видны яснее; у



Д. А. Шмаринов. Ил. к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»



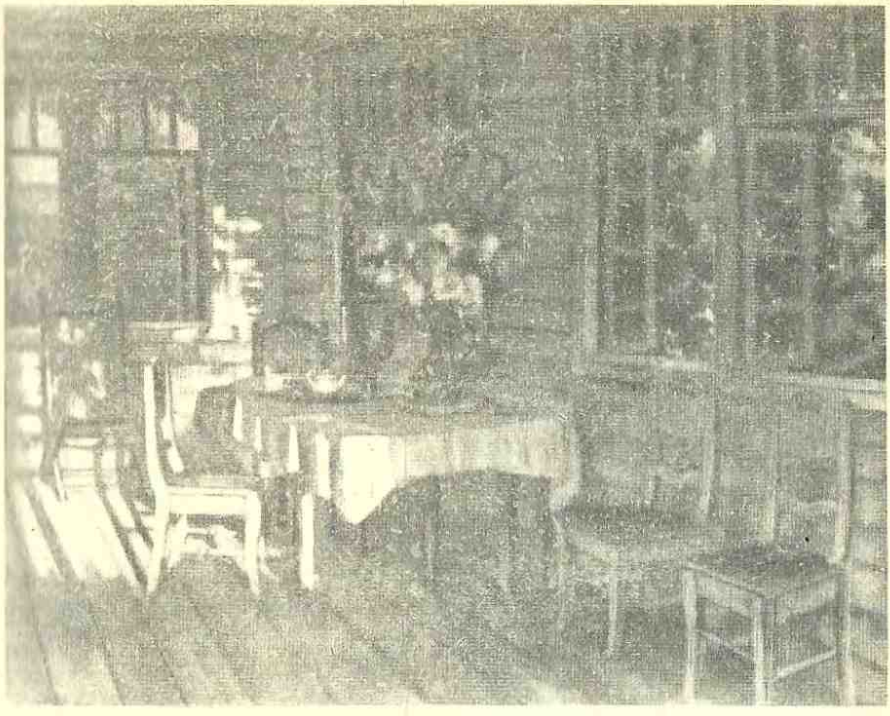
Д. А. Шмаринов. Ил. к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

них будут контрастней освещены и теневые стороны, отчего четче будут читаться их формы, яснее виден цвет материалов, из которых сделаны те или иные части мебели. На дальних планах интерьера вещи будут подвержены влиянию воздушной среды: здесь будет меньшая четкость форм, и сами цвета предметов приобретут «налет» цветового оттенка воздуха, контрастность их сблизится, границы предметов сделаются легче.

Если композиционным центром художник сделал освещенный солнцем стол с натюрмортом, то его нужно написать наиболее четко, контрастно, чтобы он производил главное впечатление, а находящиеся вокруг стола предметы как бы мягко «плавились». Чем дальше они отстоят от композиционного центра, тем менее резко просматриваются. Эту особенность видения необходимо учитывать. Наиболее законченно надо передать главное, а то, что по сторонам просматривается не столь четко, доводить обобщенно.

Особенность зрительного восприятия красок природы такова, что в первые минуты наблюдения мы хорошо замечаем тональные и цветовые характеристики предметов, теплохолодность оттенков контрастного взаимодействия, точный контраст их отношений. Затем острота восприятия как бы убывает. Поэтому первое впечатление от натуры более точное. Очень важно сохранить его на все время работы над интерьером. Для этого полезно предварительно сделать кратковременный этюд, где не нужно перечислять детали, а нанести лишь отношения основных светотеневых и цветовых различий. Такой этюд необходимо выполнить еще и для того, чтобы поначалу разобраться в основных цветовых отношениях натуры.

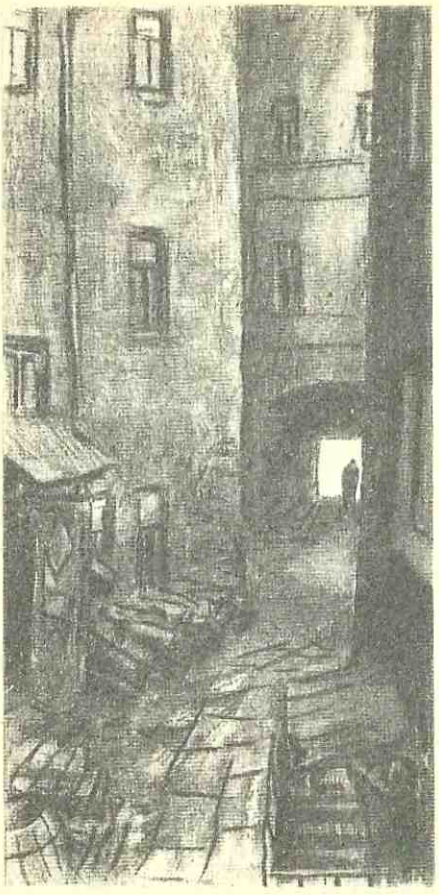
Самым светлым при изображении интерьера будет сам источник света: проемы окон (при дневном освещении), свеча или лампа (при искусственном освещении). Если стены комнаты белые, то в этом случае они будут темнее, чем сам источник света. Даже отражение в зеркалах всегда темнее самого источника света. Вспомните, как решено освещение в картине И. Е. Репина



К. Ф. Юон. Августовский вечер. Последний луч

«Вечорницы». В хате белые стены, белые полотна вокруг икон и на окнах, белые рубахи танцоров. Однако горящие свечи намного светлее этих белых тонов. Это достигнуто, прежде всего, точно найденными тональными отношениями. Если прямо к плоскости этой картины приложить листочек белой бумаги, то все предметы, которые смотрятся белыми (стены, полотенца) окажутся выполненными темными красками. Это происходит потому, что наше восприятие светлоты опирается не на абсолютную светлоту, а на относительные отношения светлот, поэтому в картине светлые объекты выглядят белыми или светящимися. Эффект горящих свечей достигнут благодаря наличию цветного ореола вокруг их пламени.

Работы начинающих художников часто не передают состояния освещенности в интерьере: одна и та же комната, озаренная лучами заката, и в дождливый осенний день бывает написана одними и теми же красками. Чтобы избежать подобной ошибки, необходимо видеть каждый цвет в общей цветовой гамме, обусловленной тем или иным освещением. Если перед началом работы следует ясно представить себе самые темные и самые светлые пят-



Д. А. Шмаринов. Ил. к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

на на будущем этюде, то это вовсе не значит, что самое светлое можно брать во всю силу белил, и самое темное — самой темной краской. В этюде светлой комнаты при сумеречном освещении даже самые глубокие тени на белых стенах будут далеко не черными, а светлое пятно освещенного окна, в свою очередь, далеко не чисто белого цвета. Цветовое решение такого интерьера будет строиться в сероватой, сдержанной гамме.

Интересно решен интерьер в картине К. Ф. Юона «Августовский вечер. Последний луч». Это красиво и сочно по цвету написанное полотно. Сюжет несложный: угол дачной комнаты, окна, стол, покрытый белой скатертью, простые стулья, но каким золотом заката осветились бревенчатые стены, какими красивыми сочетаниями светятся розоватость закатных далей за открытым окном и холодноватые рефлексы от неба, падающие на подоконники! Тишиной и гармоничным покоем наполнено это полотно.

Экстерьер, в противоположность интерьеру, — изображение наружного вида зданий. Изображение городских мотивов требует не только хорошего знания перспективы, но и большого вкуса, умения скомпоновать видимое, выбрать наиболее выгодную точку зрения. В этюдах городских ансамблей очень важно правильно решить пространство. Здесь световоздушная перспектива имеет особое значение.

Писать городской пейзаж надо в разное время дня, в разную погоду. В солнечный день можно наблюдать архитектуру, освещенную сбоку и против света, когда детали пропадут и обобщатся в силуэте, видимой станет тоновая и цветовая разница зданий на плотном фоне деревьев. Солнце, скрытое в облаках, по-иному освещает предмет, иными станут и тоноцветовые отношения.

Первые городские пейзажи лучше писать в несолнечные дни, когда освещение более устойчиво и ландшафт с архитектурой по

своим цветовым и световым отношениям мало меняется. В условиях скоропроходящих световых эффектов следует стремиться в короткий момент схватить главное.

Изображения интерьера и экстерьера входят в учебные программы курсов рисунка, живописи и композиции. На младших курсах при выполнении их с натуры большое внимание уделяется перспективному построению, нахождению правильных пропорций, передаче освещенности. На старших курсах интерьеры и экстерьеры используют в учебных постановках по живописи, где они входят как составные части в композиции. Экстерьер и интерьер могут входить составной частью в работу над эскизом дипломной работы. Здесь необходимо соблюдать историческую конкретность обстановки, выдержанность всех объектов экстерьера и деталей интерьера в стиле той или иной эпохи.

ПЕЙЗАЖ

Живопись пейзажа — одна из необходимых видов работы в процессе подготовки художника-педагога, важный раздел программы курса живописи.

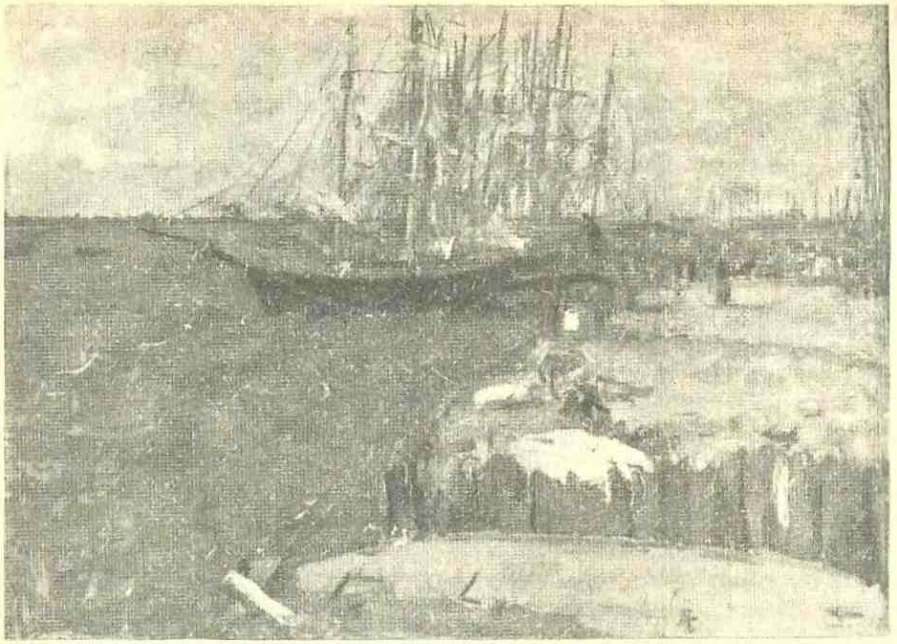
Природа бесконечно разнообразна и прекрасна. Солнечный свет и окружающая среда создают неисчерпаемую гармонию красок. Все в природе гармонично, целесообразно, красиво. Воздействие природы на человека, глубокие переживания и мысли, которые она вызывает, способствовало появлению в изобразительном искусстве жанра пейзажной живописи.

Пейзаж представляет собой одну из самых эмоциональных областей изобразительного искусства. Своим эстетическим воздействием произведения пейзажной живописи способны духовно обогатить человека. Пейзаж, передающий характер родной природы, в котором выражено эмоциональное отношение к ней художника, является и важным средством воспитания чувства любви к Родине.

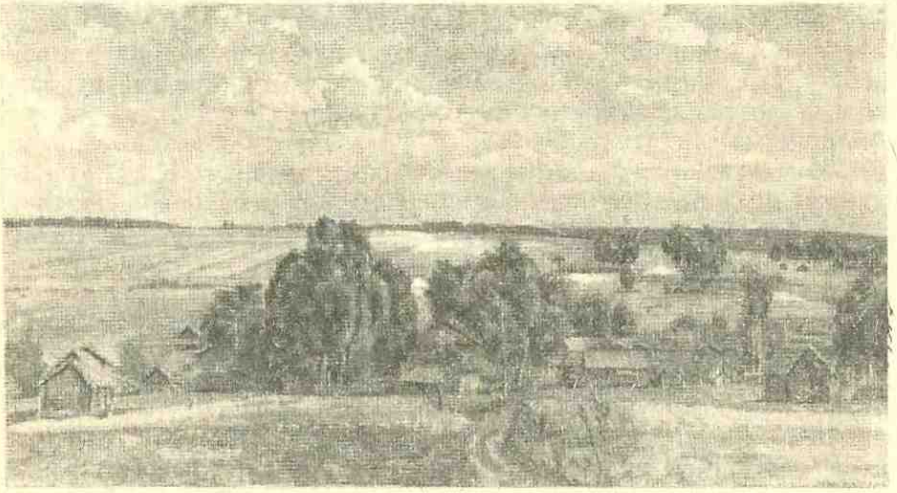
«Зовите меня варваром в педагогике, — говорил К. Д. Ушинский, — но я вынес из впечатлений моей жизни глубокое убеждение, что прекрасный ландшафт имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога»[1].

Общение с природой является неизменным источником вдохновения и зарождения творческих замыслов. Но если художник не изучает, а лишь фантазирует при изображении каких-то явлений — это всегда звучит фальшиво, производит неприятное впечатление на зрителя. Глубина пейзажного образа — результат пристального изучения природы. Живописная практика учит

[1] Ушинский К. Д. Избранные педагогические произведения. М., 1968, с. 338.

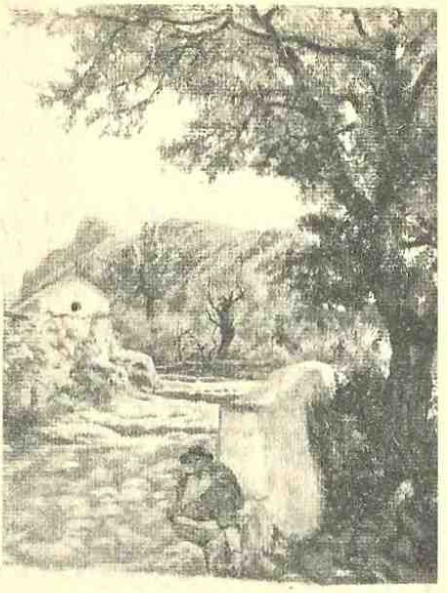


В. А. Серов. Архангельск



П. Д. Корин. Дом Кориных в Палехе

художника тонко подмечать и передавать цветовые особенности определенного состояния природы, создавать полноценный эмоционально-действенный колорит реалистического пейзажа.



П. П. Чистяков. Дорога в Субиако

Условия работы на пленэре отличаются от условий работы в помещении. Обилие света, создающее сильное освещение, множество разнообразных рефлексов, большая удаленность объектов пейзажа от наблюдателя, быстрая смена освещенности, различные состояния погоды и времен года — все это новые и непривычные для начинающего живописца условия. Диапазон светлых и ярких красок палитры при значительном увеличении освещенности бывает недостаточным в сравнении со светлотой и яркостью красок природы. При работе в условиях мастерской, где освещение более или менее слабое и постоянное, такого не наблюдается.

Основные достоинства пейзажного этюда — передача определенного состояния освещенности природы, влияний воздушной среды и значительного пространства. Этих качеств пейзажной живописи художник добивается методом работы цветовыми отношениями с учетом воздушной перспективы и так называемого общего тонового и цветового состояния освещенности. Сравнение, сопоставление предметов и объектов пейзажа по цвету, светлоте и насыщенности, выявление их различий в натуре — вот исходные данные для построения цветных отношений этюда. Писать пейзажный этюд профессионально — значит строить его цветовые отношения подобно видимой натуре. Это же требование было основным в живописи натюрморта. С первых упражнений в этюдах пейзажа необходимо понять важность передачи отношений по светлоте и насыщенности цвета для правдивого изображения натуры. Цвет, неверно взятый по светлоте и насыщенности на разных планах пейзажного мотива, уже не цвет, а просто краска, которая не передает ни материальности объектов, ни их пространственного удаления.

Степень сильной солнечной освещенности пейзажа художник пропорционально переносит на диапазон красок палитры, после чего зритель воспринимает объекты в этюде уже не по абсолютной их яркости, а благодаря установленным на этюде цветовым отношениям, пропорциональным натуре.

Убедительность и правдивость живописи пейзажного этюда зависит как от верно найденных цветовых отношений между отдельными объектами, участками и планами видимой натуры (пейзажного мотива), так и от правильного определения в натуре общего тонового и цветового состояния, зависящего от силы освещения. Освещенность в пейзаже чрезвычайно изменчива и по силе, и по цвету. Она меняется от времени года, наличия облачности, присутствия снега на поверхности земли в зимнее время, угла падения лучей света (утром, днем, вечером). В полдень в солнечную погоду освещение примерно в сто раз сильнее, чем утром и вечером. Поэтому тоновые отношения на этюде должны быть выдержаны в определенном тоновом и цветовом масштабе. В одном случае при построении цветовых отношений используются светлые и яркие краски палитры (солнечный день), в другом — темные, плотные, малонасыщенные (серый, пасмурный день). Таким образом, выполняя этюд, надо учитывать общую тональность, создаваемую силой освещения. Этому должны быть подчинены прежде всего светлота и насыщенность цвета всех предметов. Цвета предметов изменяются от силы освещения по трем свойствам: они делаются светлее или темнее, менее или более насыщенными, меняют свой оттенок. Поэтому, приступая к написанию этюда, следует прежде всего решить: какими по силе света и цвета будут на этюде наиболее светлые, темные и насыщенные пятна натуры. В этих пределах и должны быть построены цветовые отношения всех предметов и объектов этюда.

Так называемая адаптация зрения (повышение и понижение чувствительности глаз к освещению) является причиной того, что натура (природа) при одном и том же освещении может вызывать разные впечатления. Так, например, после наблюдения природы при солнечном освещении этот же пейзажный мотив может выглядеть более темным, когда небо вдруг затягивается облаками. Пониженная при солнечном свете чувствительность глаз не сразу стабилизируется к освещенности облачного дня. Это обстоятельство затрудняет работу на пленэре, вынуждает неопытного живописца переписывать ранее начатый этюд при облачном покрове.

В процессе выполнения пейзажного этюда, работая сравнениями и отношениями, необходимо уже иметь навык цельного видения натуры, без которого невозможно правильно определить в натуре тоновые и цветовые отношения и грамотно организовать цветовой строй этюда. В процессе живописи необходимо видеть предметы и объекты пейзажа все сразу, одновременно держать в поле зрения и первый, и второй, и дальний планы. Надо видеть многочисленные объекты пейзажа как один объект, изображать их не по одному, а вместе, хотя они и расположены на разных по глубине планах. Только при таком цельном зрительном восприятии можно правильно определить перспективные размеры всех

частей пейзажа, их цветовые отношения на разных планах и добиться целостности изображения. Только при цельном восприятии художник может избавиться от таких недостатков этюда, как дробность и пестрота, которые проявляются в результате раздельного рассматривания натуры, копирования объектов пейзажа «в упор».

Передавая цветовые отношения натуры, необходимо еще иметь в виду то цветовое единство, которое создает спектральный состав освещения (его цвет). Утром в натуре преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером — желто-оранжевые, в пасмурный день — нейтрально-серебристые. В лесу все пронизанс теплым зеленоватым цветом. При свете луны преобладают серо-голубые, зеленоватые цвета. Цвет освещения, охватывая все предметы, образует цветовое единство и родство. Работая с натуры, живописец должен следить не только за пропорциональностью цветовых отношений, выдержанностью общего цветотонового состояния, но и соблюдать колористическую соподчиненность, согласованность, цветовую гармонию, которые создает цвет прямого или отраженного источника света.

Передача цветовых отношений объектов природы с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности является основой живописи пейзажа. Решая общее тоновое и цветовое состояние, художник тем самым создает основу, на которой в последующем ходе работы строятся конкретные отношения между деталями пейзажа и определяется в конечном счете эмоциональное значение этюда.

Эмоциональность колорита, сила его воздействия на зрителя наиболее сильно проявляются в том случае, когда картина правдиво воспроизводит колористическое состояние предмета, объекта или явления в определенных условиях освещения. В этом случае она вызывает определенные переживания, ассоциации с виденным и пережитым в жизни, восторг перед мастерством художника. Обладая таким опытом колористического решения этюда, живописец способен превращать цвета картины в средство образной характеристики объектов пейзажа. «Кто будет для меня большим и истинным колористом?» — спрашивал Д. Дидро и отвечал: «Тот, кто передает цвета природы правильно освещенными и сумеет сделать гармоничной всю картину».

Метод работы отношениями в условиях пленэра в методической литературе многими авторами или игнорируется, или объясняется неточно, а часто и совсем неверно. Под термином «отношения» часто подразумевают не пропорциональное различие цветов, не точную разницу цветовых отношений зрительного образа натуры и этюда, а нечто иное: рефлексную взаимосвязь между предметами, контрастное взаимодействие дополнительных цветов и др.

Распространено мнение, что специфичность живописи пейзажа (на пленэре) заключается лишь в передаче особенностей

световоздушной среды, рефлексов неба, элементов воздушной перспективы. Однако живопись на пленэре не есть результат изображения только этих явлений. Главное не в этом. Живописцы уже много веков назад знали, что предметные цвета изменяются средой, условиями освещения, пространством. Начиная с эпохи Возрождения художники писали трактаты о живописи, в которых досконально были изложены правила линейной, воздушной перспективы, роль среды в цветовом облике натуры (Леонардо да Винчи, А. Дюрер, Д. Констебль, Д. Рейнольдс). Однако не эти художники были первооткрывателями пленэрного пейзажа. Как известно, живопись пленэра появилась во второй половине XIX века, когда художники начали работать методом отношений, выдерживая при этом тональный и цветовой масштаб изображения (В. Д. Поленов, И. И. Левитан, К. А. Коровин и др.). Непонимание сути и смысла построения цветового решения этюда, подобного зрительно воспринимаемым цветовым отношениям натуры, долгое время мешает начинающим художникам стать на путь подлинного профессионального мастерства.

Первыми заданиями по живописи пейзажа должны быть кратковременные этюды на передачу цветовых различий между основными объектами пейзажа (силуэт здания, общее пятно неба, общая плоскость земли, однородное по цвету пятно зеркальной поверхности реки и т. д.). От умения видеть в натуре и находить на этюде отношения больших цветовых пятен зависит успех живописного изображения.

К. А. Коровин писал: «Этюд надо писать так, чтобы сразу схватить отношения тона земли и воды к небу, передать суть».

И. И. Левитан давал молодым художникам аналогичный совет: «Мы еще не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду, небо; все отдельно, а вместе, в целом, это не звучит. Ведь самое главное и трудное — это постичь в пейзаже верные цветовые отношения земли, неба и воды».

В качестве примера можно рассмотреть работы Н. Н. Ге «Облака», «Закат на море» (цв. вкл. 20) и А. Е. Архипова «Северный пейзаж». Н. Н. Ге очень верно взял отношения земли, воды, неба, тонко передал перспективное изменение цвета от переднего плана в глубину. Этюд А. Е. Архипова написан без подробностей, плотными мазками цвета переданы отношения основных пятен неба, земли и небольшого сарая на берегу озера.

Нанесение в этюдах больших цветовых отношений должно вестись с учетом состояния освещенности — общего тонового и цветового состояния и цветового единства и родства красок. Для этого полезно, как мы уже говорили выше, выполнять кратковременные этюды с одного и того же мотива при различных состояниях освещенности (днем и вечером, в солнечный и пасмурный день). Такое первоначальное выполнение односеансных этюдов на передачу больших цветовых отношений натуры подводит студента к умению профессионально создавать цветовой строй

пейзажного этюда, передавать его материальные и пространственные качества, а также различные состояния освещенности в природе.

Имея некоторый опыт в выполнении краткосрочных этюдов на передачу общих цветовых отношений с учетом состояния освещенности, можно перейти к упражнениям, рассчитанным на два-три сеанса. В процессе работы над длительными по времени этюдами тоже следует выполнить в начале широкую прописку основных цветовых отношений (основных пятен), затем переходить к детальной проработке объектов переднего, среднего планов и т. д.

Начинающему художнику поначалу трудно видеть цвета предметов и объектов, измененных расстоянием, силой и цветом освещения. Ему мешает полученное ранее представление о собственном цвете предмета. Например, в какой бы световой среде ни находился наблюдаемый предмет, прошлое знание действительного цвета предмета сохраняется в памяти. Именно этот знаемый действительный цвет и воспринимает неопытный живописец, когда пишет этюд. Цвет травы на дальнем плане (100—300 м) он видит таким же, как и на переднем. Между тем этот цвет на дальнем плане выглядит совершенно иначе: сам оттенок зеленого цвета и его насыщенность изменились под влиянием удаления и среды. Основными ошибками у малоопытных художников являются: потеря чувства целого, увлечение перечислением мелких форм и цветовых пятен, стремление точно скопировать какой-то участок пейзажа, не подчинив его общему тону и целостному зрительному образу натуры.

С особыми трудностями связано видение тех качественных изменений предметных цветов природы, которые зависят от силы и спектрального состава освещения (днем, вечером, в солнечный день, пасмурный). Например, ствол березы вечером при закате солнца будет окрашиваться в оранжево-красные оттенки. Однако обычное представление о цвете ствола березы, как о белом, у начинающего живописца не исчезает. Эта особенность зрительного восприятия, как мы уже говорили, в психологии называется константностью и заключается в постоянстве отдельных свойств и качеств зрительно воспринимаемых объектов, независимо от происшедших с ними изменений.

В процессе живописи пейзажа надо приобрести умение отвлекаться от привычки видеть предметные цвета (собственную окраску), выработать зрительный опыт замечать цвета, обусловленные освещением и удаленностью. Именно этому главным образом должны быть посвящены задания и упражнения по живописи на пленэре на начальной стадии обучения.

Чтобы успешно освоить программу начального этапа обучения живописи пейзажа, необходимо выполнить задания на следующие темы: 1) метод работы цветовыми отношениями и цельность восприятия натуры в условиях пленэра, 2) восприятие и

передача основных цветовых отношений, 3) общее тоновое и цветовое состояние, 4) цвет освещения и колористическое единство объектов пейзажа, 5) изображение деталей пейзажа, 6) пространство в пейзаже.

МЕТОД РАБОТЫ ЦВЕТОВЫМИ ОТНОШЕНИЯМИ И ЦЕЛЬНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ НАТУРЫ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЭРА

Как мы уже говорили, правдивое живописное изображение основывается на построении цветового строя этюда, пропорционального цветовым отношениям натуры. Определение цветовых отношений осуществляется сравнением объектов пейзажа при цельном, одновременном видении. Поэтому в самом начале работы на пленэре важно направить внимание на цельность восприятия всего мотива в целом. Только такое цельное видение дает возможность определить цветовые различия между основными объектами пейзажа: небом, землей, водой, передним и дальним планами.

В условиях работы на открытом воздухе цельное видение всех объектов пейзажа (небо, земля, река и т. п.) затруднено, так как одновременно они не попадают в поле зрения. Восприятие всех объектов пейзажа требует более широкого угла зрения. Поэтому определение цветовых отношений сопряжено поначалу с известными трудностями.

В качестве упражнений, которые помогут воспринимать натуру цельно и облегчат переход от живописи в мастерской к работе в условиях природы, советуем выполнить натюрморт в интерьере, а затем написать, например, букет цветов, стоящий на подоконнике раскрытого окна или на балконе. При выполнении того и другого упражнения важно одновременно видеть и натюрморт, и интерьер, воспринимать сразу и букет цветов, и оконную занавеску, и панораму города за окном. Только так можно правильно определить цветовые отношения предметов на разных пространственных планах. Навык такого одновременного цельного видения крайне необходим в процессе выполнения пейзажных этюдов.

ВОСПРИЯТИЕ И ПЕРЕДАЧА ОСНОВНЫХ ЦВЕТОВЫХ ОТНОШЕНИЙ

Любое изображение начинается с целого, а не с деталей. В начале наносится большая общая форма, а затем идет проработка деталей. В связи с этим существует правило процесса изображения: от общего — к деталям и обобщению. Работа над пейзажным этюдом тоже начинается с изображения целого, с построения основных отношений — цветовых различий между главными объектами пейзажа (небом, землей, водой, передним, средним и

дальним планами). Правильно взятые основные отношения этих объектов пейзажа облегчат дальнейшее цветовое построение, проработку деталей. Если же основные цветовые отношения нанесены неверно, то как бы тщательно ни делалась дальнейшая проработка деталей, рефлексов и цветовых оттенков, грамотного изображения получить не удастся. Умение цельно воспринимать объекты пейзажа и находить большие цветовые отношения — это самый необходимый профессиональный навык, который должен быть выработан с самого начала обучения живописи на пленэре. Он позволит в дальнейшем успешно решать более сложные задачи изображения пейзажа.

На первых порах работы на пленэре необходимо выполнить этюды-малютки (5×10 см). В натуре сравниваются самые крайние по контрасту (тональному и цветовому) зрительные впечатления. В первую очередь определяются отношения первого плана к дальнему. Как правило, в этюдах малых размеров сама по себе устраняется дробность восприятия деталей. В них начинающий художник не «списывает» натуру в упор, а строит большие цветовые отношения.

Выполнение живописного этюда с натуры методом тоновых и цветовых отношений практически начинается с определения в натуре наиболее светлых, интенсивных и темных цветовых пятен. Промежуточные по силе тона и цвета пятна сравниваются с ними. В пейзаже, например, самой светлой и сильной по цвету может оказаться освещенная солнцем зеленая поляна, а самой темной — глубокая тень на переднем плане. Тон и цвет следующих планов соотносятся с этими исходными тонами. При таком сравнении легко установить, что, например, хмурые тяжелые облака по тону все же легче темных объектов, расположенных на земле.

Краткосрочные этюды с целью нахождения общих цветовых отношений пейзажа необходимо много раз повторять, если студенты недостаточно грамотно справляются с этой задачей. Объектами для изображения поначалу могут служить несложные сюжеты с замкнутым пространством (например, часть двора с домом и т. п.). Далее следует несколько усложнить задачу, выбрать пейзажный мотив с открытым пространством, имеющим несколько планов (передним, средним и дальним). В этих этюдах особое внимание надо обращать на явления воздушной перспективы, на влияние цвета неба, от которого все объекты пейзажа изменяются по оттенку, светлоте и насыщенности цвета. Заметить это можно опять же путем сравнения всех планов пейзажа при одновременном их восприятии. Например, берег реки на переднем плане сравнивается со вторым и дальним планом и одновременно с небом и его отражением в воде. При этом нельзя заканчивать одну часть этюда, пока не намечены цветовые отношения этюда в целом. Продолжительность работы над каждым этюдом от 30 мин до одного часа.

ОБЩЕЕ ТОНОВОЕ И ЦВЕТОВОЕ СОСТОЯНИЕ ОСВЕЩЕННОСТИ

Наиболее важная задача, решаемая в пейзажном этюде,— это передача состояния освещенности в различную погоду, время дня. На профессиональном языке это называется передать в этюде общее тоновое и цветовое состояние. Цветовой строй любого этюда не должен соответствовать только лишь тональным и цветовым отношениям предметных цветов. Цветовые различия этюда обязательно должны быть построены с учетом состояния освещенности натуры.

Общее тоновое и цветовое состояние природы, как отмечалось выше, — это результат воздействия силы общего освещения, которое подчиняет себе цвета предметов: они изменяются и по светлоте, и по насыщенности. В серый день цвет травы выглядит более плотным (темным) и малонасыщенным, чем в солнечную погоду. В сумерки все предметы темнеют, ослабевают по насыщенности красные, оранжевые и желтые цвета, более интенсивными становятся голубые и зеленые. В жизни мы всегда отмечаем в сознании перемену общей освещенности, на нее так или иначе реагирует глаз, а память закрепляет образы этих состояний природы. Поэтому нельзя писать пейзаж, не учитывая этих состояний. Этюды, написанные в различное время дня или в различную погоду, должны отличаться друг от друга по общему тону и цвету, как в действительности отличаются в эти моменты состояния освещенности природы.

«...В пейзаже, — говорил Р. Фальк, — основное — цветовое состояние воздушной среды, в которую погружен пейзаж. Пейзаж погружен в небо, как в воздушную ванну. Все, что происходит в небе, малейшие колебания свето-цвета неба отражаются на погруженном в нем пейзаже»[1].

Чтобы передать состояние повышенной или пониженной освещенности пейзажного мотива, художнику не всегда приходится пользоваться полным диапазоном светлых, ярких и темных красок. Перед началом работы живописец устанавливает, какой силы света и цвета будут на этюде самые светлые и самые интенсивные части натуры. При выполнении этюда в солнечный день он использует светлотный и красочный диапазон палитры в полную силу. Вечером или в серый день цветовые отношения будут построены на этюде более плотными и малонасыщенными красками. Живописец таким образом выдерживает тональный и цветовой масштаб. Например, картина И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» сильна и звучна по цвету и краскам. Она передает солнечное освещение. Другая его картина — «Арест пропагандиста» — написана темными и плотными красками:

---

[1] Фальк Р. Беседы об искусстве. Письма, воспоминания о художнике, с. 21.

разбросанные листы бумаги на полу написаны в ней не белилами, а темно-серыми красками, но выглядят белыми.

В качестве упражнений для изучения разных состояний освещенности пейзажного этюда полезно писать один и тот же мотив в серый день и в солнечный, летом и зимой. Важно выполнить все эти этюды в разных диапазонах светлот и силы цвета, как это диктует природа. Сопоставляя серию выполненных этюдов, можно заметить живописные особенности разных состояний пейзажа: самые светлые и самые яркие по цвету пятна не во всех этюдах переданы самой светлой и насыщенной краской палитры. Если окажется, что в написанных этюдах белый дом или небо будут в серый день светлее, чем в солнечный, а при вечернем освещении равны дневному, значит живописец еще не умеет передавать общее тоновое и цветовое состояние, не строит отношения в заданном натурой тоновом масштабе. В картинах И. И. Левитана «У омута», «Осень в Сокольниках», «Владимирка» хорошо передано состояние общей освещенности. Краски этих пейзажей подчинены состоянию слабой освещенности в сумерки и в пасмурный день.

ЦВЕТ ОСВЕЩЕНИЯ И КОЛОРИСТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ОБЪЕКТОВ ПЕЙЗАЖА

Осуществляя процесс живописного изображения методом отношений, начинающему художнику не сразу удается понять действительное напряжение красок природы, увидеть их подлинный цвет в соответствии с общим тоном. Цветовые и тональные отношения, построенные в результате неточного определения красок природы, не создают на этюде живописный, звучный и гармоничный колорит. Особенно плохо замечают неопытные живописцы изменение красок природы под влиянием общего цвета освещения.

В природе всегда существует зависимость между спектральным составом освещения и колористическим состоянием натуры. Цвет общего освещения меняет состав отраженного от предметов излучения. Утреннее солнце придает всем предметам и объектам пейзажа заметный желто-розовый оттенок, дневное солнце — золотистый, вечернее — оранжевый или красный. Свет луны меняет цвета предметов в сторону сине-зеленых. Электрический свет придает предметам светло-желтый оттенок, свеча — оранжевую окраску. Так при меняющихся условиях освещения предметный цвет находится под влиянием источника освещения. Однако начинающий живописец поначалу не видит этого влияния.

Собственный цвет предмета наиболее выражен при рассеянном свете неба, покрытого сплошной пеленой облаков. Мягкий ровный свет серого дня позволяет определить характер и особенности собственного цвета предметов. Если солнечное, лунное или искусственное освещение создает определенную гамму родствен-

ных цветов, то в светлый облачный день больше проявляются цветовые отношения собственного цвета предмета. При этом он наиболее заметен на освещенных поверхностях, а в теневых частях затемнен и подвержен влияниям рефлексов от соседних предметов или объектов.

Для выполнения этюдов из всего многообразия различных состояний освещения пейзажа необходимо выбрать основные: солнечное освещение при безоблачном небе, солнечное освещение при облачном небе, освещение на закате солнца, серый пасмурный день, сумерки.

Выполняя упражнения при этих условиях освещения, необходимо все внимание обращать на изменения общего тонового и цветового состояния природы. Отсутствие в пейзажном этюде тональной и цветовой целостности и единства приводит к цветовой дробности и ядовитости цвета, к появлению двух или трех тонально-цветовых состояний. Такой цветовой строй этюда не может выразительно передавать красоту природы и эмоционально воздействовать на зрителя. Только тогда, когда цветовое многообразие элементов пейзажного этюда приведено к единству и гармонии, соответствующих колористическому состоянию определенного освещения, можно говорить о настоящем произведении искусства. Прекрасными примерами таких произведений являются лунные сюжеты М. А. Врубеля «Сирень» и И. Н. Крамского «Лунная ночь». В цветовом строе каждого из них господствует спектр лунного света.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ПЕЙЗАЖА

Прежде чем перейти к работе над длительными и более сложными по содержанию этюдами пейзажа, параллельно с выполнением краткосрочных этюдов на передачу общих цветовых отношений натуры необходимо учиться цветом прорабатывать детально формы отдельных элементов пейзажа, например часть ствола спиленного дерева, несколько камней, группу облаков и т. п.

Сами по себе цветовые пятна без изображения конкретной формы предмета или объекта (даже если они взяты в правильных отношениях), кроме декоративных эффектов, ничего не могут выражать. Их эмоциональное и эстетическое воздействие незначительно.

«Чтобы полнее передать природу и подчеркнуть ее великолепие, — говорил Т. Руссо, — деревья должны крепко держаться на почве, их ветки должны идти вперед и углубляться в полотно: зритель должен думать, что он может обойти кругом дерево, и, наконец, форма — это основное, что нужно соблюдать. Чтобы ее передать, кисть должна следовать за смыслом предметов, которые она изображает. Ни один мазок не должен быть поло-

жен плоскостно, каждый мазок должен играть роль в целом и выражать что-либо»[1].

Работа над этюдом с изображением конкретных объектов начинается с определения в натуре основных цветовых отношений детали пейзажа и окружения. Затем тщательно прорабатывается (по рисунку) форма объекта, его объем и т. д. Все это решается цветом с учетом общего колористического состояния освещенности.

Если объектом изображения является группа облаков, надо обратить внимание на их разнообразие по форме и цвету. Вблизи, над головой, они более светлые, с явно выраженным рельефом, к горизонту, в освещенной части, облака розовеют, приобретая даже оранжевый цвет.

Изображение пейзажа требует самого тщательного изучения природы. Каждая порода деревьев, как и каждое дерево в отдельности, имеет свое характерное строение. Каждую породу деревьев отличает своя форма ствола и кроны, свой характерный тон и цвет.

Надо выполнить очень много этюдов с натуры, чтобы научиться изображать цветом характерные особенности различных пород деревьев, кустарников и трав, форму у облаков при разных состояниях погоды. Параллельно с изображением отдельных объектов пейзажа красками необходимо рисовать их карандашом, передавая в пространстве их сложную форму. Вообще же такое рисование должно предшествовать изображению цветом.

Наряду с выполнением упражнений на конкретную и детальную проработку отдельных объектов пейзажа желательно выполнить под открытым небом и ряд натюрмортов. Помещая натюрморты в свойственные пленэру условия освещения (на солнце, в тени и т. д.), можно продолжить упражнения на детальную проработку формы отдельных предметов и закрепить понимание изменений цвета под воздействием силы и цвета освещения. Солнечный свет высветляет общую красочную гамму натюрморта, локальные цвета под воздействием сильного света как бы выгорают, становятся разбеленными, малонасыщенными. На светлых (белых) предметах особенно наглядно проявляется влияние среды: освещенные части имеют желтовато-розовые оттенки от солнца, а в тени — голубоватые рефлексы от неба и теплые от земли. Особенно существенна на пленэре роль рефлекса от неба.

Натюрморт, поставленный в тени дерева, подвержен влиянию рефлексов от его листвы и от неба. Предметы, находящиеся в тени, не имеют резких теней и ярких рефлексов, как при солнечном освещении. Эти два оттенка — зеленой листвы и голубого неба — определяют весь цветовой строй натюрморта. Пример

---

[1] Цит. по кн.: Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. М., 1962, с. 6—8.

такого натюрморта можно найти в картине А. А. Пластова «Лето», где изображены девочка и женщина в тени деревьев. Холодный серебристый оттенок неба присутствует на всех обращенных к небу поверхностях, тени имеют зеленоватые оттенки.

В серые дни рассеянное освещение, благодаря наличию множества отражений и бликов, лишает предметы той контрастности светотени, которую они имеют при направленном свете, и создает пространственную среду с мягкими очертаниями и слабыми тенями.

Отношения света и тени сближены, насыщенность цвета освещенных поверхностей несколько увеличивается, объем предметов при рассеянном освещении выражен слабо, общий тон натюрморта значительно темнее по сравнению с натурной постановкой, находящейся на солнце.

Моделировка формы осуществляется с таким расчетом, чтобы передать объем и материал каждого предмета цветовыми оттенками, возникшими в результате влияния общего освещения и окружения. Работая над натюрмортами при разных пленэрных условиях, можно углубить понимание таких специфических особенностей пейзажной живописи на пленэре, как сильное контрастное или рассеянное освещение, влияние среды, рефлексов неба и многое другое.

Примером передачи характерного состояния колорита в пасмурный день может служить натюрмортная часть картины А. А. Пластова «Жатва». В картине действие происходит в полдень под затянутым облаками небом. Серый, серебристый тон неба сообщает цвет всей картины. Свет и тени на предметах натюрморта мало отличаются друг от друга. Все вместе создает тонкую, гармоничную живопись, передающую состояние дня. Пример живописи натюрморта в условиях вечернего освещения можно увидеть в другой картине художника «Ужин трактористов» (цв. вкл. 4). Освещенные части предметов окрашены красновато-оранжевым цветом, тени плотные, холодного цвета. В картине создана напряженная гамма цветов, где все предметы выглядят материально весомыми.

ПРОСТРАНСТВО В ПЕЙЗАЖЕ

Следующим этапом освоения пейзажной живописи будут задания в многосеансных длительных по времени этюдах, в которых надо выполнять как ранее усвоенные теоретические правила, применять практические навыки, так и осваивать новые, более сложные.

Длительные по времени исполнения этюды должны отличаться тщательной проработкой формы. Время их исполнения — от 2—4 часов (односеансные) до нескольких десятков часов (многосеансные). Многосеансный этюд выполняется в одни и те же часы как в солнечную, так и в пасмурную погоду. В серый день

солнце также ходит по небу, как и в солнечный (только мы его не видим), поэтому освещение пейзажного мотива на протяжении дня происходит с разных сторон.

Содержание пейзажа, жизненность его мотива неотъемлемы от композиции, художественно-цельного видения всей натуры, отбора главного, как в композиционно-пластическом отношении, так и в колорите. Поэтому работа над длительным этюдом начинается с поисков композиции сюжета с открытым пространством, с наличием переднего, среднего и дальнего планов. В этот момент имеет значение выбор точки зрения и определение формата листа бумаги или холста. Необходимо отчетливо представить себе расположение предметов и объектов на плоскости изображения. Отходя дальше или приближаясь к пейзажному объекту, можно найти такую точку зрения, которая будет лучше всего раскрывать особенности выбранного места. Очень важно при этом найти в композиции пейзажного этюда соотношения между небом, землей и другими объектами.

Составление композиции пейзажа с натуры имеет некоторую аналогию с выбором предметов для постановки натюрморта. Художник, создавая композицию этюда, тоже думает, например, о том, взять ли стену дома, освещенную солнцем, вместе с куском земли и неба или только на фоне неба; нужно ли писать дерево, которое растет тут же рядом или, может быть, обойтись в композиции без него. Определяя формат изобразительной плоскости и масштаб изображения даже в наброске, надо уметь продуманно вписывать в лист объекты пейзажа, представляя на чистом листе бумаги будущее изображение. Если рисунок, например, расположен поперек листа, то устремленность линий дерева вверх будет пресечена его краем. В выборе пейзажного мотива проявляется вкус, художественное и композиционное чутье. От удачного выбора точки зрения на выбранный мотив пейзажа во многом зависит выразительность композиции[1].

Далее работа выполняется в такой последовательности: делаются подготовительный рисунок, первая прописка основных цветовых отношений, проработка формы объектов на разных пространственных планах.

Приступая к выполнению этюда на решение глубокого пространства, на детальную проработку предметов и объектов пейзажа, необходимо хорошо знать, как изменяется форма и цвет предметов с увеличением расстояния (то есть знать закономерности воздушной перспективы). В процессе работы это поможет избавиться от восприятия предметных цветов, будет способствовать более успешному видению обусловленных цветов.

Известно, что на большом расстоянии форма предметов теряет объемность, рельефность и приобретает силуэтный плоскост-

[1] Чтобы облегчить выбор пейзажа, точки зрения на него, границ его в натуре, полезно использовать рамочный видоискатель.

ной характер, уменьшается цветовое разнообразие и заметность деталей. Предметы на переднем плане выглядят более объемными, с контрастной светотенью. Цвет предметов по мере их удаления тоже претерпевает значительные изменения, прежде всего ослабевает его насыщенность. Зеленое озимое поле вдали выглядит более нейтральным по цвету, чем вблизи; его зеленый цветовой оттенок постепенно переходит в голубой. На расстоянии темные предметы больше синеют и светлеют. Светлые объекты менее подвержены изменениям в сторону голубизны: освещенные солнцем облака и снежные вершины гор вдали приобретают красно-оранжевый оттенок. В пространстве, насыщенном туманом, пылью или дымом, исчезает ясность силуэта предметов. В чистом воздухе четкость очертаний форм на расстоянии уменьшается в меньшей степени.

В изображении передних планов важную роль играют собственные цвета предметов, в дальних — обусловленные. Обусловленные воздушной средой цвета удаляют предметы, и наоборот, собственный предметный цвет как бы выдвигает их на передний план. Если в процессе работы возникает необходимость что-то «приблизить» на передний план, цвету следует придать более локальное (предметное) значение. Когда же надо «углубить» какую-то часть этюда, то надо учесть обусловленные расстоянием цвета.

Полезными упражнениями в определении пространственных качеств будут изображения пейзажных сюжетов с открытым дальним пространством, например многоплановое ущелье в горах или долина с извилистой рекой и опушкой леса на переднем плане, луга с несколькими планами деревьев. В таких природных мотивах передние объекты пейзажа четко отличаются по тону и цвету от дальних планов, имеющих холодные сине-фиолетовые цвета; по тону они становятся светлее, а отдельные предметы и объекты на них видны обобщенными однородными по цвету пятнами. Для успешного определения цвета и светлоты дальних планов надо смотреть на них через передний, видя их все сразу, широко, стараясь при этом не обращать внимание на детали. Только так можно правильно определить цветовые различия переднего, среднего и дальнего планов, соответственно им построить цветовые отношения этюда и передать таким образом воздушное пространство.

«При изображении воздуха, — говорил А. А. Дейнека, — особенно важно уловить и верно передать отношение переднего плана к дальнему, в этом, собственно, и состоит решение живописной задачи — верно уловить и точно передать состояние воздушной среды»[1].

В начальной стадии обучения пленэрной живописи выполня-

[1] Цит. по кн.: Виннер А. В., Локтионов А. И. Техника советской портретной живописи. М., 1961, с. 70—71.

ются и краткосрочные и длительные по времени этюды с целью решения проблем живописной грамоты, не связанные непосредственно с творческой задачей. В дальнейшем в работе над пейзажными этюдами уже необходимо стремиться передать настроение природы, то есть то, что вызывает в человеке ассоциативные чувства и мысли. Надо уметь находить в живописном пейзажном мотиве «эмоциональный сюжет». Он обуславливается и выбором точки зрения, и цветовым строем этюда. Важно не просто срисовать мотив, описать его глазами ботаника или географа. Важно передать свое отношение к изображаемому, чувства, которые рождаются от общения с природой. Постоянное изучение натуры в разных условиях освещения дает возможность получить материал для наиболее выразительного цветового строя композиции.

Итак, общие и большие цветовые отношения основных пятен натуры (разных планов, основных объектов и предметов) — это живописная основа пейзажного этюда, определяющая характер всего его цветового строя. На этой основе осуществляется дальнейшая, более детальная цветовая нюансировка объектов пейзажа. Кроме общих и больших живописных отношений, необходимо передать результат внимательного наблюдения природы, ее живого ощущения. Краски природы чрезвычайно разнообразны. Трава и деревья, например, зеленые. Но в природе этот цвет имеет самые разнообразные оттенки. Трава, растущая на лугах, посевы озимой пшеницы, зелень на овощных полях, различные породы деревьев — все имеет свой особый зеленый цвет, свою насыщенность и тон. Цвет любого объекта выглядит различным в зависимости от того, погружен ли он (объект) в тень, освещается ли прямым или рассеянным светом, вечерним закатом или утренним солнцем. Существенно различие между цветом предметов вблизи и вдали. Различная мягкость очертаний формы предметов, находящихся на свету и в тени и т. д. Все эти тонкие, но характерные особенности природы необходимо отразить в пейзажном этюде. Непосредственные наблюдения, ощущения и впечатления от природы являются основой творческих успехов в пейзажной живописи.

Практические советы

1. Если во время выполнения этюда художник одет в яркую, насыщенных цветов одежду, то на палитру и картинную плоскость могут попадать сильные по цвету рефлексы. При сильном солнечном освещении эти цветные рефлексы затрудняют правильное восприятие красок на палитре и могут исказить всю цветовую гамму этюда. В таких случаях этюд приобретает общий оттенок, дополнительный к цвету одежды, что, конечно, нарушает правдивость изображения натуры. По этой же причине нельзя писать этюды сидя в тени деревьев или у забора, где будет зеленое

от листвы или синее от неба общее освещение палитры и плоскости бумаги или холста. В солнечный день писать этюд следует, находясь под зонтом и носить головной убор с защитным козырьком. На палитру и холст не должны попадать прямые солнечные лучи, так как под их влиянием этюд в конечном итоге будет выглядеть темным и грязным.

2. Красный предмет, освещенный белым светом, поглощает коротковолновую часть солнечного света, за исключением волн, соответствующих красному цвету, который он отражает. Красный предмет, освещенный красным светом, будет восприниматься интенсивно-красным. Если этот предмет освещен светом любого другого цвета, за исключением красного, он будет восприниматься тускло-оранжевым, коричневым или черным. Следовательно, чтобы увидеть цветовое разнообразие этюдов, написанных днем, необходимо их освещать светом со всеми длинами волн видимого диапазона. В противном случае отдельные цвета усиливаются или ослабляются.

Пейзажи в серебристых тонах (особенно в голубоватых) можно экспонировать при холодном источнике освещения. Теплые цвета, характерные, например, для пейзажей барбизонской школы, при теплом освещении лампой накаливания усиливаются. А нежно-голубые цвета импрессионистов при таком освещении будут выглядеть более темными и нейтральными.

3. Решить задачу определения в этюде цветотоновых отношений могут помочь предварительные, так называемые опорные, разведения акварельных красок или «замесы» в масляной живописи. На палитре заготавливаются смеси красок, которые соответствуют определенным тоновым и цветовым отношениям основных объектов пейзажа в данное время. Заготовленные таким образом основные (локальные) цветовые отношения облегчат построение на этюде общей колористической основы. По ходу работы, безусловно, будут делаться различные изменения цвета, вноситься новые краски и активизироваться те места, которые по композиционному замыслу должны быть основным акцентом. Запасенные таким образом на палитре основные краски не позволят впасть в чрезмерное расцвечивание, не дадут увлечься частностями и потерять целостность основных цветовых отношений.

Об опыте решения этой задачи акварельными красками при исполнении этюда с натуры на большом листе бумаги Н. Н. Волков пишет следующее: «В Ленинграде я писал желтое от дымов рваное небо и плотную темную зеленоватую воду. Весь вопрос главным образом в том, чтобы выбрать три цвета: воды, предметов, неба. Если выбор создает сильную триаду — удача. Нужны глубокие чашечки для больших запасов краски выбранной триады. Если запаса краски, скажем, для пятна воды на листе 50—70 см не хватает, точно попасть в тон новым разведением, сохраняя влажность положенного пятна, невозможно».

Ученик И. Е. Репина М. И. Тоидзе в своих воспоминаниях о работе учителя над этюдом обнаженной натурщицы писал: «Он сразу брал основной темный тон и говорил: «Надо телом писать, а не красками, «пятнышками». В середине палитры была у него основная масса средней густоты — полутон. В него он, по мере необходимости, вмешивал то красные, то другие краски».

К. А. Коровин тоже предварительно составлял на палитре основные цвета и затем переносил их на холст. «Я люблю начинать,— говорил он, — с самых чистых темных мест. Это позволяет не влезать в белесость. Колорит будет насыщенный, густой... видите, на палитре я приготовил кухню как начало для предстоящих сложных поисков дальнейших отношений». Б. В. Иогансон, присутствующий на этом занятии в мастерской Коровина, где ученики писали обнаженную модель с бархатной драпировкой, вспоминает: «И он составил на палитре тон черного бархата чернее черного: туда входила берлинская лазурь в чистом виде, краплак темный и прозрачная краска типа индийской желтой — желтый лак. Далее на палитре же он составил теневые части различных материй и теневую часть волос, находя все тона вокруг черного бархата, цвет которого лежит на палитре, как камертон... Палитра в грубом виде представляла нечто вроде эскиза или подмалевка... основные цветовые отношения были на палитре одно к другому впритирку».

ГОЛОВА И ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА

Научиться изображать человека является главной задачей обучения рисунку и живописи на художественно-графических факультетах педвузов.

Чтобы подойти к решению сложных творческих задач портрета и жанровой картины, необходимо прежде всего научиться профессионально рисовать голову и фигуру человека: уметь конструктивно строить живую форму, выявлять движение и характерные пропорции, связывать детали с целым, обобщать и приводить изображение к тональному единству и пластической выразительности. Пока студент не научится всему этому, невозможно ждать от него передачи индивидуального внутреннего психологического состояния портретируемого.

Живопись головы и фигуры человека — длительный процесс приобретения теоретических знаний и практических навыков. Необходимы большой предварительный опыт в передаче живой формы, расположенной в пространстве, умение перспективно и конструктивно рисовать форму головы человека, ее анатомическое строение, объемно передавать тоном (см., например, учебные рисунки на с. 120, 121).

Задачи и процесс живописного изображения головы и фигуры человека те же, что и при работе в других жанрах — в натюрмор-



Тональный рисунок гипсовой головы

те, пейзаже: конструктивная лепка формы цветом, передача объема и материальных качеств, пространственного положения. Тут тоже необходимо цельное восприятие цветовых отношений натуры, внимание к влиянию световой среды на цветовую характеристику формы, тщательная проработка деталей при сохранении целостности большой формы.

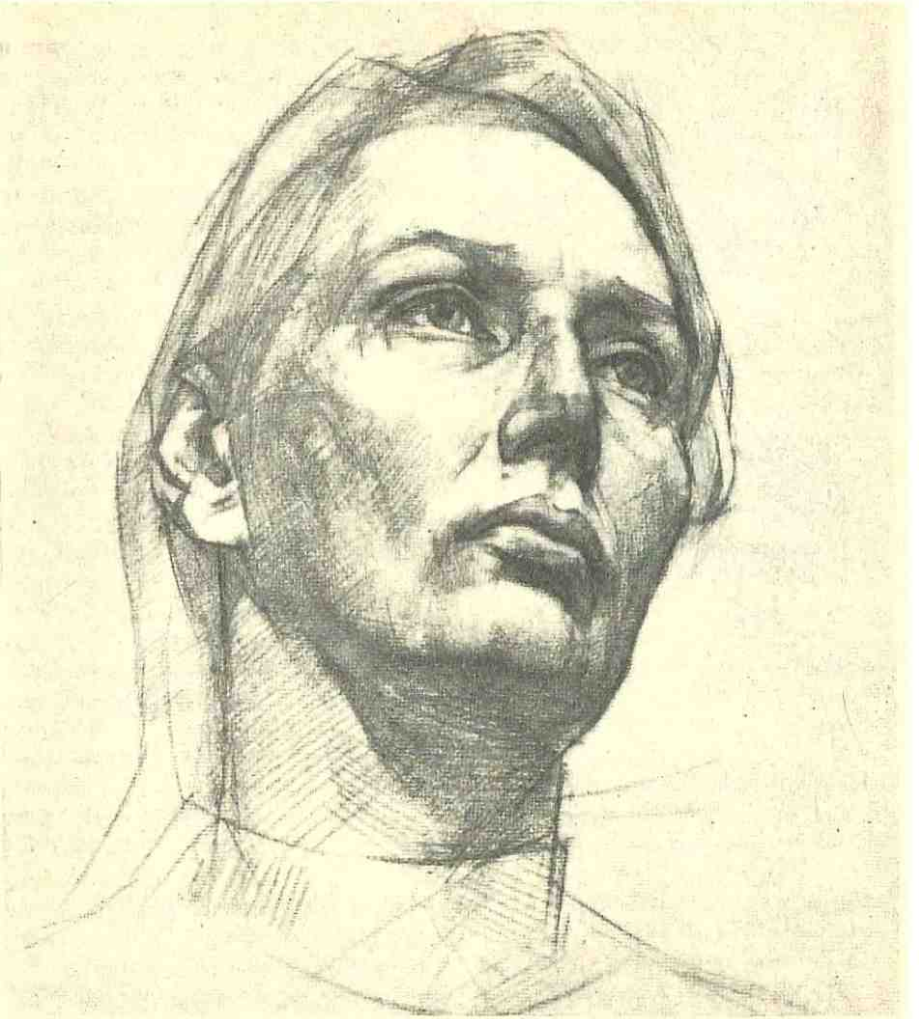
Задача изображения головы и фигуры человека на первом этапе обучения сводится прежде всего к добросовестному изучению ее анатомии, лепке объемной формы цветом, выявлению ее индивидуальных качеств. Студент должен научиться материально передавать живое человеческое тело, отображая его цветовые характеристики и связь с окружающей средой и освещением.

Живописи головы и фигуры человека должны предшествовать навыки изображения их в технике тонального рисунка, где должно быть проявлено умение изображать их анатомически грамотно (конструктивно), учитывая целостность общей формы и более мелких деталей. Начинающему художнику особенно важно иметь при этом развитое чувство пропорций. Без этого качества он не сможет передать сходство при изображении сложной формы головы и фигуры человека.

Процесс обучения живописному изображению головы человека можно разделить на несколько взаимосвязанных этапов: 1) изображение головы в технике гризайль, 2) живопись головы при дневном свете, 3) живопись головы в условиях искусственного освещения, 4) живопись головы в условиях пленэра.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФОРМЫ ГОЛОВЫ ТОНОМ (ГРИЗАЙЛЬ)

Мы уже говорили о том, что правильная передача тональных отношений натуры является одной из составных элементов реалистической живописи. В живописи тональные отношения в единстве с цветовыми являются фундаментом построения убедительного, жизненно достоверного цветового строя, основой



Тональный рисунок женской головы

лепки объемной формы и передачи материальности объектов. Умение изображать голову в технике гризайль в дальнейшем даст возможность успешно перейти к решению этой задачи живописными средствами. На с. 122 представлен образец тонального изображения головы. На нем хорошо переданы отношения пятен одежды, прически, фона и лица.

Чтобы добиться этих качеств тонального изображения, необходимо выполнить несколько упражнений, предлагаемых ниже.



Тональное изображение женской головы (гризайль)

Упражнение 1.
Этюд головы натурщика на светлом и темном фонах

Цель этого подготовительного упражнения — научиться передавать большие тональные отношения натуры, акцентировать внимание на роли фона и его тональной взаимосвязи с натурой.

Для выполнения упражнения модель ставят так, чтобы она освещалась спереди, без резких контрастов светотени. Голова должна восприниматься силуэтом. Отношение головы к фону варьируется: в одном случае фон светлее головы, в другом — темнее.

Методическая значимость этого упражнения диктуется необходимостью научиться передавать прежде всего большие тональные отношения пятен головы и фона. Как правило, студенты пишут отдельно фон, что в конце концов приводит к тональной путанице, дробности изображения, механическому копированию натуры «в лоб». От правильного решения этой основной для первого этапа обучения задачи зависит успех дальнейшей работы.

Это упражнение очень важно и необходимо в начальной стадии обучения. Известно, что, приступая к работе над портретом, художник-профессионал прежде всего определяет большие отношения силуэта модели (ее тональные отношения) к фону и только потом приступает к более тонкой моделировке головы, находит полутона, рефлексы и т. д. Поэтому логично начинать обучение с постановки глаза на восприятие и передачу больших тональных отношений головы к фону, оставляя пока что в стороне нюансировку формы, ее детальную проработку.

Этюды гризайлью лучше выполнять умброй натуральной и белилами. Можно пользоваться также умброй жженой, марсом коричневым или костью жженой.

Упражнение 2. **Этюд головы натурщика при боковом освещении**

Это упражнение преследует следующие цели: передать тональные отношения теневых и световых частей головы (и также фона) и вылепить форму головы тоном.

Для выполнения этого упражнения выбирается натурщик с ясным анатомическим строением лица. Модель помещается вблизи окна с таким расчетом, чтобы создать сильное, контрастное освещение. Тональные отношения между световой и теневой частями головы и между фоном должны читаться четко. Для фона можно использовать серую драпировку, тональность которой воспринимается со стороны световой части головы темнее, а с теневой — светлее. С теневой стороны модели, для более четкого выявления формы, устанавливается белая отражательная плоскость. В таких условиях лучше читается линия собственной тени, подчеркивающая анатомическое строение черепа.

Выполнение этого упражнения представляет для студентов определенную сложность: не научившись воспринимать модель цельно, увлекаясь деталями, они упускают большую форму, копируют натуру по частям, переходят от одной детали к другой, а голову в целом не увязывают с фоном.

На данном этапе обучения, когда студент еще не умеет воспринимать и передавать натуру обобщенно и цельно, от него требуется максимальная активизация внимания. Четкое осознание цели упражнения избавит от преждевременного желания выписать морщины лица, рисовать глаза, одним словом, делать «портрет». Нужно понять, что не пересчет деталей, а изображение характера больших тональных отношений и общих пропорций головы могут открыть путь к освоению портретной живописи.

В ходе выполнения этого упражнения студент должен научиться верно передавать характер светотени и тональные различия отдельных частей головы. Лицевые части — глазные яблоки, передние и боковые поверхности носа, скуловые кости — следует лепить с учетом большой формы, не прибегая при этом к излишней детальной проработке. Правильное решение задачи возможно при условии постоянного сравнения пропорциональных отношений отдельных частей головы при целостном их восприятии.

Проработку формы головы целесообразно начинать писать с теневой части — тень сразу же определяет большую форму и дает тональный камертон для определения последующих отношений. После теневой части головы решается фон. Начинающие художники часто не придают значения фону и, прописав голову, только потом уже «закрашивают» фон. В результате получается нарушение как больших отношений формы, так и тональных отношений отдельных частей головы к фону.

После нахождения больших тоновых отношений фона и теневой части головы можно приступить к поискам отношений между головой и фоном с освещенной стороны. Такая последовательность в работе позволяет воспринимать изображение объемно и в пространстве.

На этом этапе обучения следует обратить внимание на харак-

тер касаний контура головы и фона. Начинающие живописцы нередко чрезмерно затемняют фон со стороны освещенной части лица и, наоборот, утемняют касания теневой стороны лица с фоном, высветляя последний. При отсутствии контрастного освещения модели формы, находящиеся в свету и закругленные к границам с фоном, несколько затемнены. С теневой стороны головы на границе с фоном также имеются уходящие к фону закругления формы, которые под влиянием рефлексов высветляются. Смягчая границы касаний, рефлексы способствуют передаче объемной формы в пространстве, «отрывают» изображение головы от фона. Более темные места будут находиться на границе изломов формы, в местах, где лучи, падая под острым углом, не отражаются, а скользят по поверхности.

После того как определена теневая часть головы по отношению к освещенной и к фону, необходимо уточнить конструкцию головы и ее характер, перейти к конкретизации большой формы (но еще без проработки деталей). Форму следует понимать как объем, образованный многочисленными плоскостями. Каждая из этих плоскостей имеет свою тональную характеристику. Для передачи объемной формы необходимо, не сглаживая границ плоскостей, передавать постепенный переход одной большой плоскости в другую и затем членить их на более мелкие.

Части лица — глазные впадины, нос, губы и т. д. — тоже поначалу передаются обобщенной формой посредством выдержанных тональных отношений между основными плоскостями.

При выполнении этого упражнения обращается внимание на различие тональных характеристик на лицевой части — на лбу, скулах, носу. Нижняя часть лица, начиная от скуловой кости, обычно расположена под более острым углом к лучам падающего света и поэтому менее освещена.

После того как студенты в ходе выполнения таких упражнений приобретут определенный запас знаний и умений в передаче тоном большой формы, следует предложить им длительное упражнение, цель которого — детальная проработка формы в технике гризайль. При детальной моделировке головы необходимо также обращать внимание на основные признаки данной модели, характер силуэта головы, ее характерные детали и делать на них акцент. У Гольбейна, например, в его портретных работах можно заметить, как он в одном случае акцентирует внимание на широко расставленных глазах, в другом — на тяжелом подбородке и выдвинутой вперед челюсти, в третьем — на удлиненном и заостренном носе.

Упражнение 3. **Этюд головы натурщика с четко выраженной анатомической формой**

Модель ставится в условия контрастного освещения, вблизи окна (форма головы должна выявляться со всеми деталями).

Это длительное упражнение, преследуя цель синтеза полученных ранее знаний, умений и навыков, является завершающим этапом освоения тональной лепки формы головы с детальной ее проработкой и переходным этапом к изображению головы цветом. Упражнение выполняется в такой последовательности: 1) нахождение больших отношений (силуэтов) световой и теневой частей головы и одежды к фону, 2) детальное изучение и проработка формы, 3) обобщение и приведение изображения к тональному единству и конструктивной целостности.

Решение первой задачи уже известно студентам и не должно представлять для них значительной трудности. Упор в данной работе делается на двух последних задачах, поскольку без выявления существенных деталей и их последующего обобщения полнота портретной характеристики натуры невозможна.

После нахождения больших тональных отношений, общей конструкции головы и ее частей можно приступить к лепке деталей головы: глаз, носа, ушей. При изображении глаз, например, следует лепить светотенью объем глазных яблок, век, зрачков и т. д. Именно «лепить», так как глаз, веки тоже имеют свои объемы, состоящие из плоскостей. Поэтому их надо воспринимать не как линии, а как формы, состоящие из нескольких планов. Начинающие живописцы часто делают грубую ошибку: рисуя глаз, линией намечают брови, ресницы, подчеркивают веки. Такой подход характерен для них и в работе над другими деталями лица.

Серьезные ошибки многие студенты совершают и в проработке светотени, преувеличивая тональную силу рефлексов в теневой части головы. Это преувеличение светлоты рефлексов обусловлено раздельным восприятием натуры. Поэтому следует постоянно помнить о необходимости в процессе работы периодически воспринимать натуру цельно.

Обобщение работы, приведение изображения к единому целому составляют заключительный этап работы. Сущность обобщения заключается в том, чтобы привести работу в соответствие с общим зрительным впечатлением при цельном восприятии натуры. На последней стадии работы необходимо смотреть на натуру обобщенно, задавая себе вопрос: «Что прежде всего бросается в глаза и что более растворяется в тени или на заднем плане?» Таким цельным видением натуры проверяют изображение головы, после чего появляется необходимость что-то усилить, что-то ослабить, обобщить, все подробности формы на теневой стороне подчинить тени, на освещенной стороне — свету, сопоставив все по сравнению с самым темным местом и бликом. Как на теневой стороне предмета, так и на свету и на фоне не должны быть повторения одинаковых тональностей. На завершающей стадии, когда голова пролеплена, найдены ее характер и движение, лицевая часть воспринимается как композиционный центр рисунка, а остальное ей подчинено, необходимо проделать окон-

чательное обобщение. П. П. Чистяков говорил: «Глаза, зрачки пишите во всю мочь, чтобы были как живые, остальное можно посвободнее, ноздри и губы тоже повнимательнее». Это же относится к поясному изображению человека: основное внимание надо обратить на голову, а костюм можно писать посвободнее, руки необходимо хорошо проработать и подчинить изображению головы как композиционному центру.

Все три предложенные выше упражнения должны быть повторены, если студенты плохо справляются с поставленными в них задачами.

Овладение основными знаниями, умениями и навыками лепки формы головы тоном создает важные предпосылки перехода к следующему этапу учебного процесса — изображению цветом. Если же начинающий художник недостаточно подготовлен в тоновом рисунке головы, не имеет развитого чувства формы, конструкции, он не сумеет положить найденный цвет на нужное место по форме, не сможет сделать изображение собранным и цельным.

ЖИВОПИСЬ ГОЛОВЫ В УСЛОВИЯХ ЕСТЕСТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ (КОМНАТНОГО ДНЕВНОГО)

Живописное изображение, как и тональное (гризайль), основывается на законе пропорциональных отношений. В живописи не только тоновые, но и цветовые различия объектов должны быть переданы в тех отношениях, в которых они находятся между собой в действительности в момент наблюдения. Если в этюде портрета, выполненном с натуры, правильно переданы цветовые отношения, мы узнаем человека, характерные цветовые особенности кожи его лица и т. п.

При построении рисунка находят прежде всего пропорции основных объемов. Существует основное правило процесса рисования: идти от общего к деталям. Аналогично этому осуществляется процесс живописного изображения: в начале работы надо определить в натуре и найти на холсте общие цветотоновые отношения между основными объектами, большими их массами. Если этого не сделать, то дальнейшая детальная проработка формы приведет к утрате целого в колористическом облике натуры. В подготовительных этюдах И. Е. Репина к картине «Заседание Государственного Совета» натурщики написаны широкими мазками с максимальной обобщенностью. Живописные качества от этого не теряются, а наоборот, достигают совершенства благодаря верно переданным основным цветовым отношениям.

В начальных упражнениях по живописи головы необходимо научиться работать методом больших отношений. Для этой цели выполняется несколько краткосрочных этюдов (1—2 часа) на решение общих цветовых отношений формы головы и фона, не

переходя к ее детальной проработке. Такие краткосрочные этюды-эскизы рекомендуется выполнять перед каждым длительным заданием по изображению головы или фигуры человека.

Упражнение 1. Этюд голов натурщиков, различных по индивидуальной и цветовой характеристике

Два-три натурщика, лица которых имеют ярко выраженные индивидуальные цветовые характеристики, располагаются рядом на нейтральном сером фоне. Упражнение выполняется на одном холсте, что позволяет воспринять и передать цветовое различие моделей при одновременном их сравнении.

Выполнение этого упражнения, сосредоточивающего внимание на цветовой и тоновой характеристике лица, не допускает заученности цветовой гаммы (нередко встречающейся при изображении головы и обнаженной фигуры), нацеливает на поиски индивидуальных цветовых характеристик натурщиков в последующих постановках.

Задача данного упражнения ограничивается передачей обобщенной формы головы, отношений общего цветового пятна головы к фону без детальной проработки формы. Необходимо обратить внимание на то, что различные части лица имеют разную цветовую характеристику как по тону, так и по цвету. Так, например, лоб отличает более желтоватый оттенок по сравнению со щеками, на висках заметны более холодные оттенки цвета, а шея по сравнению с лицом имеет оранжевый оттенок. И по тону эти оттенки также различны.

Выполняя это упражнение, необходимо помнить суть и смысл метода работы цветовыми отношениями. Чтобы верно определить цветовые отношения голов разных натурщиков и деталей лица, надо обязательно сравнивать их не только по тону и оттенку, но и по насыщенности. Правдивость живописного построения этюда будет зависеть от верно переданных отношений цвета по трем свойствам.

Начинающие живописцы, как мы уже отмечали выше, плохо различают цвета по насыщенности. Этюды голов они пишут белильным, грязно-серым, неестественно «зажаренным» цветом, преувеличивают цветные оттенки деталей лица (нос получается почти красным, а виски — зелеными).

Цвет головы натурщика характеризуется не только его индивидуальными (локальными) цветовыми особенностями, но и силой и цветом освещения. Поэтому цель последующих упражнений состоит в приобретении навыков передачи большой формы головы и изменений цвета натуры в зависимости от освещения.

Упражнение 2. **Этюд головы натурщика в условиях бокового контрастного освещения**

Натурщик с ярко выраженным анатомическим строением головы находится вблизи окна. Студенты располагаются так, чтобы в поле их зрения попала бóльшая часть теневой стороны головы, дополнительно освещенной отражательной плоскостью, имеющей теплый цветовой оттенок. Внимание живописца направляется на лепку формы, передачу тональных и цветовых различий, зависящих от окружающей световой среды.

На примере данной натурной постановки можно проанализировать тоновые и цветовые особенности в контрастном освещении. Лепка формы головы в мастерской полностью зависит от характера света, который, проникая через окно, освещает натуру и придает ее освещенной части голубоватый оттенок. Индивидуально-локальный телесный цвет головы натурщика претерпевает тем большее изменение, чем сильнее освещение и чем ярче голубизна неба. Цвет неба особенно заметен в тех местах головы, где лучи света из окна падают под прямым углом.

Теневая часть освещается более теплым цветом, отраженным от окружающих голову предметов. Сверху голова получает рефлексы потолка, снизу — пола, сбоку — стен и других предметов. Благодаря этим рефлексам можно увидеть форму головы в тени.

Следует обратить внимание на то, что голова натурщика, находящегося вблизи окна, характеризуется резкими контрастами света и тени. Значительный контраст может и не возникнуть, если окружающие голову предметы и стены имеют светлую окраску, и наоборот, в окружении темных предметов контраст может быть сильным.

Специально поставленная рядом с натурой отражательная плоскость дополнительно освещает и объединяет тень отраженным цветом. Необходимость введения противоположного освещения (рефлекса) с теневой стороны вызывается тем, что студенты часто преувеличивают плотность теневой части головы. Кроме этого, отраженные от такой плоскости лучи создают дополнительное освещение, помогающее более рельефно выявить объемную форму головы. Напомним, что найти правильный оттенок цвета теневой части предмета, и в особенности цвета тела, начинающему художнику очень трудно.

Упражнение 3. **Этюд головы натурщика, освещенного естественным светом спереди**

Фон подбирается с таким расчетом, чтобы голова читалась силуэтом. Светлое, без загара лицо требует более темного фона, темное — светлого. В начале работы важно акцентировать внимание на передаче цветотонального отношения силуэта головы к фону.

Это упражнение представляет определенную сложность: с одной стороны, освещенная спереди голова образует небольшие группы теней, вследствие чего объемная форма в целом воспринимается с трудом, с другой — увлечение подробной проработкой мельчайших цветовых отношений, концентрация внимания на цветовых нюансах приводит к отдельному списыванию деталей. Поэтому работа должна быть направлена на объемное моделирование формы, передачу основных отношений, создающих общее тоновое и цветовое решение этюда.

Успех в этом упражнении будет зависеть от того, насколько глубоко поняли студенты суть и смысл профессиональной постановки зрения на цельность видения, в какой мере сознательно они передают цветотональные отношения и лепят форму отдельных деталей и головы в целом.

Упражнение 4. Этюд головы натурщика, расположенного против света

Изображение натуры, поставленной против света, так же как и в предыдущем упражнении, представляет значительную трудность в плане восприятия формы и передачи цветовой характеристики. При таком освещении голова воспринимается темным силуэтом и значительно измененной по цвету. Изменение цвета предмета происходит вследствие того, что теневая часть его практически освещается только отраженным светом.

Наиболее распространенными ошибками в работе над такого рода упражнениями являются: преувеличение черноты цвета в теневой части головы, пренебрежение закономерностями передачи данного состояния освещения (явление ореола), имеющими решающее значение при данных условиях.

Цвет и тональность теневой части головы во многом определяются силой рефлексов. Чем сильнее общее освещение, чем светлее и насыщеннее по цветовой характеристике предметы окружающей среды, тем сильнее рефлексы и тем значительнее читается форма головы в теневой части. И наоборот, чем слабее освещение и менее насыщены по цвету окружающие предметы, тем слабее рефлексы. Обычно теневая часть головы, воспринимая рефлексы предметов интерьера, окрашивается в теплый оттенок.

Локальный цвет головы сильно изменяется и в освещенных частях. Льющийся из окна свет скользит по волосам и вискам, разбеляет предметный цвет, делает его холодным.

Другой, часто встречающийся недостаток в работе над головой в этих условиях освещения заключается в преувеличении силы рефлексов в теневой части. Студент должен знать, что в пределах теневой части головы форма моделируется едва уловимыми рефлексами; только в этом случае можно грамотно и целостно передать форму и пространство, в котором находится модель. Блестящее решение подобной живописной задачи можно показать на

примере картины В. А. Серова «Девочка с персиками». Фигура девочки, сидящей спиной к окну, воспринимается силуэтом, однако лицо, хотя оно в тени, не кажется темным: на него падают рефлексы от розовой блузки, белой скатерти и других близлежащих предметов.

После освоения закономерностей передачи больших отношений и лепки формы в условиях естественного освещения следует перейти к длительным упражнениям, в которых условия световой среды повторяются, но изложенные выше цели и задачи изображения головы углубляются и расширяются в направлении передачи целостной объемной формы, цветовой и образной характеристик натуры.

Упражнение 5. Этюд мужской головы с четко выраженным анатомическим строением в условиях контрастного освещения

Работа над длительной натурной постановкой требует выработки определенной последовательности в решении конкретных задач на каждом этапе.

На первом этапе работы над натурной постановкой следует прежде всего направить внимание на поиски цветового решения и закрепление первого (неадаптированного) впечатления от натуры в подготовительном этюде-эскизе, на композиционное размещение натуры на холсте и ее рисунок; на нахождение общего цветового состояния натуры и передачу большой формы.

Процесс работы над длительной натурной постановкой начинается с подмалевка, «акварельной» прописки всего холста с расчетом на последующую моделировку. Подмалевок дает возможность вернее определить впоследствии тон и цвет мазка, положенного не на чистый холст. Там, где подмалевок по тону и цвету найден точно, звучность и чистота цвета намного вернее, чем в пастозном письме.

По подмалевку лучше всего начинать писать с теневых частей головы. Теневая часть лица, волосы с фоном, глазные впадины следует брать «во всю силу». Писать как бы по частям, но все время учитывать целое, сравнивая основные тоновые и цветовые отношения.

На втором этапе работы решается задача детального изучения и проработки натуры. При этом, прорабатывая деталь, нельзя упускать целое; для этого надо чередовать восприятие деталей и их проработку с восприятием и оценкой состояния деталей по отношению к целому.

Третий этап — обобщение, приведение изображения к единому целому. Раздробленную деталями натуру нужно снова привести к обобщению, заострить внимание на самом характерном, подчеркивающем индивидуальные особенности портретируемого и, наоборот, смягчить все второстепенное.

Необходимо выполнить несколько упражнений с аналогичными

задачами, помещая натурщика в разные световые условия (освещать его спереди, сзади и т. д.). Последовательность в процессе работы остается прежней: подготовительный этюд, рисунок, подмалевок и передача большой формы головы, детальная проработка формы, наконец, обобщение и приведение изображения к целостности и цветовому единству.

Упражнение 6. Поясной портрет натурщика

Чтобы тверже усвоить анатомическое строение шеи, положение парных грудино-ключично-сосцевидных мышц и яремной выемки, следует обнажить натуру до пояса.

Натура с четко выраженным анатомическим строением располагается вдали от стен, в условиях дневного освещения так, чтобы наиболее ясно читалась форма. Передача натуры в пространстве определяет вторую задачу данного упражнения. Решая ее, студент должен научиться передавать цветотональные отношения в пространственно-воздушной среде интерьера. При выполнении этого упражнения следует акцентировать внимание на различии цвета обветренного, загорелого лица и сравнительно бледного, постоянно скрытого одеждой тела.

Грудино-ключично-сосцевидные мышцы в значительной мере определяют связь головы с плечевым поясом. Поэтому большое внимание надо уделять освоению навыков и умений правильной передачи их анатомического строения.

ЖИВОПИСЬ ГОЛОВЫ В УСЛОВИЯХ ИСКУССТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ

Когда начинающие живописцы пишут натуру (натюрморт или портрет) при вечернем электрическом освещении, результаты в колористическом отношении получаются почти такие же, как если бы они писали днем. Выявить действительный колорит натуры при искусственном освещении мешает одна из особенностей зрительного восприятия — константность, о которой мы говорили выше. Напомним, что она заключается в тенденции видеть цвет предметов независимо от различных условий освещения, рефлексов, удаления, которые сильно изменяют локальную (предметную) окраску. Аконстантное восприятие в «чистом» виде присуще только опытным живописцам. Начинающие же художники знают предметный цвет и соответственно этому знанию раскрашивают этюд, неизбежно допуская ошибки в построении реального цветового строя натуры.

Изучение этого раздела следует начинать с обязательных подготовительных упражнений, призванных научить фиксировать первые неадаптированные впечатления от цветового строя натуры. Выполнение упражнений такого рода (расчитанных на 30 мин) должно предшествовать каждому длительному упражнению.

Упражнение 1. Этюд головы, освещенной с теневой стороны искусственным светом

Основная цель упражнения — овладение навыками восприятия и передачи характерных изменений локального цвета и лепки формы в условиях двойного освещения.

Натурщик освещается со световой стороны естественным светом, а с теневой — электрическим (лампочка в 40—60 Вт). Теневая часть, освещенная искусственным желтым светом, усиливает контраст между теплой теневой и холодной, освещенной дневным светом, частью лица. При одновременном сравнении освещенной и теневой частей лица закон адаптации зрения действует слабее, и поэтому студенты могут длительно воспринимать истинное напряжение красок натуры, теплохолодность освещения.

Упражнение 2. Этюд головы натурщика в условиях искусственного освещения

Это упражнение представляет значительную трудность для восприятия цветовых изменений, а следовательно, и для изображения головы. Вечернее электрическое освещение обладает оранжевым цветовым качеством, которое подчиняет своему влиянию все краски обстановки комнаты. Причем в натуре цвета изменяются от освещения значительно сильнее, чем это воспринимается зрением. При электрическом свете белая ваза или гипсовая голова кажутся белыми. В действительности же насыщенность отраженного от них светового потока оранжевого цвета имеет значительную величину. Их нельзя писать белилами. Опытный живописец применит для этой цели кадмий оранжевый в чистом виде. Чтобы яснее понять суть и смысл данного явления, упражнение можно повторить, создав следующие условия работы: натура освещается электрическим светом, а художник находится в другой комнате в условиях дневного освещения. В этом случае адаптация зрения к искусственному освещению не возникает, и можно легко написать этюды, точно передающие напряженный теплый колорит.

После усвоения закономерностей передачи искусственного освещения в кратковременных упражнениях можно приступить к аналогичному длительному заданию, преследующему цель передачи объемной формы, цветового состояния, детальной проработки натуры, приведения изображения к цветовой целостности и единству.

ЖИВОПИСЬ ГОЛОВЫ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЭРА

Постановка этой живописной задачи также имеет свои специфические особенности. Требование вести работу методом пропорциональных цветовых отношений выступает здесь в полной своей

силе и значимости. При солнечном освещении объекты натуры и по силе света (по яркости), и по силе цвета превосходят краски палитры. Многие объекты, освещенные солнцем, невозможно передать в полную их силу, как это можно было сделать, работая в мастерской. На этюде необходимо передавать тоновые и цветовые отношения в пропорциональных натуре отношениях, выдерживая тональный и цветовой масштаб. Ни один объект, его цвет и светлоту невозможно скопировать в упор. Например, цвет неба, его светлота не могут быть равными цвету неба, положенного на этюде, — могут быть построены только цветовые различия (отношения), подобные натурным. Только в этом случае можно добиться правдивого изображения в условиях солнечного освещения.

Перед изображением головы или фигуры в условиях пленэра необходимо хорошо уяснить себе указанные выше особенности пленэрной живописи, а также проанализировать ряд живописных портретов с точки зрения характеристики тех изменений цвета, объема и формы, которые неизбежно происходят в условиях пленэра. Такой анализ особенно эффективен на материале этюдов художников К. А. Коровина, И. И. Левитана, И. Е. Репина, В. Д. Поленова, С. В. Герасимова, А. А. Пластова, братьев А. П. и С. П. Ткачевых и других, которые достигли больших высот в живописи на пленэре.

Часто в процессе работы студента случается так, что на холст падают свет солнца и рефлексы окружающих объектов. Тогда ярко освещенный этюд воспринимается на пленэре насыщенным, полным солнечного света, но достаточно перенести его в помещение с ослабленным светом, как он становится черным и бесцветным. Поэтому следует продуманно подойти к организации своего рабочего места, найти площадку, отвечающую целям и задачам выполнения упражнения. Холст должен быть изолирован от сильного света и рефлексов, целесообразно использовать зонт.

После каждого сеанса необходимо анализировать этюды в помещении со слабым, желательно северным, освещением. Это дает возможность контролировать процесс работы в более стабильных условиях освещения, своевременно замечать и исправлять ошибки.

Перед каждым упражнением следует ставить четко определенные задачи. На первоначальном этапе не следует увлекаться длительными упражнениями: детальная проработка формы может оказаться не только бесполезной, но и мешающей решению поставленной задачи. Так, например, если поставлена задача на передачу солнечного освещения и пространства в живописи головы, а студент, не осознав ее, для большей «иллюзии» начинает лепить форму максимально подробно, то в конечном счете утрачивается колористическое состояние головы в пространстве, преобладает бездумное списывание натуры.

Перед началом каждого длительного упражнения необходимо выполнять 15—30-минутные этюды. В условиях пленэра при бы-

стрых изменениях освещения такие упражнения, фиксирующие первое, неадаптированное и, как правило, самое верное впечатление от натуры, особенно важны.

Упражнение 1. Этюд головы натурщика в условиях дневного солнечного освещения

Цель упражнения — восприятие и передача влияния световой среды в условиях дневного солнечного освещения.

Когда голова освещена прямыми солнечными лучами, общая гамма красок высветляется. Локальный цвет головы портретируемого под влиянием прямых солнечных лучей становится почти бесцветным. Там, где лучи солнца скользят под углом, освещение слабеет, световая часть головы постепенно приобретает цветовой оттенок, который характеризуется суммарным цветом тела и рефлексов. Сверху цвет головы определяется цветом освещения и рефлексов неба, снизу — цветом рефлексов земли, зелени и т. д.

Колористический строй в тени, по контрасту со световой частью натуры, характерен прозрачностью, красочностью, насыщенностью цвета. Тени контрастны цвету светового потока и очень богаты рефлексами, отраженными от окружающих предметов. Рефлекс голубого неба объединяет мозаику рефлексов, создавая общее колористическое единство теневой части. Рефлексы при дневном солнечном освещении сильно насыщены и высветлены по тону. Следует обратить внимание на то, что при интенсивном солнечном свете наблюдается чрезвычайно слабая цветовая насыщенность на свету и, наоборот, довольно насыщенная рефлексами тень. Неопытные живописцы в условиях солнечного освещения очень часто делают серьезные ошибки — преувеличивают светлоту рефлексов или слишком черными пишут тени.

В серый день этюд головы можно писать сравнительно долго, а в солнечный, утром или вечером, — не более часа. В серый день светлотные отношения изменяются не так быстро, как в солнечный. Поэтому в солнечный день лучше писать односеансные этюды небольшого размера.

Упражнение 2. Этюд головы натурщика, расположенного в тени

Первое и необходимое требование, предъявляемое к постановке, — передача состояния натуры в условиях солнечного дня. Изображая модель, находящуюся в падающей на нее тени, следует помнить, что сама тень обусловлена солнечным светом.

Проанализировать данную живописную закономерность можно перед началом работы на примере картины В. А. Серова «Девушка, освещенная солнцем». Заметим при этом, что освещены солнцем только рука в локтевом сгибе и небольшое пятно на

светлой кофточке у пояса. В плане нашего анализа в картине Серова существенно то, что живопись головы и рук модели, находящихся в падающей от листвы дерева тени, слегка смягчена теплым зеленоватым рефлексом от освещенной солнцем поляны и рефлексами кофты, отраженными на некоторые части головы. Объемность формы передается средствами рисунка графически, движением складок, контуром, а в живописи — противопоставлением теплых и холодных плоскостей; большая форма в целом погружена в теплую зеленоватого оттенка полутень, из которой слабым рефлексом выступают выдающиеся вперед части лица — нос, лоб. Внутри большой, падающей от дерева тени, можно увидеть очень слабые контрасты рефлексов.

Задача объема в портрете сведена к минимуму. Общая тень, охватывающая голову, плечи и грудь портретируемой усиливают впечатление солнечного света, которым залита находящаяся в отдалении лужайка. По темной коре дерева, к которому прислонилась девушка, и ее волосам скользят холодные рефлексы от неба. Живописная проблема портрета в пленэре решена с исчерпывающей полнотой.

После разбора произведения В. А. Серова необходимо проанализировать цветовое состояние живой модели непосредственно в условиях пленэра.

Упражнение 3. Этюд головы натурщика в условиях пасмурного дня

Перед началом работы необходимо вспомнить объективные закономерности света и особенности лепки формы в условиях пасмурного дня, то есть слабого освещения.

Известно, что в серый день цвета предметов и объектов выглядят более плотными (темными) и нейтральными, то есть менее насыщенными, чем в солнечную погоду. Если взять серию репродукций пейзажей К. А. Коровина, М. А. Врубеля, И. И. Левитана, то можно заметить, что самым светлым и самым насыщенным частям шкалы тонов палитры соответствуют пейзажи, выражающие состояние яркого освещения. Краски пейзажей серого дня соответствуют более темным и нейтральным частям шкалы тонов. Чтобы написать этюд головы с учетом пониженного состояния освещенности в серый день, перед началом работы с натуры необходимо предварительно выяснить диапазон красок, в котором будет построено изображение, в каком регистре следует строить цветовые отношения — в более светлом или в более темном — и в каких пределах насыщенности цвета. В серый день, изображая голову человека, нельзя брать на этюде очень светлые и насыщенные краски. Надо употреблять более сдержанные оттенки, не используя полностью диапазон светлых и ярких красок палитры. Солнечный свет, проходя через толщу облаков, рассеивается, и натура освещается ровным светом. Благо-

даря тому что лучи солнечного света не теряют своего спектрального качественного состава, индивидуальная цветовая характеристика головы близка к своей локальной (предметной) характеристике.

Поскольку контраст света и тени почти отсутствует, форма головы мало рельефна; рефлексы от окружающей предметной среды выражены слабо. Эти особенности пасмурного дня усложняют восприятие формы и требуют от студентов концентрации внимания, сознательного подхода к передаче объемной формы.

Упражнение 4. Этюд головы натурщика в условиях вечернего или утреннего освещения

Цель упражнения — овладение навыками передачи цвета натуры, измененного утренним или вечерним освещением.

Перед выполнением этого упражнения нужно вспомнить особенности спектрального излучения вечернего и утреннего освещения. Анализируя световую среду, следует заметить, что натура, освещенная вечерними лучами солнца, окрашивается оранжево-красным цветом, теневая часть головы приобретает холодный голубоватый рефлекс неба. Усиление голубизны тени натуры объясняется цветовым контрастом, возникающим к цвету освещения. Например, при оранжевом свете солнечного освещения в теневой части головы возникает контраст — голубой, при желтом — синий. На пленэрной практике следует чередовать вечернее и утреннее освещение. Характер утреннего освещения аналогичен вечернему, но натура приобретает более светлую и красочную характеристику. С физической точки зрения это объясняется тем, что воздух утром менее запылен и влажен, а следовательно, лучи солнца доходят до земли в более широком спектральном диапазоне.

Выполняя этюды утром или вечером, надо постоянно помнить, что верное восприятие цветов натуры связано с адаптацией зрения и успех в работе над этюдом во многом будет зависеть от сохранения в памяти первого неадаптированного впечатления.

Размер этюдов, выполняемых во время вечернего и утреннего сеансов, должен быть меньше, чем при работе в другое время суток, ввиду быстрой смены состояния освещенности. Сеанс может продолжаться не более 15—20 мин.

После овладения знаниями и навыками передачи характерных для пленэра состояний следует перейти к длительным упражнениям (по 12—16 часов), выполняемых за 2—3 сеанса.

ЗАДАЧИ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

В перечисленных выше упражнениях главное внимание уделено элементам живописного изображения головы человека и почти не затронуты творческие задачи портрета, его композиции



Рембрандт. Автопортрет



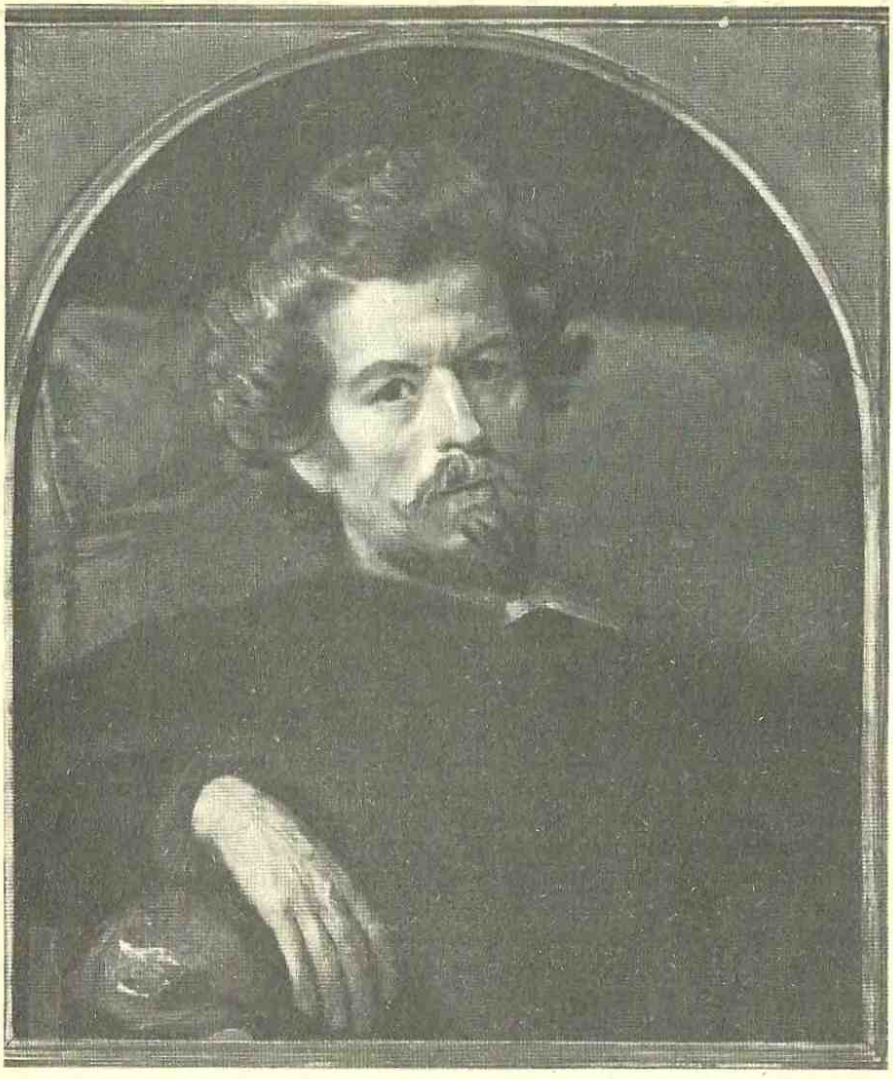
Тициан. Портрет Рануччо Фарнезе (деталь)

и художественной образности. Они заслуживают особого внимания, специального изложения в учебнике по композиции. В данном учебнике, который посвящен основам живописной грамоты, мы лишь напомним о некоторых требованиях, предъявляемых к композиции не только учебного изображения головы человека, но и творческого портрета.

Прежде всего необходимо добиться передачи индивидуального сходства портретируемого, его возрастных особенностей, признаков профессиональной принадлежности. Верно подобранные детали обстановки могут помочь характеристике изображаемого человека.

Полноценное решение портрета предполагает раскрытие в пластической характеристике человека его душевных качеств, психологии, а также умение в облике конкретной личности видеть черты, обусловленные социальной и национальной общностью людей. Хороший портрет — это всегда строгий, принципиальный отбор главного и характерного, значительного, индивидуально-неповторимого.

Внимание зрителя должно сосредоточиваться на голове и лице портретируемого. Главное в портрете — это лицо, его выражение. Именно в нем отражается внутренняя жизнь человека. Очень важно отыскать именно то выражение, которое наиболее ярко и полно раскрывает сущность человека, его характер. Поэтому лицо в портрете должно приковывать основное внимание, а второстепенные детали — дополнять и усиливать главное.



К. П. Брюллов. Автопортрет

Очень большое значение для характеристики изображаемого человека имеют глаза и губы. В их выражении — ключ к разгадке психологического состояния человека.

Немаловажное значение имеют и руки портретируемого. По рукам человека можно судить о его профессии, чертах характера, возрасте (великолепным примером этого может служить «Автопортрет» К. П. Брюллова).

Движение головы, ее поворот, наклон, мимика лица, поза

всей фигуры также способствуют выявлению характера портретируемого. Человек должен быть изображен в естественном для него состоянии, в характерной позе. Все это является основой композиционного построения. Понять и раскрыть наиболее характерное внутреннее состояние человека, его индивидуальные особенности — важнейшая задача художника-портретиста. Поза и жест имеют существенное значение в передаче характера и состояния изображаемого человека. Все должно быть согласовано с выражением лица. Для выявления духовного облика человека, его характера, отношения к миру далеко не безразлично, какие жесты и движения будут переданы в портрете. «Портрет М. Н. Ермоловой» В. А. Серова — блестящий пример выразительности позы.

Проникнуть в суть человеческого характера помогает и рас-



И. Е. Репин. Портрет С. Ю. Витте



И. Е. Репин. Портрет П. А. Стрепетовой

крытие поведения человека, его реакции на события при тех или иных обстоятельствах, характер движения. Действие — лучшая характеристика человека, об этом нужно помнить, работая не только над картиной, но и над портретом. Вспомним два портрета И. П. Павлова, выполненные художником М. В. Нестеровым. В одном полотне Павлов изображен читающим книгу, в другом — с вытянутыми вперед руками, сжатыми в кулак. Первый портрет менее интересен. Второй — прекрасный образец портретного искусства. На обоих Павлов безусловно похож, но во-втором, благодаря верно найденному движению, характер великого ученого донесен художником с большей силой.

Немаловажное значение имеет выбор костюма портретируемого. Костюм расширяет представление о профессиональной и социальной принадлежности человека, его характере.

Существенное значение в образной трактовке человека имеет также окружающая обстановка, фон. В упомянутом выше портрете Серова М. Н. Ермолова изображена на фоне стены и зеркала театрального фойе, то есть в привычной для нее обстановке.

В выборе деталей при показе конкретной обстановки, условий жизни портретируемого надо ограничиваться самым существенным — фон не должен рассеивать внимание зрителей. И. Е. Репин настоятельно советовал своим ученикам уметь жертвовать частностями и беспощадно удалять их с холста во имя художественной правды всего портрета.

«Удачный фон — половина дела, — говорил М. В. Нестеров, — ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием, фон участвует в жизни изображаемого лица».

Не следует изображать портрет больше натуральной величины. Любая картина рассматривается на некотором расстоянии. В соответствии с перспективным уменьшением на данном расстоянии изображение будет восприниматься естественно, если только оно выполнено в натуральную величину или немного меньше.

В портретном искусстве обязательна передача сходства. Без сходства с оригиналом портрета нет. Портрет — это прежде всего документ. Но документальность портрета отличается от документальности фотографии тем, что портрет передает характерные черты человека. Сходство в портрете возникает в результате обобщения внешних черт и существенных свойств характера человека.

Поклонники формалистических течений в живописи утверждают, что источником портретного искусства является не реальная личность, а собственное представление художника о человеке. Этим самым они оправдывают произвол в подходе к изображению человека, пренебрежение к его внутреннему миру. Пишутся портреты с «натюрмортным» подходом, где человеческий лик на равных основаниях включен в некоторую декоративную схему. Глаза изображаются не как зеркало души, а только лишь как атрибут головы. А неправильно понятый «лаконизм» в портретах, отметающий детали, ведет к упрощению и схеме, понятной только автору. В таких портретах отсутствует психология изображаемых людей, их чувства и мысли.

С другой стороны, когда художник, в совершенстве овладев техническими приемами письма, уверенными движениями кисти по холсту убедительно, легко решает цветом форму, передает ее характерные пропорции, конструктивное строение и объем, он не только сам испытывает творческое удовлетворение, но вызывает и у зрителя восторг, восхищение своим мастерством.



И. Е. Репин. Отдых (деталь)

К. Ф. Юон писал по этому поводу: «Мастерство само по себе уже восхищает зрителя совершенством технической части произведения искусства, не говоря уже о его содержании»[1]

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

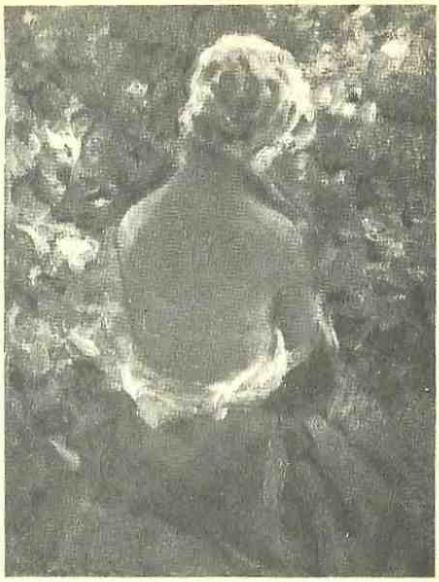
Прежде чем приступать к живописи фигуры человека, надо быть хорошо подготовленным в тоновом рисунке этого объекта, уметь изображать форму конструктивно, учитывая общий объем и целостность большой формы, на которой располагаются более мелкие объемные детали (см. цв. вкл. 22). Умелая лепка формы, передача средствами светотени объема и материальных качеств могут быть результатом только передачи верных пропорций, анатомического и конструктивного построения большой формы и деталей. Здесь следует напомнить, что живопись — это единство правильного построения формы и решения тональных и цветовых задач. Кто в состоянии на хорошем уровне выполнить изображение человека в технике гризайль, у того и овладение живописью будет успешным. В процессе живописного изображения фигуры человека, передавая ее объемные, материальные и пространственные качества, при нахождении оттенков цвета как формы в целом, так и ее деталей, надо все время мыслить и работать отношениями. И при первоначальных прокладках красок, и при последующем их наслоении все делать нужно с таким расчетом, чтобы в конечном результате цветовой строй этюда по цвету точно передавал контраст (отношения) светоцветовых характеристик объемной формы. Характер каждой цветовой поверхности фигуры человека и ее отличие от других определяется и таким свойством цвета, как насыщенность. В зависимости от условий освещения цвет может быть ярким и тусклым, насыщенным и высветленным.

Как и при изображении головы человека, обдумывая композицию однофигурной или двухфигурной постановки, необходимо сделать несколько предварительных эскизов-набросков с целью найти наиболее удачное живописно-пластическое решение. В этих эскизах надо искать прежде всего характерную позу, поворот фигуры, движение рук, жесты, которые наиболее верно выявляют внутреннее состояние человека. В самом начале работы важно не просто посадить натуру в определенную позу, а изучить ее характерные особенности в движении, продуманно отнестись к выбору костюма, колорита. В эскизах и набросках следует определить композиционно-пластическое размещение фигуры в выбранном формате, основы цветового решения. Характер модели определяет все композиционное построение. Раскрывая харак-

[1] Юон К. Ф. Об искусстве. М., 1959, т. I, с. 93.



П. П. Чистяков. Этюд обнаженной

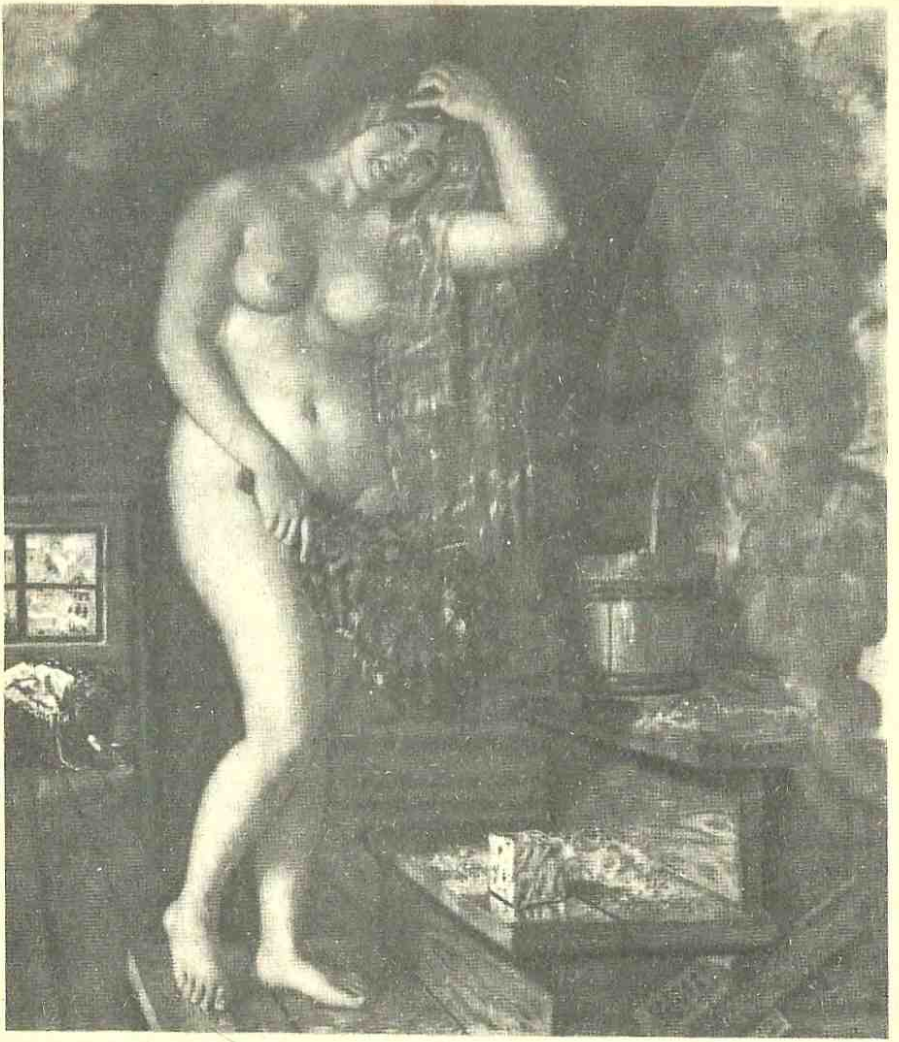


К. А. Коровин. Обнаженная

тер модели, художник должен из всего богатства черт, психологических нюансов отобрать наиболее существенное.

При изображении обнаженной фигуры необходимо передавать разнообразие цветовых оттенков тела, их взаимодействие с окружающей средой. Тело человека в пределах своего основного цвета имеет массу нежных, едва уловимых глазом теплых и холодных, светлых и темных оттенков. Это цветовое разнообразие объясняется прежде всего различной глубиной расположения кровеносных сосудов, наличием жирового покрова и разным характером поверхности кожи на теле человека. Цвет кожи на груди отличается от цвета кожи живота и спины, цвет бедер — от цвета голени, ступни и т. д. Лицо, руки, шея обычно темнее закрытых частей тела. Тонкое цветовое разнообразие зависит также от множества рефлексов. На цвет верхней части фигуры влияет цвет потолка и стен, отраженный от пола свет способствует появлению теплых оттенков на ногах. В силу контраста влияние на цвет тела оказывает также фон или одежда. Цвет лица, одежды всегда принимает оттенок, дополнительный к цвету фона.

О процессе живописи обнаженной фигуры профессор О. Э. Браз говорил: «Вы не рассматривайте, а смотрите в целом, надо научиться видеть; без этого нельзя писать. Сравнивайте в цвете отношения больших масс, посмотрите на грудь, а затем на живот, — видите разницу в цвете и в тоне, посмотрите на шею и колени, на живот и ноги и т. д., раскрывайте и «называйте» цвет.



Б. М. Кустодиев. Русская Венера

Отходите дальше, прижмурьтесь, прищурьтесь, наклоните голову на бок, раскройте глаза шире, пишите различия цветов и их светосилу, глядя на все вместе. Бывают случаи, когда студент попадает под «гипноз» натуры, рассматривает ее по частям, не пишет, а копирует, как влюбленный, и в результате не замечает, как в живописи у него возникает иллюзорная телесность, тушевка, пропадает материальность»[1].

[1] Цит. по: Зайцев А. П. Профессор Академии художеств О. Э. Браз. — В кн.: Основы художественного образования. Л., 1975, вып. XIV, с. 54.

Фигуры в двухфигурных постановках необходимо с самого начала изображать одновременно, не допускать поочередного их выполнения. Надо наметить первоначальную точку опоры ближайшей из них, затем следующие, учитывая глубину их расположения на плоскости при заданном горизонте. Сопоставляя одну фигуру с другой, необходимо в то же время писать группу, как единое целое. С самого начала нужно решить, какая фигура будет главной по величине или пространственному положению.



А. А. Пластов. Лето (деталь)

Цвета предметов, которые находятся рядом с головой или фигурой, имеют большое значение для организации правильного живописного строя всей работы. Поэтому, изображая человека, обязательно надо находить цветовые отношения в связи с окружающими предметами. Разумеется, что эти второстепенные предметы не должны прорабатываться также внимательно, как основной объект изображения.

Надо осторожно оперировать множеством тонких цветовых оттенков обнаженного тела, не преувеличивать степень их насыщенности. Начинающие живописцы часто упрощенно подходят к составлению теплых и холодных цветов. Сложные тепловые оттенки пишут просто какой-то одной красноватой краской, холодные — только зеленой, синей или фиолетовой. Как правило, оттенки цвета, составленные таким образом, не материальны. Почти во всех случаях тона надо составлять из двух-трех красок. Хорошие оттенки теплых и холодных тонов дают охры, сиены, кость жженая. Их разбелы могут дать оттенки различной степени холодности и теплоты цвета тела. На палитре следует обходиться небольшим количеством красок и уметь извлекать из них многочисленные оттенки цвета.

Заключительная часть работы — обобщение, подчинение деталей целому. На этой стадии важно замечать тоновые отношения больших масс, главных планов. Все, что в изображении нарушает единство целого, вырывается и пестрит, надо обобщить. Особенно важно погасить те детали, которые бросаются в глаза при цельном взгляде на натуру. Если этого не сделать, вырываю-

щиеся детали будут отвлекать внимание зрителя от основных объемов, разбивать форму, «кричать и спорить». Если живописец умеет видеть и понимать целое, он без особых затруднений обобщит детали и добьется грамотного изображения. На этой последней стадии работы необходимо внимательно относиться к силуэту фигуры, заметности ее контура, касаниям фона. Надо сохранить на этюде тональное разнообразие этих касаний: что-то растворить в фоне, что-то подчеркнуть. Что именно подчеркнуть, а что списать с фоном, можно определить при цельном, обобщающем взгляде на всю натуру. В этот момент особенно нельзя смотреть в упор, изучать по частям силуэт головы или фигуры.

После того как будет приобретен навык конструктивного построения и лепки цветом форм головы и фигуры, можно переходить к решению сложных задач портрета, к раскрытию психологической индивидуальности позирующего человека. Это дается умением обобщать детали, выделять и усиливать характерные особенности. Портретируемого лучше изобразить в наиболее характерной для него обстановке или в момент творческого труда. Очень важно подметить и передать в цвете такое выражение его лица, движение рук и фигуры, которые наиболее убедительно характеризовали бы этого человека. Эти наблюдения кладутся в основу портретной композиции, пластического и колористического решения.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Каковы учебные и творческие задачи живописи натюрморта и пейзажа?
2. Расскажите о процессе изображения натюрморта акварельными красками.
3. Расскажите о процессе выполнения натюрморта маслом.
4. Опишите технические приемы акварельной и масляной живописи: лессировки, алла прима и т. п.
5. Раскройте роль интерьера и экстерьера в художественном произведении, особенности их тонального и цветового изображения.
6. Каковы особенности работы на пленэре и в мастерской?
7. Расскажите о световой и воздушной среде в природе и ее значении в пленэрной живописи.
8. Каковы характерные особенности колорита пейзажа, вызванные силой и цветом основного источника света?
9. Какова роль цвета в решении учебных и творческих задач?
10. Какие учебные задачи ставятся в процессе выполнения этюдов головы и фигуры человека?
11. Каков процесс работы над этюдом головы маслом?
12. Какое значение для овладения методом работы отношениями имеют краткосрочные этюды на цветовые отношения?

ТВОРЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ВЫПОЛНЕНИЯ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ ПО ЖИВОПИСИ

Дипломная работа творческого или методического характера по живописи — наилучшая форма проверки уровня полученных за время обучения знаний, практических навыков. Она дает возможность оценить способность выпускника осуществлять художественное образование и эстетическое воспитание молодого поколения.

Обучать изобразительной грамоте, развивать творческие способности может лишь такой художник-педагог, который сам владеет профессиональным мастерством и занимается творчеством. Поэтому выпускник факультета — художник-педагог — обязательно должен продемонстрировать на защите свою подготовку в этом отношении — умение создать по возможности законченное произведение искусства. На этот счет можно привести слова И. Е. Репина, который говорил: «Художник-педагог может научить своего ученика только тому, чем он сам владеет, что знает, во что верит, чему предан. Отсутствие теоретических знаний и профессионального мастерства в педагогической работе недопустимы».

Учитывая желание, склонности и профессиональные возможности для работы над дипломом, студент уже на четвертом курсе прикрепляется к кафедре живописи. Ранее выполненные курсовые работы тоже могут служить основанием для утверждения кандидатур на дипломную работу по живописи. Таким образом, студент-дипломник приступает к работе в восьмом семестре и заканчивает ее в десятом. Это дает возможность после окончания четвертого курса использовать летнее время для собирания подготовительного материала.

При выполнении творческой дипломной работы по живописи и ее защите выпускник должен показать профессиональные знания, умения и навыки, знание теории и истории изобразительного искусства, методики преподавания. Кроме того, он должен проявить необходимые для художника-педагога идейно-нравственные качества, продемонстрировать высокий художественный вкус.

Дипломная работа состоит из двух частей: *творческого произведения в области искусства* и *объяснительной записки*. Практическая творческая часть диплома по живописи может быть выполнена в любом жанре изобразительного искусства (натюрморт, пейзаж, портрет, жанровая композиция), в различных живописных материалах (акварель, масло, гуашь, темпера и т. д.), а также по методике преподавания изобразительной грамоты.

Представленные к защите дипломные работы по живописи должны отвечать требованиям реалистического искусства: жизненности и убедительности, образности в раскрытии сюжета, правдивой психологической характеристике изображаемых людей. Особое внимание при оценке дипломных работ обращается на конструктивность построения изображаемых объектов, лепка

объемной формы, передача материала, правдивость решения цветового строя.

Для выполнения картин большого размера студенты не располагают достаточным временем и творческим опытом. Поэтому дипломник ограничивается работой над необходимым подготовительным материалом, цветовым решением композиции на сравнительно небольшом полотне и представляет для защиты по возможности законченную картину.

Кроме этой основной работы, студент должен представить к защите подготовительный методический материал — последние академические работы по рисунку и живописи, а также этюды, зарисовки, наброски, эскиз в цвете, картон, раскрывающие методику выполнения дипломной работы.

Если для дипломной работы выбран натюрморт, то начать нужно с определения тематики и содержания натюрморта. Когда постановка окончательно уточнена, надо приступать к написанию этюдов, в которых будет идти поиск наилучшего композиционного и цветового решения.

Уточнив в этюдах и эскизах замысел, найдя линейную и цветовую композицию, нужно приступать к рисованию всей композиции на картоне или бумаге — здесь углем выполняется окончательный эскиз картины. С помощью тона выявляется световоздушная перспектива и объем предметов. После этого можно приступить и к живописи на холсте, начав с подмалевка, уточняя тональные и цветовые отношения, прокладывая тени, прорабатывая детали. Далее идет обобщение и завершение работы.

Студент, избравший темой дипломной работы пейзаж, должен много работать на природе и иметь значительный запас этюдного материала, выполненного в разное время года.

Содержание пейзажной картины должно быть заранее увидено, подсмотрено в природе, а во время написания диплома только уточнено и обогащено. Желательно, чтобы тематика пейзажа была современной.

Пейзаж в дипломной работе может быть как сельский, так и городской. В городском пейзаже следует отразить историю города с показом архитектуры прошлого и настоящего.

Портрет является одним из самых трудных жанров изобразительного искусства. Такие факторы, как передача сходства, раскрытие характера, тонких психологических нюансов портретируемого имеют решающее значение. Поэтому создание портрета требует хорошей профессиональной подготовки.

Дипломная работа может быть представлена одним или несколькими портретами в разных техниках исполнения. При этом надо решить, каким будет портрет — голова, погрудный портрет, полуфигура или фигура целиком. В любом случае главным остается передача характера, сходства, индивидуальных черт портретируемого.

При написании жанровой картины студенту необходимо про-

явить умение образного обобщения при изучении событий реальной жизни. Тематика жанровой композиции весьма разнообразна: труд и отдых людей, творчество, спорт, тема детства и т. д.

В процессе работы над жанровой композицией необходимо: 1) определить содержание сюжетно-изобразительной основы произведения, 2) разработать в эскизах структурно-композиционное решение темы, 3) сделать натурные рисунки и этюды в соответствии с поставленной задачей, 4) найти цветовое решение темы в эскизах, 5) подготовить в размерах окончательного варианта картон углем с тональной проработкой формы и освещения группировок людей, изображенных в интерьере или пейзаже, 6) написать в материале основной вариант, 7) отразить в пояснительной записке основные этапы работы над картиной и описать технологию применяемых материалов.

При выборе студентом-дипломником жанра монументальной живописи его работа может представлять собой мозаичное панно, роспись стен, выполняемые в материале, или профессионально подготовленные проект и эскизы для оформление всего интерьерного комплекса вместе с подготовительным и поисковым материалом.

Дипломная работа представляется к защите в оформленном виде. С обратной стороны каждой картины или графического листа наклеивается этикетка или делается надпись краской, где указываются название пединститута, факультета, кафедры, название темы, фамилия, имя и отчество дипломника и руководителя, год защиты.

При защите дипломной работы учитывается не только профессиональное мастерство исполнения и художественная образность натюрморта, портрета, пейзажа и т. д., но культура выполнения объяснительной записки, умение литературно изложить исследовательскую и методическую задачи. Поэтому пояснительная записка, ее содержание является неотъемлемой составной частью дипломной работы и влияет на оценку, выносимую Государственной экзаменационной комиссией за дипломную работу в целом.

В пояснительной записке, прилагаемой к диплому, должно быть отражено следующее:

1. Обоснование актуальности выбранной темы, ее цели и задачи, краткое содержание истории вопроса.

2. Изложение методики выполнения дипломной работы (методики творческого поиска): возникновение замысла, процесс его конкретного воплощения в материале. Необходимо охарактеризовать особенности композиции и создания художественного образа, описать свое эстетическое отношение к изображаемому событию, по возможности полнее раскрыть работу над композицией. В пояснительной записке показывается, каким образом материал дипломной работы можно использовать в педагогической деятельности при развитии творческих способностей детей в школе или другом учебном заведении.

3. Если работа носит методический характер, необходимо раскрыть методику проведения экспериментальной работы со студентами или учащимися. Здесь важно сказать, что нового внес автор, что могут дать результаты его исследования для улучшения учебно-образовательного и воспитательного процессов.

Объем пояснительной записки — 20—30 страниц машинописного текста. Она иллюстрируется рисунками, эскизами, этюдами, графикой, репродукциями и фотографиями. Иллюстративный материал можно расположить в тексте, вынести в конец пояснительной записки или оформить отдельным приложением в виде альбома.

Пояснительная записка должна быть снабжена титульным листом, на котором указываются: пединститут, факультет, кафедра, тема, инициалы и фамилии дипломника, руководителя и рецензента, город и год защиты. На обороте титульного листа помещается содержание пояснительной записки (введение, название глав, параграфов, заключение, использованная литература).

Обязательным приложением к объяснительной записке является список литературы по теме. Все литературные источники располагаются по алфавитному принципу. Сначала указывается фамилия, инициалы автора, затем название книги, место издания, издательство, год (например: Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., Искусство, 1977; Зинченко В. П. Психолого-педагогические основы развития творческих факультетов. — В кн.: Вопросы истории, теории и методики преподавания изобразительного искусства. М., 1980, с. 21—30).

Выполнение дипломных работ по теории или методике преподавания изобразительного искусства разрешается тем студентам, которые в процессе учебы приобрели высокое профессиональное мастерство, проявили особые способности к теоретическим исследованиям в области изобразительного искусства, к методике преподавания рисунка, живописи и композиции как учебных предметов.

Тематика дипломных работ по методике может быть следующей:

1. Разработка теоретических основ методики преподавания, методических рекомендаций, наглядных средств обучения (таблиц, плакатов, моделей, макетов, иллюстративных программ) для отдельных уроков, тем или разделов школьных или факультетских программ по изобразительному искусству, в том числе: по ведению живописного процесса, технике работы различными изобразительными материалами (акварелью, гуашью, темперой, маслом, пастелью, цветными карандашами).

2. Методическая разработка учебных заданий по рисунку, живописи, композиции (от 5 до 7 планшетов). Тематика по выбору: натюрморт, интерьер, пейзаж, голова и фигура человека.

3. Разработка теоретических основ, содержания и методики

проведения внеклассной кружковой работы по изобразительному искусству в школе.

4. Дипломные работы, раскрывающие методику работы учителя по осуществлению межпредметных связей предмета изобразительного искусства с другими предметами учебного плана.

5. Дипломные работы исследовательского характера, связанные с историко-теоретическими вопросами методики преподавания, с изучением детской психологии изобразительной деятельности и другими проблемами педагогики художественных дисциплин.

6. Создание различных типов и видов наглядных средств обучения: таблицы или плакаты (6—8 штук), модели, учебные кинофильмы и т. д., — раскрывающих методику преподавания изобразительного искусства.

Чтобы выполнить методическое исследование, студенту необходимо изучить теоретическую и методическую литературу, а также наглядные пособия по изобразительному искусству для средних школ, средних художественных училищ и вузов.

В теоретическом реферате дипломной работы следует дать описание и анализ основных методических положений по избранной теме, включая спорные и нерешенные проблемы методики, охарактеризовать то новое, что вносит дипломант в данную область исследования.

Важной частью диплома по методике является эксперимент. Экспериментальный материал можно собрать в процессе кружковой работы на факультете, педагогической практики. Эксперимент проводится с целью проверки гипотезы, предполагаемого конечного положительного результата исследования. Этот результат оценивается при сопоставлении экспериментальной и контрольной групп, где учащиеся изучают аналогичный учебный материал по обычной методике.

Дипломная работа с выраженной педагогической направленностью может представлять собой серию наглядных учебных пособий — таблиц и плакатов, выполненных на таком профессиональном уровне, который позволит рекомендовать их к применению в учебном процессе в школе, училище или вузе. Тематикой таблиц могут быть различные вопросы изобразительной грамоты, задания и упражнения по программам живописи, рисунка и композиции.

При выполнении наглядных таблиц очень важно проявить культуру оформления — грамотно вычертить шрифт, скомпоновать элементы изображения, сопроводить таблицы простым и доходчивым текстом, раскрывающим их содержание. Важно сделать их удобными для практического использования в учебной работе.

Если работа по теории или методике преподавания живописи имеет более теоретический характер, то общий объем текста должен быть не менее 50 машинописных страниц (кроме иллюстративного материала и приложений). Содержание текста основной

части работы должно иметь в этом случае следующую структуру: введение, основная часть, заключение.

Во введении определяется суть изучаемого вопроса, дается обоснование его важности, актуальности, намечается цель исследования, приводится краткая историография, рассматриваются различные точки зрения, дается их критическая оценка и т. д.

Основная часть работы является самой большой по объему и может включать две-три главы.

Заключение должно быть кратким. В нем излагаются выводы, к которым привело исследование, подводятся его итоги, определяется, что нового и ценного внес автор в теорию и педагогическую практику в результате проделанной работы.

Дополнительно представляется: подготовительный и иллюстративный материал к дипломной работе — эскизы (поиски композиционного решения сюжета, размещения изображений, текста, цветового решения таблиц, плакатов и т. д.), наброски, зарисовки, рабочие чертежи, эскизы макетов, действующих моделей; материалы экспериментальной работы с учащимися по теме диплома: наглядные пособия, работы учащихся, графически оформленные результаты эксперимента — таблицы, диаграммы и т. д.

СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

А б р и с — линейные очертания изображаемой фигуры, ее контур.

А б с т р а к т н о е и с к у с с т в о — одно из формалистических направлений в изобразительном искусстве, возникшее в конце XIX — начале XX вв. Абстракционисты отказались от изображения предметов и явлений объективного мира (отсюда другое название абстракционизма — беспредметное искусство). Их творчество — это попытка выразить свои чувства и мысли посредством цветовых сочетаний пятен или линий самих по себе, без изображения реальных предметов и объектов. Абстракционисты отказались от рисунка, перспективы, колорита и всех других средств изобразительного языка искусства живописи. Этим они нарушили профессиональные основы живописи, уничтожили ее подлинные художественные возможности. Абстракционизм уродует эстетические вкусы людей, уводит их от понимания красоты природы и жизни.

А д а п т а ц и я — свойство глаза приспособляться к определенным условиям освещения. Различают адаптации к свету, темноте, а также к цвету. Особенность последней заключается в приспособляемости глаза не замечать на предметах цвет освещения.

В условиях сумерек и вообще при слабом освещении в глазу наиболее чувствительны к свету нервные окончания (фоторецепторы), называемые палочками. С их помощью глаз воспринимает черно-белые градации. При сильном освещении в дневное время более чувствительны другие фоторецепторы — колбочки, с помощью которых воспринимается цвет. При адаптации к свету чувствительность зрения снижается, а при адаптации к темноте повышается. Когда глаз адаптируется к темноте, мы начинаем хорошо различать детали пейзажа. Ввиду повышения чувствительности глаза к темноте в пасмурный день и в сумерки начинающий художник теряет из виду представление об уровне общей освещенности, которая в данных условиях значительно слабее, чем в солнечный или светлый серый день. В сумерки светлые предметы ему не кажутся пониженными по светлоте настолько, насколько освещенность стала ниже предыдущей дневной освещенности. Плохо замечает он также более сближен-

ные тоновые отношения, характерные для сумерек и серого дня. Кроме этого, несмотря на потемнение, начинающий художник различает в натуре (или тени) весьма тонкие градации светотени на предметах и допускает излишнюю пестроту и дробность. Таким образом он поначалу не в состоянии точно оценить и передать те действительные изменения светлоты и цвета, которые происходят в природе.

Адаптация основывается на различных изменениях происходящих в нашем глазу при перемене силы освещенности. Так, например, днем зрачок уменьшается на 1—2 мм, ввиду чего в глаз проходит мало света. В темноте он расширяется на 8—10 мм, пропуская много света. Зная, что площадь зрачка пропорциональна квадрату диаметра, можно установить, что если зрачок увеличивается в два раза, то количество пропускаемого им света возрастает в четыре раза; если зрачок увеличивается в четыре раза, количество пропускаемого им света возрастает в 16 раз. В этом отчасти заключается причина того, что мы различаем в сумерки основные светлотные отношения. Зрачковый рефлекс на свет и темноту, таким образом, компенсирует в какой-то степени понижение освещенности.

А к а д е м и з м — оценочный термин, относимый к тем направлениям в искусстве, представители которых целиком ориентируются на установленные художественные авторитеты, полагают прогресс современного искусства не в живой связи с жизнью, а в наибольшем приближении его к идеалам и формам искусства прошлых эпох, и отстаивают абсолютные, не зависящие от места и времени, нормы прекрасного. Исторически академизм связан с деятельностью академий, воспитывавших молодых художников в духе нерассуждающего следования образцам искусства античности и итальянского Возрождения. Зародившись впервые в Болонской академии XVI века, эта тенденция получила широкое развитие в академиях последующего времени; она была свойственна и русской Академии художеств в XIX в., что и вызвало борьбу с академией передовых художников-реалистов. Канонизируя классицистические методы и сюжеты, академизм отгораживал искусство от современности, объявляя ее «низкой», «низменной», недостойной «высокого» искусства.

Понятие академизма нельзя отождествлять со всей деятельностью художественных академий прошлого. В системе академического образования было много достоинств. В частности, основанная на длительной традиции, высокая культура рисунка, которая являлась одной из самых сильных сторон академического образования.

А к в а р е л ь н ы е к р а с к и — водно-клеевые из тонко растертых пигментов, смешанных с камедью, декстрином, глицерином, иногда с медом или сахарным сиропом; выпускаются сухие — в виде плиток, полусырые — в фарфоровых чашечках или полужидкие — в тюбиках.

Акварелью можно писать по сухой или сырой бумаге сразу, в полную силу цвета и можно работать лессировками, постепенно уточняя цветовые отношения натуры. Необходимо знать, что акварель не выносит исправлений, замученности, многочисленных повторных прописок смешанными красками.

Нередко живописцы используют технику акварели в сочетании с другими материалами: гуашью, темперой, углем. Однако в этом случае теряются главные качества акварельной живописи — насыщенность, прозрачность, чистота и свежесть, то есть именно то, что отличает акварель от любой другой техники.

Акцент — прием подчеркивания линией, тоном или цветом какого-либо выразительного предмета, детали изображения, на которые необходимо направить внимание зрителя.

Алла прима — технический прием в акварельной или масляной живописи, состоящий в том, что этюд или картина пишутся без предварительных прописок и подмалевка, иногда за один прием, в один сеанс.

Анималист — художник, в основном посвятивший свое творчество изображению животных.

Ахроматические цвета — белый, серый, черный; различаются только по светлоте и лишены цветового тона. В противоположность им существуют хроматические цвета, обладающие цветовым оттенком разной светлоты и насыщенности.

Блик — элемент светотени, наиболее светлое место на освещенной (главным образом блестящей) поверхности предмета. С переменой точки зрения блик меняет свое местоположение на форме предмета.

Валёр — термин художественной практики, определяющий качественную сторону отдельного, преимущественно светотеневого тона, в его взаимосвязи с окружающими тонами. В реалистической живописи материальные свойства предметного мира передаются, в основном, через объективно закономерные тоновые отношения. Но, чтобы живо, целостно воспроизвести материальность, пластику, цветность предмета при определенном состоянии освещенности и в определенной обстановке, художник должен добиться очень большой точности и выразительности в соотношениях тонов; богатство, тонкость соотношений переходов, ведущих к выразительности живописи, и являются основным признаком валёра. У крупнейших мастеров XVII—XIX вв. — таких, как Веласкес, Рембрандт, Шарден, Репин — живопись всегда богата валёрами.

Видение живописное — видение и понимание цветовых отношений натуры с учетом влияния среды и общего состояния освещенности, которое характерно для натуры в момент ее изображения. В результате такого видения в этюде появляются правдивость световых и цветовых отношений, богатство теплохолодных оттенков, их цветовое единство и гармония, передающие натуру со всей трепетностью жизни. В этом случае говорят о живописности этюда или картины.

Ви́дение художественное — умение дать необходимую эстетическую оценку качеств, заложенных в натуре. Перед изображением натуры художник в основных чертах уже видит ее образное живописное решение с учетом определенного материала.

Витраж — живопись на стекле прозрачными красками или орнамент, составленный из кусочков разноцветного стекла, скрепленного металлическим переплетом, служит для заполнения оконных и дверных проемов. Лучи света, проникающие сквозь стекла, приобретают повышенную яркость и образуют игру цветных рефлексов в интерьере.

Воздушная перспектива — кажущиеся изменения некоторых признаков предметов под воздействием воздушной среды и пространства. Все ближние предметы воспринимаются четко, со многими деталями и фактурой, а удаленные — обобщенно, без подробностей. Контуры ближних предметов выглядят резко, а удаленных — мягко. На большом расстоянии светлые предметы кажутся темнее, а темные — светлее. Все близкие предметы обладают контрастной светотенью и кажутся объемными, все дальние — слабо выраженной светотенью и кажутся плоскими. Цвета всех удаленных предметов из-за воздушной дымки становятся менее насыщенными и приобретают цвет этой дымки — голубой, молочно-бледный или фиолетовый. Все ближние предметы кажутся многоцветными, а удаленные — одноцветными. Художник учитывает все эти изменения для передачи пространства и состояния освещенности — важных качеств пленэрной живописи.

Восприятие зрительное — процесс отражения предметов и явлений действительности во всем многообразии их свойств, непосредственно влияющих на органы зрения. Наряду со зрительными ощущениями в восприятии участвует и прошлый опыт знаний и представлений о том или ином предмете. Осмыслить, понять сущность воспринимаемого можно только при условии сопоставления наблюдаемых предметов и явлений с ранее виденными (аконстантное и константное зрительное восприятие). К этому следует добавить, что зрительное восприятие сопровождается ассоциативными чувствами, ощущением красоты, которые связаны с личным опытом чувственных переживаний от воздействия окружающего.

Гамма цветовая — цвета, преобладающие в данном произведении и определяющие характер его цветового строя. Говорят: гамма холодных, теплых, бледных оттенков цвета и т. д.

Гармония — связь, соразмерность, согласованность. В изобразительном искусстве — сочетание форм, взаимосвязь частей или цветов. В живописи — это соответствие деталей целому не только по размерам, но и по цвету (цветовое единство, гамма родственных оттенков). Источником гармонии являются за-

кономерности цветовых изменений объектов природы под влиянием силы и спектрального состава освещения. Гармония цветового строя этюда или картины зависит также от особенностей физиологии и психологии зрительного восприятия световых и цветовых качеств объективного мира (контрастное взаимодействие цветов, явление ореола и др.).

Гравюра — печатное воспроизведение рисунка, вырезанного или вытравленного на деревянной доске (ксилография), линолеуме (линогравюра), металлической пластинке (офорт), камне (литография) и т. д. Особенностью гравюры является возможность ее тиражирования: с одной доски, выгравированной художником, можно напечатать большое количество разноцветных оттисков (эстампов). По характеру обработки печатной формы (доски или пластинки) и способу печати различают выпуклую и углубленную гравюру.

Графика — один из видов изобразительного искусства, близкий живописи со стороны содержания и формы, но имеющий свои задачи и художественные возможности. В отличие от живописи основным изобразительным средством графики является однотонный рисунок (т. е. линия, светотень); роль цвета остается в ней сравнительно ограниченной. Со стороны технических средств графика включает в себя рисунок в собственном смысле слова во всех его разновидностях. Как правило, произведения графики исполняют на бумаге, изредка применяются и другие материалы.

В зависимости от назначения и содержания, графика подразделяется на *станковую*, к которой относятся произведения самостоятельного значения (не требующие для раскрытия своего содержания непременной связи с литературным текстом и не ограниченные суженным, строго определенным практическим назначением), *книжную,* образующую идейно-художественное единство с литературным или сопроводительным текстом и одновременно предназначенную для декоративно-художественного оформления книги, *плакатную,* представляющую собой самый массовый вид изобразительного искусства, призванный осуществлять художественными средствами задачи политические, агитационные, художественно-производственные или прикладные (этикетки, грамоты, почтовые марки и пр.).

Гризайль — изображение черно-белой краской (или одноцветной, например, коричневой); применяется часто для вспомогательных работ при выполнении подмалевка или эскиза, а также в учебных целях при овладении приемами тонального изображения, выполняемого акварельными или масляными красками. Изображение создается на основе лишь тональных (светлотных) отношений предметов натурной постановки.

Грунт — тонкий слой специального состава (клеевой, масляный, эмульсионный), наносимый поверх холста или картона с целью придания их поверхности нужных цветовых и фактурных

свойств и ограничения чрезмерного впитывания связующего вещества (масла). Если работать масляными красками на негрунтованной основе (например, холсте), краски не ложатся, жухнут, масло из краски впитывается в ткань, разрушает холст и красочный слой. По составу связующего вещества различают грунты: масляные, клеевые, эмульсионные, синтетические. По цвету — тонированные и цветные. Грунт, как правило, состоит из 3 элементов: тонкого слоя клея, покрывающего пленкой всю поверхность холста (то есть проклейки), и нескольких слоев грунтовочной краски, в том числе тонкого завершающего слоя. Проклейка — тонкий слой клея (столярного, казеинового или желатинового) — предохраняет холст от проникновения грунтовочной краски или масла в ткань или на оборотную сторону холста, прочно связывает последующие слои грунта с холстом. Грунтовочная краска выравнивает поверхность холста, создает необходимый (чаще белый) цвет и обеспечивает прочное соединение красочного слоя с грунтом.

Грунтовка — в технологии живописи: процесс нанесения грунта на поверхность, предназначенную для живописной работы.

Гуашь — водная краска, обладающая большими кроющими возможностями. Краски после высыхания быстро светлеют, и нужен немалый опыт, чтобы предвидеть степень изменения их тона и цвета. Гуашевыми красками пишут на бумаге, картоне, фанере. Работы имеют матовую бархатистую поверхность.

Детализация — тщательная проработка деталей формы предметов на изображении. В зависимости от задачи, которую перед собой ставит художник, степень детализации может быть различной.

Дополнительные цвета — два цвета, дающие белый при оптическом смешении (красный и голубовато-зеленый, оранжевый и голубой, желтый и синий, фиолетовый и зеленовато-желтый, зеленый и пурпурный). При механическом смешении этих пар дополнительных цветов получаются оттенки с пониженной насыщенностью. Дополнительные цвета нередко называют контрастными.

Жанр — исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства; тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Понятие «жанр» обобщает черты, свойственные обширной группе произведений какой-либо эпохи, нации или мирового искусства вообще. В каждом виде искусства система жанров слагается по-своему. В изобразительном искусстве — на основе предмета изображения (портрет, натюрморт, пейзаж, историческая и батальная картина), а иногда и характера изображения (карикатура, шарж).

Живопись — один из главных видов изобразительного искусства. Правдивая передача внешнего облика предмета, его внешних признаков возможна и графическими средствами — ли-

нией и тоном. Но передать все необычайно разнообразное многоцветие окружающего мира, может только живопись.

По технике исполнения живопись подразделяется на масляную, темперную, фресковую, восковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную. Названия эти получились от связующего вещества или от применяемых материально-технических средств. Назначение и содержание живописного произведения требуют выбора таких изобразительных средств, с помощью которых можно наиболее полно выразить идейно-творческий замысел художника.

По жанрам живопись подразделяется на станковую, монументальную, декоративную, театрально-декоративную, миниатюрную.

Живопись декоративная не имеет самостоятельного значения и служит украшением экстерьера и интерьера зданий в виде красочных панно, которые реалистическим изображением создают иллюзию «прорыва» стены, увеличения размеров помещения, или, напротив, нарочито уплощенными формами зрительно как бы суживают, замыкают пространство. Узоры, венки, гирлянды и прочие виды декора, украшающие произведения монументальной живописи и скульптуры, связывают воедино все элементы интерьера, подчеркивая красоту, согласованность их с архитектурой. Декоративной живописью украшают и вещи: ларцы, шкатулки, подносы, сундуки и пр. Ее темы и формы подчинены назначению вещей.

Живопись миниатюрная получила большое развитие в средние века, до изобретения книгопечатания. Рукописные книги украшались тончайшими заставками, концовками, детально проработанными иллюстрациями, миниатюрами. Живописной техникой миниатюр русские художники первой половины XIX века умело пользовались при создании небольших (главным образом акварельных) портретов. Чистые глубокие цвета акварели, их изысканные сочетания, ювелирная тонкость письма отличают эти портреты.

Живопись монументальная — особый вид живописных произведений большого масштаба, украшающих стены и потолки архитектурных сооружений (фреска, мозаика, панно). Она раскрывает содержание крупных социальных явлений, оказавших положительное влияние на развитие общества, прославляет их и увековечивает. Возвышенность содержания монументальной живописи, значительные размеры ее произведений, связь с архитектурой требуют больших цветовых масс, строгой простоты и лаконизма композиции, ясности силуэтов и обобщенности пластической формы.

Живопись станковая — название происходит от станка (мольберта), на котором создается картина. В качестве материальной основы используют дерево, картон, бумагу, но чаще всего холст, натянутый на подрамник. Картина вставляется в

раму и воспринимается как самостоятельное художественное произведение, независимое от окружения. В связи с этим для создания произведений станковой живописи используются несколько иные художественные средства, даются более тонкие и обстоятельные цветовые и тональные отношения и более сложная и подробно разработанная психологическая характеристика персонажей.

Живопись театрально-декорационная — декорации, костюмы, грим, бутафория, выполненные по эскизам художника; помогают глубже раскрыть содержание спектакля. Особые театральные условия восприятия живописи требуют учета множества точек зрения публики, их большей удаленности, воздействия искусственного освещения и цветовых подсветов. Декорация дает представление о месте и времени действия, активизирует у зрителя восприятие того, что происходит на сцене. В эскизах костюмов и грима театральный художник стремится остро выразить индивидуальный характер персонажей, их социальное положение, стиль эпохи и многое другое.

Живопись академическая — живопись, выполненная с какой-либо учебной целью.

Живопись по сырому — технический прием масляной и акварельной живописи. При работе маслом необходимо окончить работу до подсыхания красок и исключить такие этапы, как подмалевок, лессировки и повторные прописки. Живопись по сырому обладает известными преимуществами — свежестью красочного слоя, хорошей сохранностью. сравнительной простотой техники исполнения.

В акварели перед началом работы по сырому бумагу равномерно смачивают водой. Когда вода впитается в бумагу и немного просохнет (через 2—3 мин), начинают писать; мазки краски, ложась на влажную поверхность, расплываются, сливаются друг с другом, создают плавные переходы. Так можно добиться мягкости в передаче очертаний предметов воздушности и пространственности изображения.

Жухлость — нежелательные изменения в высыхающем красочном слое, из-за которых живопись лишается свежести, теряет блеск, звучность красок, темнеет, становится черноватой. Причина жухлости — чрезмерное уменьшение в краске связующего масла, впитываемого грунтом или нижележащим красочным слоем, а также нанесение красок на не вполне просохший предыдущий слой масляных красок.

Законченность — такая стадия в работе над этюдом или картиной, когда достигнута наибольшая полнота воплощения творческого замысла или когда выполнена определенная изобразительная задача.

«Замесы» опорных красок — предварительное заготовление на палитре смеси красок, которые соответствуют основным тоновым и цветовым отношениям объектов натуры (пей-

зажа). В процессе работы в эти основные смеси вносятся различные вариации оттенков, вливаются новые краски. Однако заготовленные на палитре краски основных объектов не позволяют впасть в чрезмерное расцвечивание, не дают потерять характер основных цветовых отношений. В акварели эти опорные «замесы» делаются в отдельных чашечках.

З а р и с о в к а — рисунок с натуры, выполненный преимущественно вне мастерской с целью собирания материала для более значительной работы, ради упражнения, иногда же — с какой-либо специальной целью (например, по заданию газеты, журнала). В отличие от подобного по техническим средствам наброска, исполнение зарисовки может быть очень детализированным.

И д е а л и з а ц и я в искусстве — отступление от жизненной правды вследствие намеренного или невольного приукрашивания художником предмета изображения. Идеализация обычно проявляется в преувеличении и абсолютизации положительного начала как некоего предельного, якобы уже достигнутого совершенства; в сглаживании жизненных противоречий и конфликтов; в воплощении отвлеченного, наджизненного идеала и т. д. Идеализация всегда означает разрыв с принципами реализма и так или иначе оказывается связанной с идеологией реакционных классов, склонных уйти от правдивой картины жизни и подменяющих изучение действительности субъективно приукрашенными представлениями о ней.

От идеализации следует отличать отражение в реалистическом искусстве определенного общественно-прогрессивного жизненного идеала, которое, являясь важной стороной идейного содержания всякого реалистического художественного образа, может иногда быть определяющим началом в художественном решении образа.

И д е я к а р т и н ы — основная мысль произведения, определяющая его содержание и образный строй, выражаемый в соответствующей форме.

И л л ю з о р н о с т ь — сходство изображения с натурой; граничит с обманом зрения. Вследствие иллюзорности может быть утрачена художественная выразительность произведения и глубина его содержания, если в картине стремление к внешнему сходству заслоняет главное — ее замысел.

И м п р е с с и о н и з м — направление в искусстве последней трети 19 — начала 20 вв., представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления. Импрессионизм зародился в 1860-х гг. во французской живописи. Э. Мане, О. Ренуар, Э. Дега внесли в искусство свежесть и непосредственность восприятия жизни, изображение мгновенных, как бы случайных движений и ситуаций, кажущуюся неуравновешенность, фрагментарность композиции, неожиданные точки зрения, ракурсы, срезы фигур. В 1870—80 гг. сформировался импрессионизм во французском пейзаже. К. Мо-

не, К. Писарро, А. Сислей выработали последовательную систему пленэра. Кроме живописцев интерес к мгновенному движению, текучей форме восприняли скульпторы (О. Роден, М. Россо, П. П. Трубецкой).

Импрессионизм развивал реалистические принципы искусства, но в творчестве его последователей часто сказывался отход от изучения основных явлений социальной действительности, постоянных устойчивых качеств материального мира. Такая направленность творчества привела поздних импрессионистов к формализму.

Интерьер — внутренний вид помещения. Изображение интерьера требует обстоятельного знания перспективы. Важно при этом найти место, откуда можно интереснее закомпоновать изображение. Законченное изображение интерьера, кроме интересной композиции, верного перспективного построения, размещения предметов в пространстве, должно давать представление об освещении.

Картина — произведение станковой живописи, правдиво воплощающее замысел художника, отличающееся значительностью содержания, правдивостью и завершенностью художественной формы. Картина является итогом длительных наблюдений и размышлений художника над жизнью. Ей предшествуют наброски, зарисовки, этюды, эскизы, в которых художник фиксирует отдельные явления жизни, собирает материал для будущей картины, ищет основу ее композиции и колорита. Создавая картину, художник опирается на натуру, исходит из нее как в общем замысле, так и в отдельных деталях. В этом процессе большую роль играет наблюдательность, воображение, замысел. Картина по-своему несет в себе определенную идейно-образную концепцию, а формы выражения являются зрительно достоверными. Каждая деталь, часть соотнесена с целым, каждый элемент выражает образ. Для упадочных формалистических направлений характерен кризис сюжетно-тематической картины, отказ от значительной идейной проблематики и психологизма. Из картин не только изгоняется сюжет, но и происходит разрыв с предметным изображением вообще. По форме изображения картина становится беспредметной, абстрактной.

Клеевые краски — сухие краски, выпускаемые в порошках и смешиваемые самим художником с клеевой водой. Хорошо растертые, они иногда применяются художниками при оформлении репродукционных оригиналов как заменители гуашевых красок. Чаще всего ими выполняют театральные декорации.

Клячка — разновидность мягкой резинки, применяемая в тех случаях, когда нужно осветлить тон тушевки в карандашных рисунках. Клячка мягка и легко разминается пальцами; ею не стирают карандаш, а ее слегка прижимают к тем частям рисунка, которые осветляют: графит пристает к клячке и удерживается ею, после того как она будет отнята от бумаги. Если

осветляемые участки очень малы, клячке придают вид остроконечного конуса.

Клячку можно изготовить следующим образом. Обыкновенную резинку помещают на два-три дня в бензин (можно в керосин), затем ее выдерживают еще два дня. После этого размягченную резину месят с картофельной мукой (крахмалом), муку следует брать щепотками и ее количеством регулировать вязкость клячки.

Колорит (этюда или картины) — характер взаимосвязи всех цветовых элементов изображения, его цветовой строй. Главное его достоинство — богатство и согласованность цветов, соответствующих самой натуре, передающих в единстве со светотенью предметные свойства и состояние освещенности изображаемого момента. Колорит этюда определяется: 1) выдержанностью пропорциональных натуре цветовых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности, 2) богатством и разнообразием рефлексов свето-воздушной и предметной среды, 3) контрастным взаимодействием теплых и холодных оттенков, 4) влиянием цвета освещения, который объединяет цвета натуры, делает их соподчиненными и родственными.

Правдивое отражение состояния реальных условий освещенности оказывает воздействие на чувства зрителя, создает настроение, вызывает соответствующие эстетические переживания.

Кисти. Кисти бывают колонковые, беличьи, щетинные. Щетинные кисти предназначены для работы масляными красками, но могут быть использованы в живописи темперными и гуашевыми красками. Беличьи и колонковые кисти используют в акварели. По форме бывают плоские и круглые. Величину кисти обозначают номером. Номера плоских кистей и флейцев соответствуют их ширине в миллиметрах, а номера круглых кистей — диаметру (также выраженному в миллиметрах).

После работы масляными красками кисти моют теплой водой с мылом. Нельзя мыть кисти в ацетоне: от этого портится волос. Акварельные кисти после работы моют в чистой воде. Ни в коем случае нельзя давать кистям засыхать, особенно после работы масляными красками, ставить кисти в банку волосом вниз, так как происходит деформация волоса. Вымытую кисть нужно завернуть в бумагу, тогда она сохранит свою форму.

Композиция — построение этюда или картины, согласование ее частей. При натурном изображении: подбор и постановка предметов, выбор наилучшей точки зрения, освещенности, определение формата и размера холста, выявление композиционного центра, подчинение ему второстепенных частей произведения. При создании картины: выбор темы, разработка сюжета, нахождение формата и размера произведения, характерис-

тика действующих лиц, их отношения друг к другу, позы, движения и жесты, выразительность лиц, использование контрастов и ритмов — все это составные элементы композиционного построения картины, служащие наилучшему воплощению замысла художника. В такой композиции учитывается все: массы предметов и их силуэты, ритм, с которым они размещены на полотне, перспектива, воображаемая линия горизонта и точка зрения на изображаемое, колорит картины, группировка действующих лиц, направление их взглядов, направление линии перспективного сокращения предметов, распределение светотени, позы и жесты и т. д.

Константность зрительного восприятия — тенденция воспринимать предмет, его размеры, форму, светлоту, цвет устойчивыми и неизменными, независимо от происходящих с ним изменений (удаление от зрителя, изменение освещения, влияние среды и др.). *Константность размера* — тенденция воспринимать размер объекта постоянным, несмотря на изменение расстояния до него. Как правило, начинающие рисовальщики перспективных изменений не замечают.

Константность формы — тенденция воспринимать действительную форму, даже если объект повернут так, что его изображение на сетчатке глаза отличается от действительной формы. (Например, квадратный лист бумаги, лежащий на столе, кажется квадратным, даже если его проекция на сетчатке глаз не является квадратной.)

Константность яркости — тенденция воспринимать светлоту объекта постоянной, несмотря на изменения в освещенности; зависит главным образом от постоянного соотношения интенсивности света, отраженного как от предмета, так и от окружающей его среды.

Константность цвета — тенденция воспринимать предметный цвет (его локальную окраску) независимо от изменяющихся условий освещения, его силы и спектрального состава (дневное, вечернее, искусственное).

Из-за явления константности восприятие и передача в живописи предметов и явлений именно такими, какими они представляются глазу в конкретных условиях освещения, в определенной среде и на определенном расстоянии, представляют в начале обучения определенную трудность. Начинающий художник хотя и знает, что цвет изменяется в зависимости от условий освещения, видит его без изменений и не решается, например, зеленые по цвету деревья в лучах заходящего солнца написать красноватыми или голубое небо написать сложным розово-охристым, каким оно бывает на закате.

Неопытному живописцу кажется, что белый предмет во всех своих частях белый, темный предмет — темный. А между тем в натурной постановке обращенная к свету поверхность темного предмета будет отражать больше световых лучей, чем теневая

часть белого предмета, и поэтому тень белого предмета будет темнее, чем световая часть темного предмета.

Во время работы над этюдом пейзажа неопытный живописец не замечает, как наступают сумерки, хотя освещение значительно снизилось.

Окружающие предметы могут освещаться светом различного спектрального состава, отчего меняется спектральный состав отраженного от предметов света. Однако глаз начинающего художника не замечает и этой перемены цветности.

Константность восприятия может возрастать и усиливаться от многих причин. Чем сильнее хроматическое освещение, а также чем больше расстояние, с которого наблюдается предмет, тем слабее проявление константности. Способность поверхности предмета сильно отражать световые лучи тоже способствует аконстантному восприятию: светлые по окраске предметы более заметно показывают влияние цвета освещения. Световая и цветовая адаптации усиливают константность восприятия. Наблюдая зимний пейзаж при пасмурной погоде, можно заметить лишь сложные сероватые оттенки. Если же посмотреть на этот же зимний мотив из окна освещенной электричеством комнаты, то пейзаж за окном будет восприниматься напряженно-синеватым. Если выйти из помещения под открытое небо, то через несколько минут синий тон пейзажа исчезнет. Аналогично этому нулевая константность у зрителей проявляется при цветном освещении театральной сцены; после того как угасает в зале теплое электрическое освещение, открывается занавес и зритель восторгается сценой зимнего, лунного или других состояний освещенности.

В результате практики художник приобретает умение замечать в натуре обусловленные средой и освещением изменения цвета предмета, видит и передает все богатство и разнообразие внешнего мира, великое множество цветовых градаций. В результате на полотне появляются убедительность освещения, цвет выглядит усложненным и обогащенным средой и освещением. Многие художники и педагоги выполняли специальные упражнения, создавая наглядные модели, чтобы уяснить колористические особенности разных состояний освещенности. К. Моне, например, написал серию этюдов, изображая один и тот же объект (стог сена), и изучил таким образом изменение цвета в разных условиях освещенности в природе. Для выработки аконстантного восприятия Н. Н. Крымов ставил белый куб, окрашенный с одной стороны черной краской, и освещал его с этой стороны мощной лампой, оставляя белую сторону в тени. При этом ученики его убеждались, что черная, освещенная сторона куба, светлее, чем белая, находящаяся в тени. Крымов предлагал ученикам написать небольшую картонную ширму-гармошку, плоскости которой были окрашены в различные цвета и освещались с двух сторон: с одной — электрической лампой, с другой — днев-

ным светом. Лучи от лампы были направлены на участки, окрашенные холодными цветами, теплые же цвета были обращены к дневному освещению. Учащиеся убеждались, что условия освещения существенно изменяют предметные цвета, и таким образом освобождались от константного восприятия цветов.

Начинающий живописец должен избавиться от константности восприятия и уметь воспринимать форму предмета, его светлоту и цвет, обусловленные световой средой, освещением и пространством.

Конструкция — в изобразительном искусстве сущность, характерная особенность строения формы, предполагающая закономерную взаимосвязь частей формы, ее пропорций.

Контраст — 1) резкое различие, противоположность двух величин: размера, цвета (светлого и темного, теплого и холодного, насыщенного и нейтрального), движения и т. д.; 2) контраст светлотный и хроматический — явление, при котором воспринимаемое различие значительно больше, чем физическая основа. На светлом фоне цвет предмета кажется более темным, на темном — более светлым. Светлотный контраст наиболее четко проявляется на границе темной и светлой поверхностей. Хроматический контраст — изменение цветового тона и насыщенности под влиянием окружающих цветов (одновременный контраст) или под влиянием цветов, предварительно наблюдавшихся (последовательный контраст). Например: зеленый цвет рядом с красным увеличивает свою насыщенность. Серый цвет на красном фоне приобретает зеленоватый оттенок. Хроматический контраст проявляется сильнее, когда взаимодействующие цвета приблизительно равны по светлоте.

Копирование — процесс получения копий рисунка или чертежа; может производиться различными способами: перекалыванием, калькированием, передавливанием, перерисовкой на просвет, перерисовкой по сетке, а также с помощью пантографа и эпидиаскопа.

Перекалывание — способ копирования без изменения масштаба: оригинал накладывают на чистый лист бумаги и при помощи тонкой иглы накалывают все характерные точки рисунка или чертежа, через которые затем на наколотой бумаге проводят карандашные линии.

Калькирование — способ копирования без изменения масштаба. Кальку накладывают на оригинал, по которой карандашом или тушью рисуют изображение; рабочую поверхность кальки следует предварительно обезжирить — протереть порошком мела или углекислой магнезии.

Передавливание — способ копирования без изменения масштаба: под оригинал или его копию на кальке подкладывают сухую переводную бумагу; по линиям изображения оригинала водят заостренной иглой, благодаря чему на чистом листе бумаги оттискивается переводимое изображение. Оборотную сторо-

ну оригинала (кальки) можно натереть мягким карандашом, в этом случае передавленное изображение получается более четким.

Перерисовка на просвет — способ копирования без изменения масштаба. Оригинал кладут на стекло и покрывают чистой бумагой или калькой; за стеклом находится источник света (дневной или электрический); просвечивающие через бумагу линии оригинала обводят карандашом. Существуют специальные копировальные станки, приспособленные для этой цели.

Перерисовка по сетке — способ копирования с возможным изменением масштаба (увеличением или уменьшением рисунка) при помощи сделанной на оригинале и чистом листе бумаги координатной сетки. Изображение рисуется «по клеткам». Клетки строят квадратные или прямоугольные. Перерисовка по клеткам очень трудоемка и не может с безукоризненной точностью передать линии оригинала, поскольку производится на глаз и от руки.

Корпусная (пастозная) прокладка красок — исполнение этюда или картины плотным, непрозрачным, сравнительно толстым слоем масляной краски, часто имеющим рельефную фактуру.

Кроки — быстрая зарисовка с натуры, реже беглая фиксация композиционного замысла в виде рисунка. Термин «кроки» малоупотребителен; по общему смыслу он близок более широкому термину «набросок».

Ксилография — гравюра на дереве, основная техническая разновидность выпуклой гравюры, древнейшая техника гравюры вообще. Ксилографию выполняют, вырезая на доске, обычно грушевого, букового дерева, те части нанесенного поверх нее гравюрного рисунка, которые должны оставаться белыми. В продольной или обрезной гравюре волокна доски параллельны ее поверхности, а работа ведется, в основном, остроконечными ножами. Возможности этой техники сравнительно нешироки, трудности же значительны (так как сопротивление волокнистого материала ножу неравномерно в разных направлениях). Торцовая гравюра исполняется на доске с перпендикулярным к поверхности волокном; ее основной инструмент — штихель, допускает очень тонкую и разнообразную технику.

В отличие от любой разновидности углубленной гравюры, ксилография может печататься вместе с набором на обычной типографской машине, и нередко применяется поэтому в книжной иллюстрации.

Лаки. Художники покрывают лаками грунты, чтобы предохранить их от проникновения масла из красок, вводят лаки в состав связующего вещества краски, наносят на затвердевший красочный слой перед дальнейшей работой (для лучшей связи слоев) и, наконец, покрывают лаком законченные произведения. При этом лак усиливает насыщенность красок. Лаковая пленка предохраняет картину от непосредственного соприкосновения с

вредными газами атмосферы, пылью и копотью, находящимися в воздухе. Лаки в составе масляной краски способствуют ее более равномерному и быстрому высыханию, а красочные слои лучше связываются с грунтом и между собой. Картины лучше покрывать скипидарными лаками, чем масляными (тогда они меньше темнеют). Лак-фиксатор закрепляет работы, выполненные углем, сангиной, пастелью, акварельными красками.

Лепка формы цветом — процесс моделирования предмета, выявления его объема и материала цветовыми оттенками с учетом их изменений по светлоте и насыщенности.

Лессировка — один из приемов живописной техники, состоящий в нанесении очень тонких слоев прочных и полупрозрачных красок поверх высохшего плотного слоя других красок. При этом достигается особая легкость, звучность цветов, что является результатом их оптического смешения.

Линогравюра — гравюра на линолеуме, разновидность выпуклой гравюры. По технике и художественным средствам линогравюра сходна с ксилографией и в отпечатке нередко отличается от нее лишь отсутствием тонких деталей.

Литография — в изобразительном искусстве широко распространенная разновидность графической техники, связанная с работой на камне (плотный известняк) или заменяющей его металлической пластинке (цинк, алюминий).

Литографию художник исполняет, рисуя по зернистой или гладкой поверхности камня жирным литографским карандашом и специальной тушью. Вслед за травлением камня кислотой (воздействующей на непокрытую жиром поверхность) рисунок смывают: взамен наносится типографская краска, которая пристает лишь к непротравленным частицам камня, в точности соответствующим рисунку. Краску накатывают валиком по увлажненному камню; печатание производится на специальном станке.

Локальный цвет — цвет, характерный для данного предмета (его окраска) и не претерпевший никаких изменений. В действительности так не бывает. Предметный цвет постоянно несколько изменяется под воздействием силы и цвета освещения, окружающей среды, пространственного удаления и называется он уже не локальным, а обусловленным. Иногда под локальным цветом подразумевают не предметный цвет, а однородное пятно обусловленного цвета, взятого в основных отношениях к соседним цветам, без выявления мозаики цветных рефлексов, без нюансировки этих основных пятен.

Манера — в отношении к художественной практике: характер или способ исполнения как чисто техническая особенность (например, «широкая манера»).

В истории искусства термином «манера» обозначаются иногда общие свойства исполнения, характерные для художника или художественной школы в определенный период творческого развития (например, «поздняя манера Тициана»).

Манерность — в художественной практике: свойства подхода и исполнения, лишенные простоты и естественности, приводящие к вычурным, надуманным или условным результатам. Чаще всего манерность называют пристрастие к какой-либо внешне эффектной, заученной манере и всякого рода предвзятым художественным приемам, тяготение к стилизаторству. Крайнее выражение манерности дает формалистическая практика современного буржуазного искусства.

Масляные краски — красители, смешанные с растительным маслом: льняным (преимущественно), маковым или ореховым; масляные краски от воздействия света и воздуха постепенно затвердевают. Многие основы (холст, дерево, картон) для работы на них масляными красками заранее загрунтовывают. Наиболее часто применяемая грунтовка следующая: материал покрывают жидким столярным клеем, а когда он высохнет, протирают пемзой, после чего покрывают мелким порошком мела, смешанным с клеевой водой до консистенции сметаны. Для очистки кистей их моют в керосине, скипидаре или бензине и окончательно в теплой воде с мылом, выжимая краску из корня кисти, после чего полощут в чистой воде.

Материальность изображаемых предметов передается прежде всего характером светотени. Предметы, состоящие из разных материалов, имеют характерные для них градации светотени. Гипсовый предмет цилиндрической формы имеет плавные переходы от света через полутень, тень и рефлекс. Стеклянный цилиндрический сосуд не имеет ярко выраженных градаций светотени. На его форме только блики и рефлексы. Металлические предметы тоже характеризуются в основном бликами и рефлексами. Если передать на рисунке характер светотени, то предметы будут выглядеть материальными. Другое, еще более важное условие, от которого зависит изображение материальных качеств предметов, — это выдержанность на рисунке или живописном этюде пропорциональных натуре тональных и цветовых отношений между предметами. При восприятии материальных качеств предметов наше сознание опирается главным образом на их тональные и цветовые отношения (различия). Поэтому, если характер светотени, тональные и цветовые отношения переданы соответственно зрительному образу натуры, мы получаем правдивое изображение материальных качеств предметов натюрморта или объектов пейзажа.

Многослойная живопись — важнейшая техническая разновидность масляной живописи, требующая расчленения работы на ряд последовательных этапов (подмалевки, прописки, лессировка), разделенных перерывами для полного просыхания краски. При исполнении крупной тематической композиции, а также при длительной работе вообще, многослойная живопись является единственной полноценной техникой масляной живописи. До середины XIX в. все крупнейшие передовые

художники прошлого применяли эту технику как основную. Позднее импрессионисты и их последователи отказались от нее.

С узкотехнологической точки зрения, не связанной с техникой старых мастеров, понятию многослойная живопись могут соответствовать лишь прописки по высохшему красочному слою (без подмалевка и лессировок).

Моделировка — в изобразительном искусстве: передача объемно-пластических и пространственных свойств предметного мира посредством светотеневых градаций (живопись, графика) или соответствующей пластикой трехмерных форм (скульптура, в частности рельеф). Моделировка обычно осуществляется с учетом перспективы, в живописи же, кроме того, с помощью неразрывно связанных со светотенью цветовых градаций. Задачи моделировки не ограничиваются простым воспроизведением предметного мира: участвуя в идейно-образной характеристике предмета, она обобщает, усиливает и выявляет наиболее существенное, характерное.

Модернизм — общее обозначение направлений искусства и литературы конца XIX—XX вв. (кубизм, дадаизм, сюрреализм, футуризм, экспрессионизм, абстрактное искусство и т. п.). Основные черты модернизма: отрицание познавательной и общественной роли искусства, его идейности, народности, подмена искусства всевозможными трюкачествами, полное искажение или игнорирование профессиональных традиций реалистического художественного наследия.

Мозаика — особая техническая разновидность монументальной живописи, основанная на применении разноцветных твердых веществ — смальты, естественных цветных камней, цветных эмалей поверх обожженной глины и пр. в качестве основного художественного материала. Изображение составляется из кусочков таких материалов, хорошо пригнанных друг к другу, укрепленных на цементе или специальной мастике и затем отшлифованных. По способу так называемого *прямого набора* мозаика исполняется с лицевой стороны — на предназначенном ей месте (стена, свод и др.) или на отдельной плите, которая затем вделывается в стену. При *обратном наборе* цветные кусочки видны художнику лишь с оборота, так как наклеиваются лицевой поверхностью на временную тонкую подкладку (удаляемую вслед за переносом мозаики на стену). Первый из этих способов сравнительно сложен и трудоемок, но более совершенен с художественной точки зрения.

Мольберт — станок (отсюда определение «станковая живопись»), необходимый художнику для поддержки нужного наклона картины во время работы. Основное требование к мольберту — устойчивость.

Монотипия — особый вид графической техники, связанный с процессом печатания, но резко отличающийся от любой разновидности гравюры полным отсутствием механических

или технических воздействий на поверхность доски. Краски наносятся от руки на гладкую поверхность с последующим печатанием на станке. Полученный отпечаток является единственным и неповторимым.

Монументальность в произведениях станковой живописи обусловлена общественной значимостью тематики картины, ее героическим пафосом, глубиной и силой воплощения идей в соответствующих образах — простых, строгих, величественных и экспрессивных.

Набросок в цвете — этюд небольших размеров, бегло и быстро исполненный. Главное назначение такого наброска — приобретение умения цельно воспринимать натуру, находить и передавать верные цветовые отношения основных ее объектов. Известно, что полноценный живописный строй изображения определяется пропорциональной передачей различий между основными цветовыми пятнами натуры. Без этого никакая тщательная проработка деталей, рефлексов, мозаики цветных оттенков не приведет к полноценному живописному изображению.

Народность — связь искусства с народом, обусловленность художественных явлений жизнью, борьбой, идеями, чувствами и стремлениями народных масс, выражение в искусстве их интересов и психологии. Один из основных принципов социалистического реализма.

Натура — в практике изобразительного искусства это любые природные явления, объекты и предметы, которые художник изображает, наблюдая как модель непосредственно. С натуры выполняется, как правило, лишь этюд, набросок, зарисовка, портрет, а иногда пейзаж.

Натурализм — в изобразительном искусстве выражается в отрыве от широких обобщений, от идейности и приводит к методу чисто внешнего копирования всего, что находится в поле зрения. Начинающие живописцы тоже иногда думают, что достоверное изображение натуры при передаче ее объемных, материальных и пространственных качеств и есть абсолютная цель изобразительного искусства. Конечно, владеть изобразительной грамотой, техническими приемами живописного мастерства необходимо. Однако не менее важно параллельно с этим развивать способность видеть действительность глазами художника. Живописное изображение не является зеркальным отражением природы. «Живопись, — говорил И. И. Левитан, — не протокол, а объяснение природы живописными средствами». Живописец отбирает и обобщает в красочном многообразии природы те ее элементы, которые смогут выразительно передать идейно-образный замысел. Он старается раскрыть сущность изображаемого, показывает то, что его взволновало. В этом проявляется личность художника, его мировоззрение, а также вкус и практический опыт в использовании красочных материалов и технических приемов.

Натюрморт — один из жанров изобразительного искусства, посвященный воспроизведению предметов обихода, фруктов, овощей, цветов и т. п. Задача художника, изображающего натюрморт средствами живописи, передать колористическую красоту окружающих человека предметов, их объемную и материальную сущность, а также выразить свое отношение к изображаемому. Изображение натюрморта особенно полезно в учебной практике для овладения живописным мастерством. В натюрморте художник постигает законы цветовой гармонии, приобретает технический навык живописной моделировки формы.

Обобщение художественное — способность художника познавать объективную действительность, выявляя главное, существенное в объектах и явлениях путем сравнения, анализа и синтеза. Произведение изобразительного искусства является результатом выразительности общего, сохраняя вместе с тем всю неповторимость конкретно-зрительного образа.

В узкопрофессиональном понимании обобщение — это последняя стадия процесса выполнения рисунка или живописи с натуры, следующая за детальной проработкой формы. На этой стадии работы осуществляется обобщение деталей с целью создания целостного образа натуры на основе цельного ее зрительного восприятия.

Образ художественный — специфическая форма отражения действительности в конкретно-чувственной зрительно воспринимаемой форме. Создание художественного образа тесно связано с отбором наиболее характерного, с подчеркиванием существенных сторон предмета или явления в пределах индивидуальной неповторимой природы этих предметов и явлений. Известно, что сознание человека отражает не только объективный зрительный образ предмета или явления, но и эмоциональные качества их восприятия. Поэтому художественный образ в живописи содержит не только реальные черты изображаемого объекта, но и его чувственно-эмоциональную значимость. Каждый образ — это одновременно правдивое отображение объективной действительности и выражение эстетических чувств художника, индивидуального, эмоционального его отношения к изображаемому, вкуса и стиля.

Обратная перспектива — ошибочный прием рисования перспективы, суть которого в том, что параллельные и горизонтальные в пространстве линии на картине изображаются не сходящимися, а расходящимися; встречается довольно часто в старинной иконописи, как следствие незнания художниками элементарных правил построения перспективы (в некоторых случаях допускается сознательное нарушение правил перспективного построения).

Общее тоновое и цветовое состояние натуры — результат разной силы освещения. Чтобы передать со-

стояние разной освещенности (утром, днем, вечером или в серый день), при построении цветового строя этюда не всегда используются светлые и яркие краски палитры. В одних случаях художник строит отношение в пониженной гамме светлот и силы цвета (серый день, темное помещение), в других случаях светлыми и яркими красками (например, солнечный день). Таким образом художник выдерживает тоновые и цветовые отношения этюда в разных тональных и цветовых диапазонах (масштабах). Это способствует передаче состояния освещенности, что особенно важно в пейзажной живописи, так как именно этим состоянием определяется ее эмоциональное воздействие (см. тональный и цветовой масштаб изображения).

О б ъ е м — изображение трехмерности формы на плоскости. Осуществляется прежде всего правильным конструктивным и перспективным построением предмета. Другим важным средством передачи объема на плоскости являются градации светотени, выраженные цветом: блик, свет, полутень, тень собственная и падающая, рефлекс. Изображению объема на изобразительной плоскости способствует также направление мазка или штриховки, движение их по направлению формы (на плоских поверхностях они прямые и параллельные, на цилиндрических и шаровых — дугообразные).

О р е о л — явление, известное также под названием «иррадиация»; возникает в результате рассеивания яркого света в прозрачной жидкости, заполняющей глазное яблоко. В связи с увеличением чувствительности глаза в темноте, он сильно реагирует при наблюдении источников яркого света (костер или зажженная лампа). Днем они не кажутся яркими, в сумерки же или ночью они могут слепить глаза. Цвет источников яркого света глаз почти не воспринимает, но ореол вокруг светящихся тел или сильно освещенных предметов имеет цвет более выраженный. Пламя свечи выглядит почти белым, а ореол вокруг него — желтым. Сильный блик на блестящей поверхности кажется белым, а ореол вокруг него принимает на себя цветовое свойство источника света. Тонкие стволы деревьев на фоне неба полностью окутываются ореолом, то есть выглядят синими, а на фоне желтого заката — оранжевыми или красными. Когда ореол передается на изображении, глаз воспринимает предметы светящимися (свеча, светлые окна днем и ночью, звезды на небе и др.). Изображенные без ореола, непременного спутника яркого света, ствол дерева и его крона выглядят жесткой аппликацией на фоне светлого неба, звезды без ореола производят впечатление крапинок краски, разбрызганной пульверизатором по темному фону, яркие блики без ореола на фоне кувшина выглядят светлыми заплатами.

О с н о в а — в технологии живописи: материал, на который наносится грунт и красочный слой картины. Самая распространенная разновидность основы — холст, дерево (являлось наи-

более распространенной основой в античности, в средние века и в эпоху Возрождения), реже употребляются картон, бумага, металл, стекло, линолеум и др. В некоторых видах живописи (например, фреска, акварель и др.) основа употребляется без специальной подготовки.

О т м ы в к а — 1) акварельная техника с использованием очень жидкой краски или туши. Для закрашивания сравнительно большой площади светлым тоном подцвечивают краской примерно $^1/_4$ стакана воды, дают краске отстояться (лучше затем еще и профильтровать) и кисточкой берут «раствор» сверху, не касаясь дна стакана; 2) прием осветления краски или удаление ее с бумаги при помощи кисточки, смоченной в чистой воде, и сбор отмоченной краски промокательной бумагой (процедура повторяется несколько раз).

О т н о ш е н и я т о н о ц в е т о в ы е — различия предметов по светлоте и цвету: что в натуре светлее, что темнее, плюс различия по цвету и его насыщенности.

О т т е н о к (нюанс) — небольшое, часто едва заметное различие в цвете, светлоте или насыщенности цвета.

О ф о р т — игловой или штриховой офорт, широко употребительная техническая разновидность углубленной гравюры на металле. Работа над офортом процарапыванием гравюрного грунта специальными иглами, обычно в свободной технике штрихового рисунка. Неравномерной продолжительностью травления деталей изображения кислотами достигают различия в силе и сочности штриха. Техника офорта отличается сравнительной простотой и большой гибкостью.

О щ у щ е н и е з р и т е л ь н о е — результат взаимодействия лучистой энергии с органом зрения и восприятие этого взаимодействия сознанием. В результате человек получает разнообразные ощущения света и цвета, богатые цветовые градации, характеризующие форму предметов и явления природы в разнообразных условиях освещения, среды и пространства.

П а л и т р а — 1) небольшая тонкая доска четырехугольной или овальной формы, на которой художник смешивает краски во время работы; 2) точный перечень красок, которыми пользуется тот или иной художник в своей творческой практике.

П а н о р а м а — живописный холст в виде замкнутой круговой ленты. Перед живописным изображением на холсте помещаются различные реальные бутафорские предметы, которые создают иллюзию непосредственного перехода реального пространства переднего плана в живописное пространство картины. Панорама располагается в специально построенном для нее картинном зале с центральной, обычно затемненной, смотровой площадкой. В отличие от панорамы, диорама – это живописная картина в виде изогнутой полукруглой ленты.

Непревзойденными до сих пор образцами являются панора-

мы, созданные художником Ф. А. Рубо «Оборона Севастополя» (1902—1904) и «Бородинская битва» (1911).

Пастель — цветные карандаши без оправы, изготовленные из красочного порошка. Их получают путем смешивания красочного порошка с клеящим веществом (вишневым клеем, декстрином, желатином, казеином). Работают пастелью на бумаге, картоне или холсте. Краски наносят штрихами, как в рисунке, или втирают пальцами с растушевкой, что позволяет добиться тончайших красочных нюансов и нежнейших переходов цветов, матовой бархатистой поверхности. При работе пастелью можно легко снимать или перекрывать красочные слои, так как она свободно соскабливается с грунта. Произведения, выполненные пастелью, обычно закрепляются специальным раствором.

Пастозность — 1) в технике масляной живописи: значительная толщина красочного слоя, использованная как художественное средство. Выступая технической особенностью, пастозность всегда остается заметной для глаза и проявляется в известной неравномерности красочного слоя, в «рельефном мазке» и др. В узком, чисто технологическом смысле пастозной называют иногда и толстослойную живопись с ровной поверхностью, при которой пастозность может быть незаметна (корпусная живопись); 2) особое свойство пластичности красочного материала, позволяющее неразжиженной масляной краской целиком сохранять ту форму, какую придает ей кисть.

Пейзаж — вид, изображение какой-либо местности; в живописи, и графике жанр и отдельное произведение, в котором основной предмет изображения — природа. Часто изображаются виды городов и архитектурных комплексов (архитектурный пейзаж), морские виды (марина).

Пестрота (дробность) изображения — недостатки рисунка или этюда, которые получаются в том случае, когда начинающий художник рисует или пишет натуру по частям, «в упор». В результате форма предметов оказывается перегруженной деталями, контуры их резкие, многие предметы и их поверхности выглядят одинаковыми по тону и силе цвета. Это получается потому, что неопытный художник хотя и сравнивал предметы по тону и цвету, но смотрел на них попеременно, раздельно. Когда у художника вырабатывается навык одновременного (цельного) видения и сравнения предметов по трем свойствам цвета (цвет, светлота, насыщенность), тональная пестрота изображения исчезает.

Планы пространственные — условно разделенные участки пространства, находящиеся на разном расстоянии от наблюдателя. В картине различают несколько планов: первый, второй, третий, или передний, средний, задний. Пространство на плоскости холста или бумаги передается главным образом правильным перспективным построением. Если предметы или объемы на пространственных планах нарисованы без строгого

соблюдения их перспективных изменений, цветовое решение мало что даст для изображения пространства. Передаче пространственных качеств изображения способствует также характер мазка (в рисунке — характер штриха). Техника нанесения штриховки предметов переднего плана более определенная, жесткая и плотная. Мазок красок — более пастозный, рельефный, дробный. Дальние планы передаются более мягким штрихом, тонким лессировочным слоем краски.

Пластичность — гармоничность, выразительность и гибкость форм, линий, подмеченных художником в изображаемой натуре.

Пленэрная живопись — живопись под открытым небом. Активное значение в написании этюда на открытом воздухе имеют изменения красок природы под воздействием света и воздуха. Особое внимание при этом следует уделять общему тоновому и цветовому состоянию натуры (зависящему от силы и цвета освещения) и явлению воздушной перспективы. Определяющим моментом в живописи на пленэре является выдержанность тонального и цветового масштаба при построении тоновых и цветовых отношений этюда (см. *тональный и цветовой масштаб изображения*).

Подмалевок — подготовительная стадия работы над картиной, выполняемая в технике масляной живописи. Подмалевок выполняется обычно тонким красочным слоем и может быть однотонным или многоцветным.

Подрамник. Холст, на котором художник пишет картину, натягивается на подрамник. Его назначение — держать холст в натянутом состоянии. Это обеспечивается не жестким скреплением деревянных планок подрамника. При глухом креплении углов подрамника трудно исправить провисание холста от сырости. На рейках подрамника делают скосы, направленные внутрь подрамника. Иначе на местах соприкосновения холста с внутренними ребрами подрамника холст деформируется, на нем проявляются внутренние ребра подрамника. Подрамники больших размеров изготовляют с крестовиной, которая предохраняет их от диагональных перекосов и прогибов планок.

Полутень — одна из градаций светотени на поверхности объемного предмета, промежуточная между светом и тенью (как в натуре, так и на изображении).

Портрет — изображение, в котором запечатлен внешний облик конкретного человека, его индивидуальные черты. Искусство портрета требует, чтобы, наряду с внешним сходством, в облике человека отражались его духовные интересы, социальное положение, типические черты той эпохи, к которой он принадлежит. Личное отношение художника к изображенным людям, его мировоззрение, отпечаток творческой манеры также должны присутствовать в портрете.

Примитивизм — одно из формалистических течений

в изобразительном искусстве. Характеризуется полным отказом от достижений реализма ради подражания формам искусства так называемых примитивных эпох (первобытных племен), нарочитого заимствования особенностей детских рисунков и т. п.

Прописки — в технике масляной живописи основной этап исполнения крупного полотна, который следует за подмалевком, предшествуя лессировке. Количество прописок зависит от хода работы художника; каждая из них завершается полным просыханием краски. В широком и неточном смысле слова прописками называют иногда и подмалевок, а также любую переработку уже законченного полотна или его детали.

Пропорции — отношения размеров предметов или их частей друг к другу и к целому. В рисунке или живописи эти отношения передаются в пропорциональном соответствии, то есть подобными, уменьшенными или увеличенными в одно и то же число раз. Соблюдение пропорций имеет решающее значение, так как они являются характернейшим признаком предмета и составляют основу правдивого и выразительного изображения.

Пропорциональность отношений — закон реалистической живописи, определяющий пропорциональную зрительному образу натуры взаимосвязь каждого светоцветового пятна этюда с другими, важное условие правдивого и целостного изображения действительности. Наше зрительное восприятие и узнавание формы, окраски, материала предметов, состояния освещенности опирается на их тональные и цветовые отношения. Особенности тона и цвета зрительно воспринимаются не изолированно, а в зависимости от окружения, вместе с другими тонами и цветами. Поэтому тоновые и цветовые различия натуры художник воспроизводит на этюде, как и перспективные размеры предметов, методом пропорционального соответствия изображения и зрительного образа натуры. Этим достигается состояние освещенности этюда, правдивая моделировка объемной формы, материальность, пространственная глубина и другие живописные качества изображения.

Процесс живописи с натуры предполагает особый порядок ведения работы в начале, в середине и на завершающей стадии. Этот процесс идет от общего к детальной проработке формы и заканчивается обобщением — выделением главного и подчинением ему второстепенного. В живописи на этих стадиях решаются следующие конкретные задачи: 1) нахождение отношений основных цветовых пятен с учетом тонового и цветового состояния освещенности (ее силы и спектрального состава), 2) цветотоновые «растяжки» в пределах найденных основных отношений, цветовая лепка объемной формы отдельных предметов, 3) в стадии обобщения — смягчение резких контуров предметов, приглушение или усиление тона и цвета отдельных предметов, выделение главного, подчинение ему второстепенного. В конечном итоге все живописное изображение приводится

к целостности и единству, к тому впечатлению, которое получает зрение при цельном видении натуры.

Разбавители. Для акварельных и гуашевых красок единственный разбавитель — вода. Для разбавления масляных красок применяются составы скипидарного происхождения (пинен № 4) или продукты переработки нефти в смеси со спиртом или льняным маслом (разбавители № 1, 2). Добавление, например пинена, в масляную краску способствует быстрейшему их высыханию. Кроме того, чтобы обеспечить лучшее сцепление красочных слоев, перед повторной прописки пиненом протирают затвердевшую поверхность красочного слоя.

Ракурс — перспективное сокращение формы предмета, приводящее к изменению его привычных очертаний; резко выраженные сокращения, возникающие при наблюдении предмета сверху или снизу.

Рама. Картина, созданная художником, имеет обрамление, раму. Она завершает композицию, придает ей единство, направляет внимание зрителя на само произведение. Чаще всего рама имеет прямоугольную форму, изредка круглую или овальную. Часто рейки рамы имеют тонкие профилировки, как бы ступеньки, нисходящие к самой картине. Они помогают глазу зрителя легче погрузиться в мир изображаемого. Художники относятся к раме как к существенной части живописной композиции и окрашивают ее в светлые и темные цвета разных оттенков. Имеются рамы с богатыми пластическими мотивами, орнаментом условного растительного или геометрического содержания.

Реализм — метод художественного творчества, основанный на глубоком познании жизни и образном отражении ее сущности и красоты. Реализм в живописи основывается на изображении жизни в формах самой жизни. Художник постоянно изучает жизнь с карандашом и кистью в руке и в совершенстве овладевает мастерством правдивого изображения предметов и объектов реальной действительности. Без органического познания и обобщения жизни, с одной стороны, и умения воплотить все это в конкретном наглядном изображении, с другой стороны, художественный образ в картине превращается в схему, лишенную жизненной убедительности.

Реализм социалистический — метод социалистического искусства, направленный на правдивое, исторически конкретное отображение действительности в ее революционном развитии в целях идейно-эстетического воспитания людей в духе социализма и коммунизма.

Рефлекс — светлый или цветной отсвет, возникающий на форме в результате отражения лучей света окружающих предметов. Цвета всех предметов взаимно связаны между собой рефлексами. Чем больше разница по светлоте и цвету между двумя расположенными рядом предметами, тем заметнее рефлексы. На шероховатых, матовых поверхностях они слабее, на гладкой они

более заметны и более отчетливы в очертаниях. На полированных поверхностях они особенно отчетливы (в этом случае их усиливает зеркальное отражение).

Рисунок — 1) полноценное воспроизведение предметного мира: объемно-пространственная моделировка, верные пропорции, правдивая экспрессия, ясно выраженный характер и т. д. Это основа для реалистического изображения действительности вообще — любыми техническими средствами и приемами. Обучение рисунку составляет важнейшую часть профессионального образования живописца, графика и скульптора; 2) разновидность художественной графики, основанная на технических средствах и возможностях рисования. В отличие от живописи, рисунок исполняется преимущественно твердым красящим веществом (карандаш, уголь, сангина и др.), как правило, посредством штриха и линии, при вспомогательной роли цвета; 3) отдельное произведение соответствующей разновидности графики.

Ритм и ритмичность — повторяемость тех или иных композиционных элементов произведения, особая их соразмерность, ведущая к стройной, закономерной слаженности целого. Ритм может проявляться через контрасты и соответствия группировок фигур, предметов, линий, движений, светотеневых и цветовых пятен, пространственных планов и др.

Свет — элемент светотеневых градаций, служит для обозначения освещенной части поверхности предметов.

Светлота (тон) — сравнительная степень отличия от темного: чем дальше от темного, тем бóльшую светлоту имеет цвет.

Светосила — степень светлоты предмета, его тон. Светосила зависит от присутствия других (соседних) тонов, а также от окраски предметов.

Светотень — закономерные градации светлого и темного на объемной форме предмета, благодаря которым как в натуре, так и на рисунке воспринимаются глазом такие предметные свойства, как объем и материал. Основные градации светотени: блик, свет, полутень, тень собственная, рефлекс, тень падающая.

Свойства цвета — цветовой тон, или оттенок: красный, синий, желтый, желто-зеленый, светлота и насыщенность (степень отличия его от серого, то есть степень приближенности к чистому спектральному цвету). В процессе живописи по этим трем свойствам сравниваются цвета натурной постановки, находятся их цветовые различия и передаются на этюде в пропорциональных отношениях.

Связующее вещество — это вяжущее вещество (клей, масло, гашеная известь, желток куриного яйца), с помощью которого частицы пигмента соединяются между собой и закрепляются на поверхности грунта, образуя красочный слой. Виды живописи — фреска, масляная живопись, темпера — различаются именно составом связующего вещества, хотя пигмент, как правило, один и тот же.

Силуэт — темное на светлом фоне одноцветное плоскостное изображение человека, животного или предмета. Термин произошел от фамилии французского министра финансов XVIII в. Э. де Силуэтта, на которого была нарисована карикатура в виде теневого профиля.

Символ — образ, иносказательно выражающий какое-либо широкое понятие или отвлеченную идею. В том случае, если связь символа с выражаемым им понятием вытекает из внутреннего содержательного сходства, родства между изображаемым предметом и его иносказательным значением, употребление символа становится уместным и возможным в реалистическом изобразительном искусстве. Символ употребляют тогда, когда хотят в лаконичной и сжатой форме выразить широкое, многовмещающее понятие.

Содержание и форма в искусстве — неразрывно связанные и взаимообусловленные категории, одна из которых указывает на то, что именно отражено и выражено в произведении (содержание), а вторая на то, как, какими средствами это достигнуто (форма). Ведущая, определяющая роль принадлежит содержанию. Им становится определенное явление жизни, осознанное и эстетически осмысленное художником в процессе творческой работы. К категории художественной формы в изобразительном искусстве относят: сюжет, композицию, типаж, рисунок, цветовой строй, объем, пространственность, светотеневое построение и пр. При этом следует отметить, что художественные достоинства произведения находятся в прямой зависимости от того, насколько профессионально подготовлен художник в использовании форм выражения. Без практического овладения культурой использования цвета невозможно выразить образное содержание средствами живописи в определенном материале.

Сравнение — метод определения пропорций, тональных и цветовых отношений и др. Свойства и качества познаются нашим сознанием путем сравнения. Понять характер формы предмета, определить его тон и цвет можно только в сравнении его с другими предметами. Чтобы изобразить натуру правдиво, художник должен создать на этюде пропорциональные натуре различия предметов по размерам, тону и цвету. Именно только методом сравнения (при цельном восприятии натуры) можно определить в натуре цветовые отношения между предметами, передать их на холсте или бумаге.

Стилизация — 1) намеренная имитация художественного стиля, характерная для какого-либо автора, жанра, течения, для искусства и культуры определенной социальной среды, народности, эпохи. Обычно предполагает свободное истолкование содержания и стиля искусства, послужившего прототипом; 2) в изобразительном искусстве и преимущественно в декоративном искусстве, дизайне обобщение изображаемых фигур и предметов с по-

мощью условных приемов; стилизация особенно характерна для орнамента, где она превращает объект изображения в мотив узора.

Стиль — 1) общность идейно-художественных особенностей произведений искусства определенной эпохи. Возникновение и смена стилей определяется ходом исторического развития общества (например, классицизм, барокко и др.); 2) национальная особенность искусства (китайский, мавританский стиль и т. д.). Говорят также о стиле группы художников или одного художника, если их творчество отличается яркими индивидуальными чертами.

Сухая кисть — в живописи и графике вспомогательный технический прием, состоящий в работе слабо насыщенными краской жесткими кистями. В качестве самостоятельной техники сухая кисть применяется главным образом в декоративном искусстве.

Сфумато — в живописи и графике термин, связанный с живописью итальянского Возрождения начиная с Леонардо да Винчи и означающий мягкость исполнения, неуловимость предметных очертаний как результат определенного художественного подхода.

Сюжет — 1) конкретное событие или явление, изображенное в картине. Одна и та же тема может быть раскрыта во множестве сюжетов; 2) иногда под сюжетом понимается любой объект живой натуры или предметного мира, взятый для изображения. Нередко сюжет заменяет понятие мотив, положенный в основу произведения (особенно пейзажа).

Творческий процесс (творчество) — процесс создания художественного произведения, начиная от зарождения образного замысла до его воплощения, процесс претворения наблюдений действительности в художественный образ. В живописи творчество заключается в создании произведения в непосредственно достоверных зримых формах.

Тема — круг явлений, выбранный художником для изображения и раскрытия идеи произведения.

Темперные краски — водно-клеевые краски, приготовленные из сухих порошков, смешанных с яичным желтком, разведенным клеевой водой. В настоящее время изготовляются также полужидкие краски, заключенные в тюбики и приготовленные на желтке, цельном яйце или эмульсии из растительного масла с яйцом и клеем. Темперными красками можно писать густо, как масляными, и жидко, как акварельными, разбавляя их водой. Сохнут они медленнее гуаши. Недостатком является разница в оттенках сырой и высохшей краски. Картины, написанные темперными красками, имеют матовую поверхность, поэтому их иногда покрывают специальным лаком, устраняющим эту матовость.

Тень — элемент светотени, наиболее слабо освещенные участки в натуре и в изображении. Различают тени собственные

и падающие. *Собственными* называют тени, принадлежащие самому предмету. *Падающие* — это тени, отбрасываемые телом на окружающие предметы.

Теплые и холодные цвета. Теплые цвета условно ассоциируются с цветом огня, солнца, накаленных предметов: красные, красно-оранжевые, желто-зеленые. Холодные цвета ассоциируются с цветом воды, льда и других холодных объектов: зелено-голубые, голубые, сине-голубые, сине-фиолетовые. Эти качества цвета относительны и зависят от расположения рядом другого цвета. Ультрамарин, например, холодный сам по себе, рядом с берлинской лазурью будет теплым, а краплак красный будет казаться более холодным, чем киноварь красная.

В цветовом облике видимой натуры всегда присутствуют и теплые, и холодные оттенки. Это теплохолодность оттенков основывается прежде всего на естественных цветовых противопоставлениях на свету и в тени. В природе часто бывает так, что цвета у предметов холодные, а их тени теплые, и наоборот. Явлению теплохолодности способствует и так называемое контрастное зрительное восприятие цветов: от присутствия в воспринимаемой натуре теплого цвета на сетчатке глаз возникает и впечатление холодного, хотя в натуре этого нет. Теплохолодность в живописи является естественным явлением и неотъемлемым качеством живописного изображения этюда натуры или картины.

Техника — в области искусства: совокупность специальных навыков и приемов, посредством которых исполняется художественное произведение. Понятию «техника» в узком смысле слова обычно соответствует прямой, непосредственный результат работы художника специальным материалом и инструментом, умение использовать художественные возможности этого материала; в более широком значении это понятие охватывает и соответствующие элементы изобразительного характера — передачу вещественности предметов, лепку объемной формы, моделировку пространственных отношений и др. Все без исключения технические средства должны приводить к известному, хотя бы скромному художественному результату.

Технические средства искусства не остаются нейтральными по отношению к содержанию. Основные особенности реалистической техники обусловлены прежде всего ее подчиненностью идейно-образному строю произведения.

Техника живописи — см. масляная живопись, акварель, гуашь, темпера, клеевая живопись, пастель, энкаустика, фреска, мозаика.

Тон (без сопровождения словом «цветовой») — в терминологии художников равнозначен понятию светлоты цвета (краски). Любой хроматический или ахроматический цвет может иметь различную светлоту. Можно сказать о тоне в пределах одного цвета, например красного: «светлый тон красной краски» или «темный тон краски». Иногда термин «тон» применяется в отношении к ко-

лориту, например «золотистый тон панно», «коричневый тон картины». Художники часто вместо термина «тон» цвета применяют термин «светлота» или «светосила» цвета.

Тональность — термин, обозначающий внешние особенности колорита или светотени в произведениях живописи и графики. Он более употребителен в отношении к цвету и совпадает с термином «гамма цветовая».

Тональный и цветовой масштаб изображения. Передача пропорциональных натуре тоновых и цветовых отношений может осуществляться в разных диапазонах светлоты и насыщенности красок палитры. Это зависит от общего состояния силы освещенности натуры и от удаления ее от рисующего. Чтобы передать это состояние, перед началом каждой работы с натуры художник предварительно выясняет, какими по силе света и силе цвета будут на этюде светлые и яркие пятна натуры. Самые светлые и самые насыщенные по цвету в натуре предметы художник может взять на этюде или в полную силу светлых и ярких красок палитры, или только в половину их возможностей. Так выдерживается тональный и цветовой масштаб изображения, в котором находят отражения тоновые и цветовые отношения предметов натурной постановки.

Тоновое изображение — изображение с различными тоновыми переходами от света к тени, то есть с участками, имеющими разную силу тона. Типичным примером тонового изображения является фотография, масляный или акварельный рисунок одним цветом (гризайль), а также рисунок карандашом, выполненный приемом тушевки.

Тоновые отношения. Узнавание объемной формы предметов, их материала происходит в нашем сознании на основе зрительного восприятия их светлотных отношений. Поэтому светлотные отношения рисунка художник должен воспроизводить методом подобия. Посредством градаций светотени на объемной форме и передаче пропорциональных натуре тональных отношений между окраской (материалом) предметов художник достигает правдивой объемной моделировки формы, выражения материальности, пространственной глубины и состояния освещенности (тональный рисунок, живопись техникой гризайль).

Фактура — характерные особенности поверхности предметов из различного материала как в натуре, так и в изображении (рельеф красочного слоя мазков). Фактура может быть гладкой, шероховатой, рельефной. Фактура письма во многом зависит от свойств красочного материала, от особенностей объекта натуры, которые изображает художник, а также от поставленной задачи и материала исполнения. В акварели фактура во многом зависит от поверхности бумаги. В фактуре письма проявляется индивидуальный почерк художника.

Фас (анфас) — лицевая сторона, вид спереди. Этот

термин показывает, что модель (голова человека или предмет) расположена фронтально, параллельно плоскости картины.

Ф о н — любая среда или плоскость, находящиеся за объектом изображения.

Ф о р м а — 1) внешний вид, очертание; предполагает наличие объемности, конструкции, пропорции; 2) в изобразительном искусстве художественная форма — это художественные средства, служащие для создания образа, раскрытия содержания (см. *содержание* и *форму*).

Ф о р м а л и з м — общее обозначение многочисленных антиреалистических школ и направлений в изобразительном искусстве: кубизм, футуризм, конструктивизм, сюрреализм, супрематизм, пуризм, дадаизм, абстракционизм, поп-арт и пр. Все эти разновидности формализма основываются на противоестественном отделении формы искусства от содержания, на признании независимости и самостоятельности формы, ошибочно претендуя на то, чтобы путем различных комбинаций «чистых» линий или цветов создавать произведения искусства. Формалистическое изображение грубо искажает действительность, утрачивает способность образного познания мира, иногда превращается в бессмысленные, шарлатанские эксперименты.

Ф о р м а т — форма плоскости, на которой выполняется изображение. Он обусловлен общими очертаниями натуры, отношением высоты к ширине. Выбор формата зависит от содержания и соответствует композиции изображения. Для образного строя формат имеет существенное значение.

Ф р е с к а — важнейшая техническая разновидность монументальной живописи, применяющая известь в качестве основного связующего вещества.

Ц в е т в ж и в о п и с и. Цвет вообще — это свойство предметов вызывать определенное зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом отраженных лучей. В обыденной жизни за каждым предметом или объектом закрепляется какой-то один определенный цвет. Такой цвет называют предметным или локальным (трава — зеленая, небо — голубое, морская вода — синяя и т. д.). У начинающих живописцев, как правило, преобладает предметное видение цвета, что приводит к дилетантской раскраске. В живописном отношении правильно изобразить предмет можно только в том случае, если передавать не предметный цвет, а цвет, измененный освещением и окружающей средой. Предметный цвет изменяется при усилении и ослаблении силы света. Он изменяется также от спектрального состава освещения. Среда, в которой находится предмет, тоже отражает цветовые лучи, которые, попав на поверхность других предметов, образуют на них цветные рефлексы. Цвет меняется и от контрастного взаимодействия. Таким образом, цвет предмета всегда представляет собой мозаику, составленную из цветных и светотеневых пятен (рефлексов и бликов), и называется он в этом случае не

предметным, а обусловленным. Именно такой цвет является одним из основных изобразительных средств реалистической живописи.

Принято считать, что цвет сам по себе может оказывать некоторые воздействия на человека. Иногда думают, что темные и светлые тона создают бодрое настроение; серые и черные вызывают чувство уныния и т. д. В психологии на этот счет ведутся исследования и эксперименты, однако определенных закономерностей в этом деле все еще не выявлено. Художник-живописец не использует указанные выше значения цвета. Общего правила эмоционального воздействия колорита на «разные случаи» у него не существует. Совершенно не обязательно решать картину в темном или суровом колорите, если тема ее трагическая или грустная, а для радостных сюжетов не обязателен яркий колорит. Например, сюжеты картин Сурикова «Меншиков в Березове» и «Боярыня Морозова» посвящены трагической судьбе людей сильной воли и убеждений. В колорите первой картины преобладают темные тона. Вторая картина построена на богатых цветовых сочетаниях пленэрной живописи зимнего пейзажа, ярких одежд толпы, праздничной «ковровости» колорита. Характер натурного сюжета, состояние освещенности обусловили и колорит этих работ. Таким образом, колорит картины создается системой цветовых отношений, направленных на изображение реальных жизненных условий и обстановки. Цвет является средством изображения объемной формы предмета, ее материальности, пространственных качеств, колористического состояния освещенности натуры, и только раскрывая таким образом смысловое содержание картины, он и оказывает необходимое эмоциональное воздействие.

Цветовое единство и родство красок. Цвет освещения, его спектральный состав, соответствующим образом влияет на разнообразные краски предметов и объектов природы, подчиняет их определенной гамме. В результате получается колористическое единство цветов. Правдивое отражение этих качеств делает этюд с натуры особенно правдивым и гармоничным в живописном отношении.

Цветовые отношения — различия цветов натуры по цветовому тону (оттенку), светлоте и насыщенности. В натуре цвет всегда воспринимается в отношениях с окружающими его цветами, с которыми он находится в строгом взаимодействии и зависимости. Поэтому цветовые отношения этюда должны передаваться пропорционально цветовым отношениям натуры. В этом заключается закон колористического переложения красок видимой натуры на диапазон красок палитры, обусловливается он психофизиологией нашего зрительного восприятия и мышления.

Целостность изображения — результат работы с натуры методом отношений (сравнений) при цельном видении натуры, в результате чего художник избавляется от таких недостатков рисунка или этюда, как дробность и пестрота.

Цельность восприятия — умение художника видеть предметы натурной постановки одновременно, все сразу. Только в результате цельного зрительного восприятия можно правильно определить пропорции предметов, тоновые и цветовые отношения и добиться целостности изображения натурной постановки. В цельности восприятия заключается профессиональное умение видеть и «постановка глаза» художника.

Существует ряд советов, как практически воспринимать натуру цельно: 1) в момент наблюдения, при определении цветовых отношений прищурить или «распустить» глаза на всю натуру, 2) П. П. Чистяков советовал «мысленно иметь перед собой как бы стекло плоское, оно дает отношения», 3) Р. Фальк для цельности видения рекомендовал вырезать в куске картона прямоугольное отверстие (2×1 см) и смотреть на натуру в плоскости этого окошка (глаз получает при этом целостный живописный строй основных цветовых отношений натуры, похожий на мозаику из драгоценных камней); 4) воспринять натуру цельно и понять ее цветовые отношения можно также с помощью «черного зеркала» (если закрасить одну сторону прозрачного стекла черной краской, то получим зеркало, в котором при ярком солнечном освещении можно рассматривать объекты пейзажа в пониженной яркости. В таком зеркале предметы отражаются в одной плоскости в уменьшенном виде, их можно охватить взором все одновременно. Это позволит точнее уловить тональные и цветовые отношения натуры).

Экстерьер (в противоположность интерьеру) — изображение наружного вида здания.

Энкаустика — восковая живопись — малоупотребительная в настоящее время разновидность живописной техники, основанная на применении воска в качестве связующего вещества. Лучший по результатам и прочности способ восковой живописи — античная энкаустика. Достоинства ее заключаются в исключительных качествах специально приготовленного воска, который почти не поддается воздействию времени или сырости, никогда не дает трещин и сохраняет неизменным свой цвет.

Эскиз — подготовительный набросок этюда или картины. В процессе работы с натуры эскизы используются в качестве вспомогательного материала; в них разрабатываются варианты композиций листа бумаги или холста. Эскизы выполняют как в виде беглых карандашных зарисовок, так и в материале.

Этюд — изображение вспомогательного характера ограниченного размера, выполненное с натуры ради тщательного ее изучения. Посредством этюда художник совершенствует свое профессиональное мастерство. Основной целью этюдной работы всегда остается правдивое и живое воплощение живописного замысла, создание картины. В реалистическом искусстве этюд всегда выполняет вспомогательную роль.

Этюдность является результатом переоценки роли этюда,

она неизбежно ведет к обеднению идейно-образного содержания. Принято считать, что этюдность порождена импрессионизмом, ограничивающим деятельность живописца беглой работой с натуры, подменой этюдом картины.

Эффект Пуркине — изменение относительной яркости цветов при усилении или ослаблении освещения. Например, днем сильной кажется относительная яркость красного и желтого, а в сумерки — зеленого и синего цветов. Дело здесь в том, что днем при нормальном освещении наш глаз видит посредством одних клеток сетчатки глаза, так называемых колбочек, а при очень слабом уже посредством других — палочек. Колбочки более чувствительны к желтому и красному цвету, тогда как палочки — к сине-зеленому. Еще Леонардо да Винчи замечал: «Зеленый и голубой усиливают свои цвета в полутени, а красный и желтый выигрывают в цвете в самых освещенных местах».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. — М., 1983.—Т. 1, 2.

Маркс К., Энгельс Ф. О воспитании и образовании. — М., 1978.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. — М., 1979.

Ленин В. И. О воспитании и образовании. — М., 1980. — Т. 1, 2.

Калинин М. И. О воспитании и обучении. — М., 1957.

Крупская Н. К. Об искусстве и литературе. М.—Л., 1963.

* * *

Алексеев С. С. О колорите. — М., 1974.

Бакшеев В. Н. Воспоминания. — М., 1963.

Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись. Композиция. — М., 1981.

Ванслов В. В. О станковом искусстве и его судьбах. — М., 1972.

Волков Н. Н. Композиция в живописи. — М., 1977.

Волков Н. Н. Цвет в живописи. — М., 1965.

Вопросы художественного образования. Учебные записки ордена Трудового Красного Знамени Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Вып. I—XXV. — Л., 1970—1980.

Виннер А. В. Как работают мастера живописи. — М., 1965.

Гренберг Ю. И. Технология живописи. — М., 1982.

Зайцев А. С. Советы мастеров. — Л., 1973.

Закин Р. На пути к творчеству. — Л., 1971.

Ивенс Р. М. Введение в теорию цвета. — М., 1964.

Иогансон Б. В. О живописи. — М., 1960.

Кальнинг А. К. Акварельная живопись. Краткое руководство. — М., 1968.

Капланова С. Г. От замысла и натуры к законченному произведению. — М., 1981.

Коровин К. А. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания / Сост. Н. М. Молева. — М., 1963.

Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания.– М., 1961.

Киплик Д. И. Техника живописи. — М., 1950.

Кузин В. С. Психология. — М., 1982.

Лепикаш В. А. Живопись акварелью. — М., 1961.

Мастера искусства об искусстве. В 7-ми т. — М., 1965—1970.

Одноралов Г. В. Материалы в изобразительном искусстве. — М., 1983.

Орловский Г. И. Учитель изобразительного искусства и его работа. Некоторые размышления о профессии. — М., 1972.

Павлинов П. Я. Для тех, кто рисует. — М., 1965.

Пучков А. С., Триселев А. В. Методика работы над натюрмортом. — М., 1982.

Ревякин П. П. Техника акварельной живописи. — М., 1959.

Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. — М., 1984.

Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. — М., 1980.

Савицкий Г. А. Молодым художникам о мастерстве. — М., 1952.

Стасевич В. Н. Искусство портрета. — М., 1978.

Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность. — М., 1981.

Унковский А. А. Живопись. Вопросы колорита. — М., 1980.

Художник. Ежемесячный журнал Союза художников РСФСР.

Шорохов Е. В. Композиция. — М., 1986.

Энциклопедический словарь юного художника. — М., 1983.

Юный художник. Ежемесячный журнал Союза художников СССР, Академии художеств СССР, ЦК ВЛКСМ.

Юон К. Ф. Об искусстве. М., 1959. — Т. 1, 2.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3

Глава I. **Теория живописной грамоты** 16

Роль рисунка в живописи 17
Цвет в живописи 22
Передача объема, пространства, материальности 26
Метод работы цветовыми отношениями и профессиональная постановка глаза художника на цельность восприятия 34
Отношения пропорций 35
Тональные отношения 37
Цветовые отношения 39
Общее тоновое и цветовое состояние освещенности 41
Цельность зрительного восприятия 45
Целостность изображения и композиционный центр 48
Процесс живописи с натуры 50
Контрольные вопросы и задания для повторения 56

Глава II. **Практика изображения объектов натуры** (натюрморт, интерьер, экстерьер, пейзаж, голова и фигура человека) 57

Свойства цвета 58
Краткосрочные этюды на цветовые отношения 60
Натюрморт 63
Постановка натюрморта 65
Композиция натюрморта на изобразительной плоскости 67
Тональное изображение натюрморта (гризайль) 71
Натюрморт в технике акварели 73
Живопись гуашью 80
Живопись маслом 83
Живопись темперой 93
Интерьер и экстерьер 95
Пейзаж 101
Метод работы цветовыми отношениями и цельность восприятия натуры в условиях пленэра 108
Восприятие и передача основных цветовых отношений . . . . . —
Общее тоновое и цветовое состояние освещенности 110

Цвет освещения и колористическое единство объектов пейзажа . . 111
Изображение деталей пейзажа 112
Пространство в пейзаже 114
Голова и фигура человека 119
Изображение формы головы тоном (гризайль) 120
Живопись головы в условиях естественного освещения (комнатного дневного) 126
Живопись головы в условиях искусственного освещения 131
Живопись головы в условиях пленэра 132
Задача портретной живописи 136
Изображение фигуры человека 142
Контрольные вопросы и задания для повторения 146
Творческие и методические задачи выполнения дипломной работы по живописи 147

Словарь специальных терминов 153

Рекомендуемая литература 188