

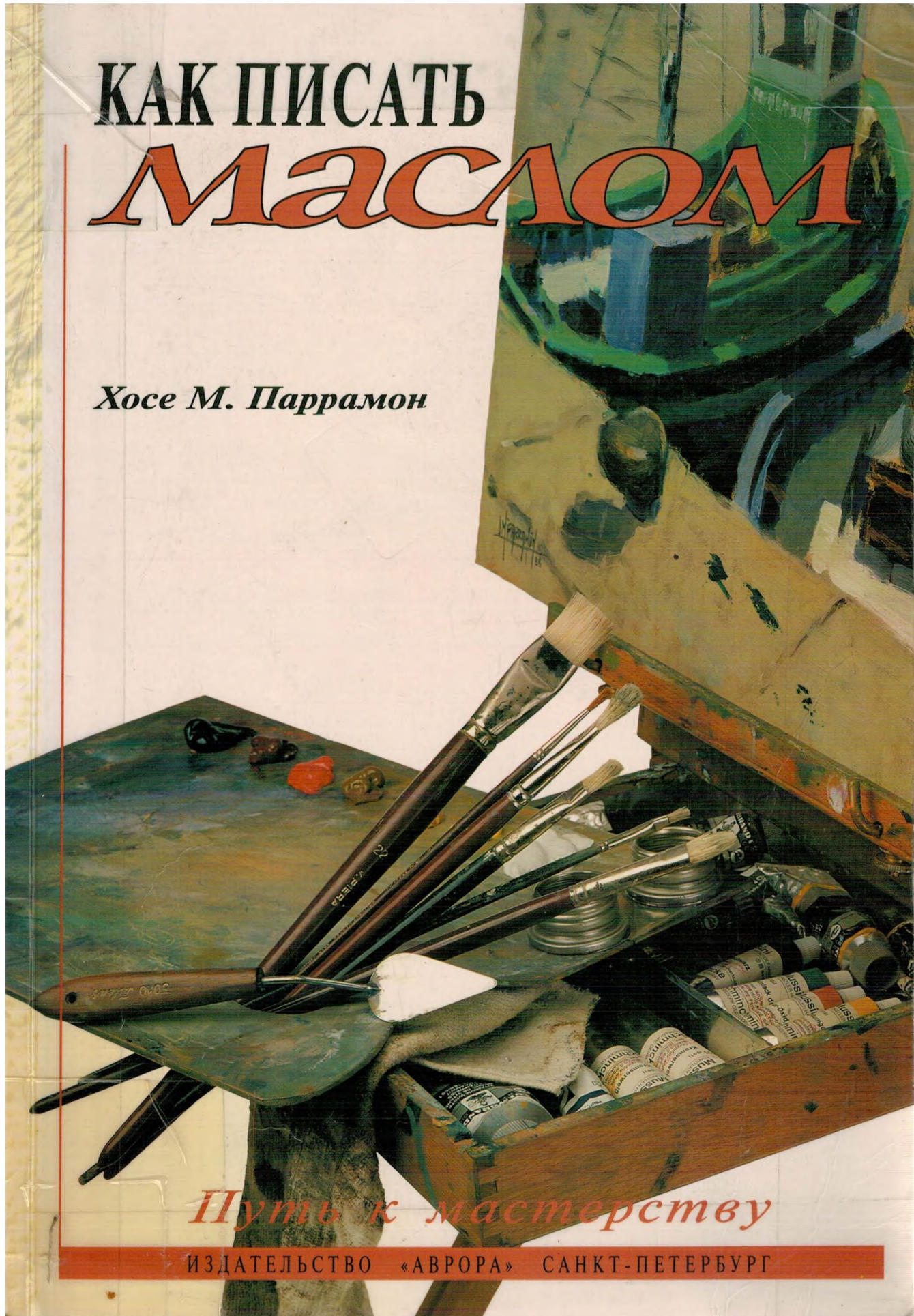
ХОСЕ М. ПАРРАМОН

КАК ПИСАТЬ МАСЛОМ

«АВРОРА»

КАК ПИСАТЬ *Маслом*

Хосе М. Паррамон



Путь к мастерству

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АВРОРА» САНКТ-ПЕТЕРБУРГ





КАК ПИСАТЬ *маслом*

Хосе М. Паррамон

История живописи маслом,
материалы и приспособления,
первые упражнения,
теория цвета и гармония красок,
практическая работа

Издательство «Аврора» • Санкт-Петербург 1995 г.

Руководитель серии: Хосе М. Паррамон Виласало
Автор текста: Хосе М. Паррамон Виласало
Редактор: Анхела Беренгер Гран
Художественное оформление: Микель Феррон Хеис
Рисунки: Джорди Сегу Паско
Макетирование: Хосе Гуаш Кабанас

Перевод: Наталия Мультигули, Елена Пурыева, Серафима Савич
Рецензент: заслуженный деятель искусств, профессор А.К. Соколов

Оригинальное издание:
Cómo pintar al óleo
© 1992, José Maria Parramón Vilasaló

Эксклюзивные права на издание во всех странах мира:
© 1992, Parramón Ediciones, S.A., Barcelona, España

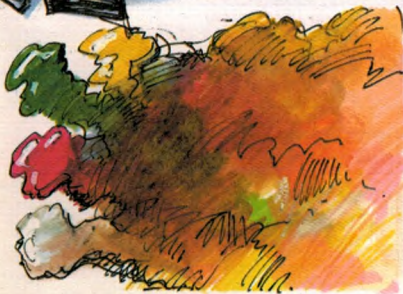
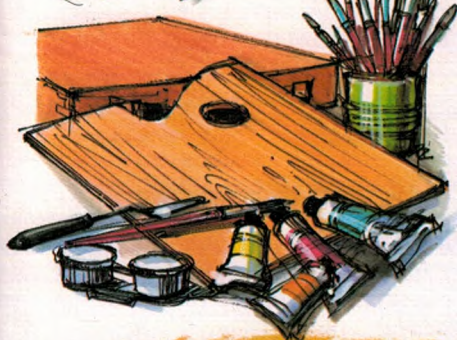
Издание на русском языке:
© 1995, издательство «Аврора», Санкт-Петербург

Printed and bound in Spain

К 4901020000-0135 без объявления
023(01)-95

ISBN 5 - 7300 - 0627 - 6

Содержание



Предисловие 6

История живописи маслом 9

Ян ван Эйк 10
 Леонардо да Винчи 12
 Рафаэль, Микеланджело 13
 Тициан 14
 Караваджо 16
 Рубенс, Рембрандт 17
 Веласкес 18
 Гойя, Тернер 20
 Энгр, Делакруа 21
 Мане, Моне 22
 Сезанн, Ван Гог 23
 Матисс 24
 Пикассо 25

Материалы и приспособления 27

Масляные краски 28
 Изготовление масляных красок 29
 Разбавители и лаки 35
 Ассортимент и формы выпуска красок 36
 Кисти и мастихины 38
 Основа для живописи маслом 40
 Грунтовка и натягивание холста на подрамник 41
 Палитра, масленки, краски 42
 Мольберты и мебель для художественных мастерских 44
 Портативные мольберты, этюдники и устройства для переноски холстов 46

Первые упражнения в живописи маслом 49

Как работать одной краской и белилами 50
 Как держать кисть 52
 Как нарисовать куб 53
 Как написать куб ультрамарином и белилами 54
 Как написать маслом шар 56
 Как написать одной краской кувшин и миску 58
 Как написать натюрморт двумя красками и белилами 62
 Чистка и хранение кистей 66

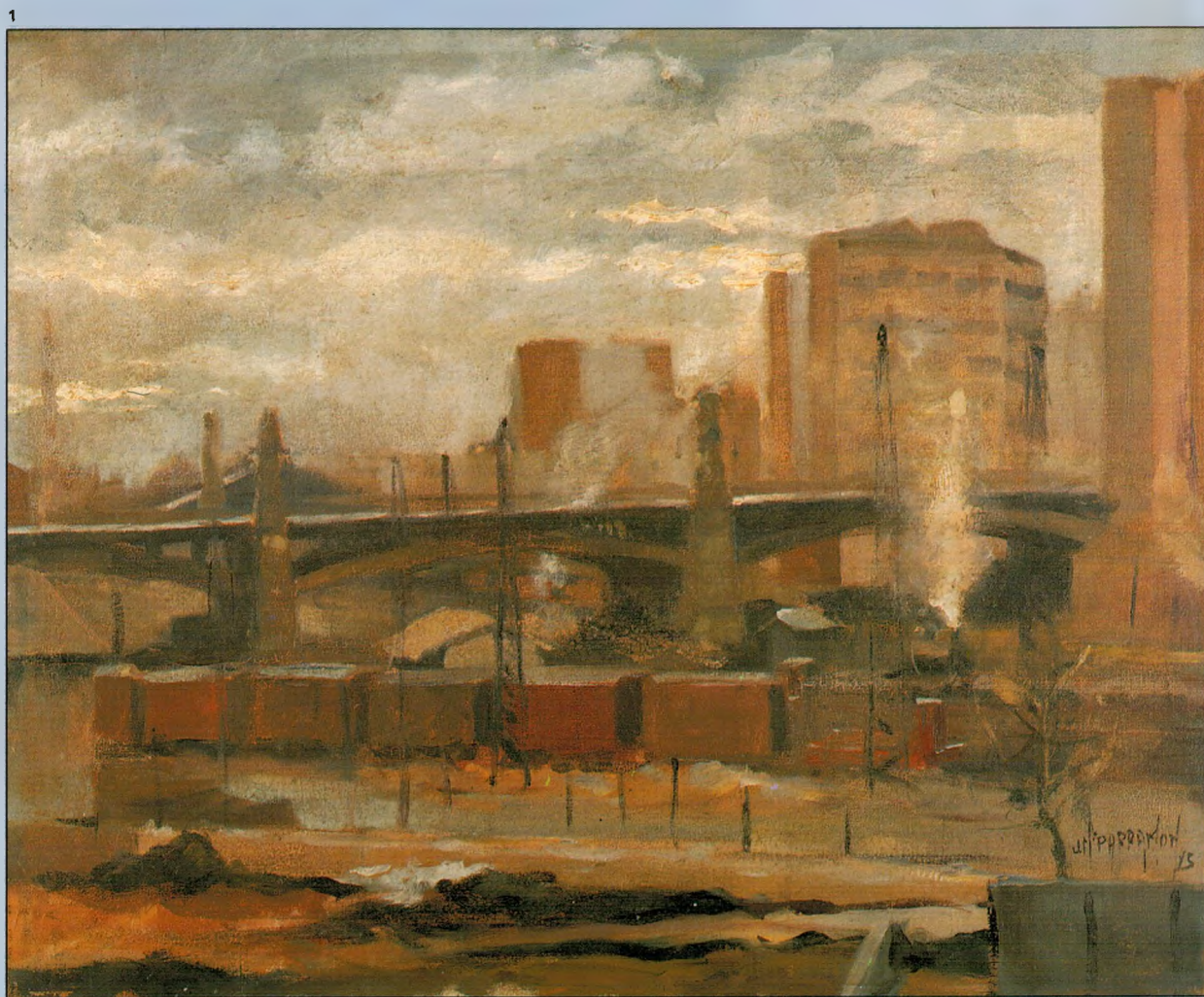
Теория цвета и гармония красок 69

Теория цвета 70
 Что такое дополнительные цвета и для чего они нужны 72
 От теории к практике: все оттенки при помощи трех красок и белил 73
 Цветовая гармония и трактовка 74
 Очень важное упражнение 76
 Как написать яблоко тремя красками и белилами 84

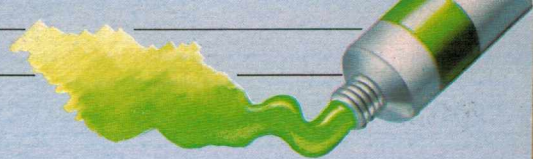
Практическая работа маслом 91

Выбор сюжета и композиции 92
 Как начать 96
 Контрасты 98
 Техника живописи alla prima 100
 Как написать натюрморт всеми красками 104

Предисловие



Ил. 1. Хосе М. Паррамон.
Мост. Частное собрание,
Барселона



Свой первый рисунок с натуры я сделал двенадцатилетним мальчиком где-то в уголке за барселонским собором. В восемнадцать лет я начал писать маслом, в двадцать два впервые выставил свои полотна, а в двадцать четыре участвовал в Салоне, объединившем художников моложе двадцати пяти лет. Из семидесяти трех выставившихся там живописцев именно я был удостоен главной награды за городской пейзаж, написанный маслом.

И даже через много лет, уже преподавая рисунок и живопись в художественных школах и в Академии художеств, и стараясь дать моим ученикам представление о богатых возможностях различной техники живописи, я всегда отмечал в себе особое расположение к масляным краскам. Большинство моих книг, созданных в стремлении поделиться накопленным опытом и знаниями, посвящено именно живописи маслом. Живопись для меня — это прежде всего масляная живопись.

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что среди трех десятков написанных и проиллюстрированных мною книг именно лежащая перед вами наиболее дорога моему сердцу. На нее я потратил особенно много времени, желая, чтобы изложенные в ней правила и упражнения позволили читателю, то есть вам, действительно научиться писать маслом. А это вполне реально. Уже на следующей странице вы найдете краткий экскурс в историю масляной живописи и сможете проследить за эволюцией техники великих мастеров, в совершенстве владевших этим средством самовыражения.

Затем с помощью множества иллюстраций вы научитесь разбираться в материалах и инструментах, обычно используемых при работе маслом, начиная с холста, кистей, палитр, красок и кончая этюдниками, мольбертами и другими приспособлениями.

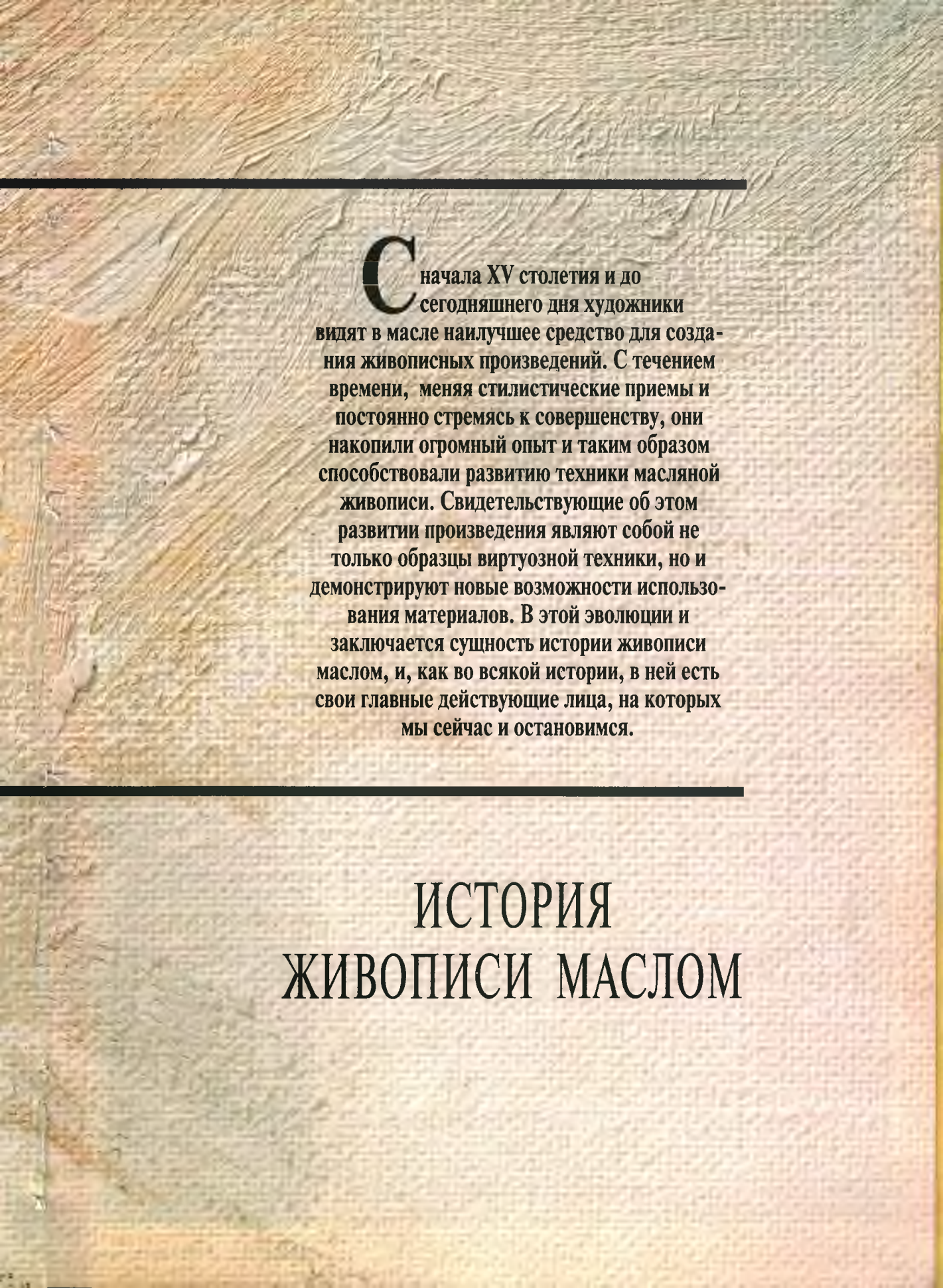
На следующем этапе можно приступить к серии практических упражнений, начав работать одним цветом, затем двумя и наконец тремя. После этого наступит очередь теории цвета, и вы убедитесь, что из трех основных цветов можно получить все существующие в природе оттенки. При помощи одного из самых важных упражнений вы имеете возможность проверить это на практике, получив несколько цветовых гамм из трех цветов. Тогда придет время для занятий композицией, трактовкой и для изучения наиболее часто используемых при работе маслом технических приемов — живописи *alla prima* и поэтапной работы.

Завершающим станет следующее упражнение: чтобы проверить свои творческие возможности, вы должны будете от начала до конца выполнить натюрморт, продумав его композицию.

Но запомните, что самое главное — это работа, практика. Матисс говорил своим ученикам так: «Нужно трудиться, как трудятся рабочие. Художники, создавшие что-нибудь стоящее, работали именно так, а не иначе. Я сам всю жизнь трудился с утра до ночи».

Хосе М. Паррамон





Сначала XV столетия и до
сегодняшнего дня художники
видят в масле наилучшее средство для созда-
ния живописных произведений. С течением
времени, меняя стилистические приемы и
постоянно стремясь к совершенству, они
накопили огромный опыт и таким образом
способствовали развитию техники масляной
живописи. Свидетельствующие об этом
развитии произведения являют собой не
только образцы виртуозной техники, но и
демонстрируют новые возможности использо-
вания материалов. В этой эволюции и
заключается сущность истории живописи
маслом, и, как во всякой истории, в ней есть
свои главные действующие лица, на которых
мы сейчас и остановимся.

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ МАСЛОМ

Ян ван Эйк (1380—1441)

Считалось, что живопись маслом изобрел Ян ван Эйк. Правда, теперь мы знаем, что она появилась гораздо раньше. Зато не вызывает сомнения тот факт, что именно он довел этот метод до высочайшей степени совершенства. Ян ван Эйк — наиболее крупный представитель ранней голландской живописи. До своего назначения в 1425 году придворным художником герцога Бургундского он в 1422—1424 годах работал в Гааге. Около 1425 года он уезжает в Брюгге, где в 1441 году умирает. Существует легенда о том, как однажды молодой художник был неприятно удивлен, заметив, что его картина, выполненная темперой и покрытая маслом, потрескалась при просушке на солнце. В течение последующих месяцев ван Эйк занимался поисками масла, высыхающего в тени. После многочисленных неудачных попыток он наконец нашел то, что искал: смесь льняного масла и «белого лака из Брюгге» (так называли в те времена скипидар). Он развел этой смесью пигменты и получил краску, густоту которой мог регулировать и к тому же достаточно медленно сохнущую, что позволяло вносить необходимые поправки в готовую работу. Однако ван Эйк не только усовершенствовал технику живописи маслом, но и добился максимально возможной точности и изящества в ее применении. На иллюстрации 4 вы видите репродукцию картины ван Эйка, написанной в 1434 году, то есть более пятисот лет тому назад. Даже эта прекрасная репродукция не может в должной мере передать все достоинства подлинника: краски будто недавно положены, все детали сохранили свежесть и блеск только что завершенного полотна.

Картины ван Эйка — образцы виртуозной техники. Он точно передает свет, падающий на поверхность предметов; прописывает до мельчайших подробностей одежду, мебель, растения. На одном из лучших портретов рядом со своей подписью художник добавил латинское изречение, в переводе означающее: «Лучшее, что я смог».

Так же как и другие великие фламандцы — Флемальский мастер и Рогир ван дер Вейден, — ван Эйк был носителем нового, реалистического видения, характерного для раннего северного Возрождения. Он считал, что «мужчины, женщины, деревья и поля» должны выглядеть на полотне «как в жизни». Из этого стремления к реализму и родилась голландско-фламандская живописная традиция, представленная такими крупнейшими мастерами, как Мемлинг, Боутс, Босх, Брейгель, Рубенс, ван Дейк и Рембрандт.

Влияние фламандской школы распространилось далеко за пределы региона и в эпоху Возрождения ощущалось как на севере Италии, так и на значительной части территории Испании. Некоторые исследователи полагают, что подчас сам Веласкес черпал вдохновение в искусстве фламандских мастеров, чьи картины, в том числе несколько полотен ван Эйка, он мог видеть в испанских коллекциях. Не подлежит сомнению тот факт, что живописью ван Эйка восхищались величайшие художники всех времен.

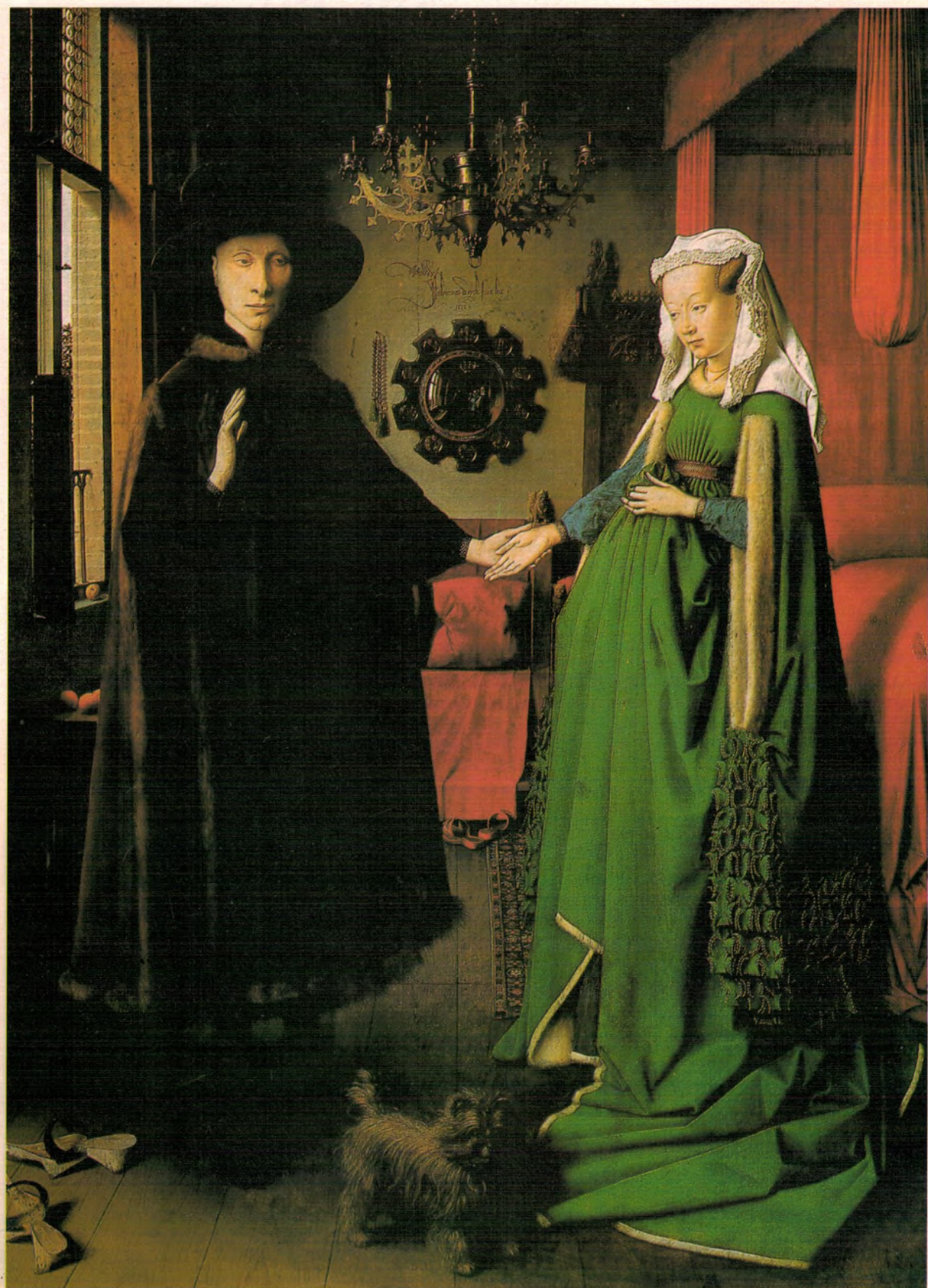
Ил. 3. Ученик Квентина Массейса. *Св. Лука пишет Магону с мпаденцем*. Деталь. Национальная галерея, Лондон. Эта картина является ценнейшим документом эпохи, так как здесь изображена мастерская художника конца XV века. Очевидно, что художник работает маслом: материалы, используемые им, в основном те же, что и у современных профессиональных живописцев.

Ил. 4. Ян ван Эйк. *Чета Арнольфини*. Национальная галерея, Лондон. Ван Эйк усовершенствовал технику живописи маслом, доведя ее до высочайшей степени утонченности. Это особенно показывает мастерство художника в передаче фигур и предметов.

3



Ил. 2. Тициан. *Портрет молодого человека*. Национальная галерея, Лондон



Леонардо да Винчи (1452—1519)

В Италии живопись маслом была введена фламандским живописцем Юстусом Гентским. Среди итальянских художников, принявших новую технику, был и Леонардо да Винчи. Он родился в 1452 году в деревушке, расположенной в долине реки Арно, неподалеку от Флоренции, и обучался живописи в мастерской флорентийского художника и скульптора Андреа Верроккьо. Круг интересов Леонардо да Винчи поистине всеобъемлющ: архитектура, музыка, гидравлика, геология, ботаника, анатомия и, наконец, живопись.

Его знаменитый «Трактат о живописи» не только теоретический труд и настольная книга по технике живописи, это апология ремесла художника как свободной профессии (в то время многие относили живопись к «механичес-

ким искусствам»). В нем Леонардо отмечал, в частности, отсутствие четкого перехода от света к тени: «Есть нечто, похожее на дым». По сути, художник сформулировал один из самых революционных принципов в истории живописи — sfumato, расплывчатое изображение очертаний предметов или персонажей, служащее для передачи воздушной среды.

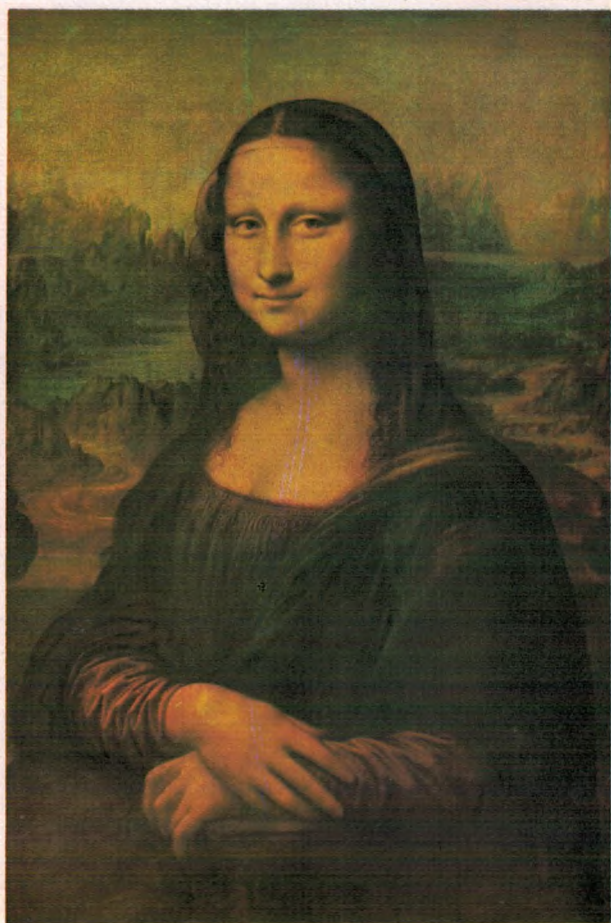
В своих полотнах Леонардо впервые изобразил воздействие воздуха на контуры предметов, погружая удаленные части пейзажа в дымку, — эффект воздушной перспективы. Для достижения его художнику пришлось прибегнуть к очень сложному приему, состоящему в наложении многочисленных лессировок — прозрачных, как в акварели, слоев — и в тщательной растушевке контуров.

Ил. 5. Леонардо да Винчи. *Мадонна в гроте*. Пувр, Париж. Изображение растений и скал построено на тончайшем знании природы. Фигуры и пейзаж заключены в единую световоздушную среду.

Ил. 6. Леонардо да Винчи. *Джоконда*. Пувр, Париж. Плавные формы сливаются с пейзажем, заключающем в себе великое новшество — воздушную перспективу.



6



Рафаэль (1483—1520) Микеланджело (1475—1564)

Ил. 7. Рафаэль. *Обручение Марии*. Деталь. Галерея Брера, Милан. Рафаэль сохранил традиционную технику фламандских мастеров — наложение пессировок по подмалевку, — работая одним цветом различной насыщенности.

Ил. 8, 9. Микеланджело. *Святое семейство*. Уффици, Флоренция. Микеланджело отличают энергичные, мощные формы. Подобно Рафаэлю, он работал пессировками, то есть полупрозрачными красочными слоями. Он писал картины по частям, как фрески.

Рафаэль умер в Риме в 1520 году в возрасте тридцати семи лет. В 21 год он пишет свои самые знаменитые полотна, например «Обручение Марии», деталь которого здесь представлена. В двадцать шесть лет он не уступал славой Леонардо да Винчи. Именно в это время папа Юлий II призывает молодого живописца в Рим и предлагает ему расписать несколько залов дворца в Ватикане. В это же время Микеланджело расписывал в Ватикане Сикстинскую капеллу.

Рафаэль и Микеланджело работали маслом в очень похожей манере. Технику работы Микеланджело можно с достаточной точностью реконструировать по нескольким дошедшим до нас неоконченным работам. На деревянной доске, покрытой белым гипсовым грунтом, художник делал серую пропись концом тонкой кисти. Затем наносил традиционно используемый еще с готических времен зеленый подмалевок под обнаженные участки тела и по

этому слою розоватыми лессировками лепил тела, покрывая их потом полупрозрачными одеждами. Плотные одежды моделировались исходя из первоначального цвета, но более темными, насыщенными тонами, начиная с теней, с постепенным высветлением белилами.

Подобно фламандским живописцам, Микеланджело писал картину по частям, завершая одни, в то время как другие оставались едва намеченными.



Тициан (1487/90—1576)

Джованни Беллини был одним из тех венецианских художников, кто вслед за Антонелло да Мессина, обучавшимся живописи в Брюгге, начал работать маслом. Именно он ввел эффект отражения световых лучей, позволяющий объединять формы и смягчать контуры, изменив тем самым венецианскую традицию. Эта существенная черта заметна и в творчестве другого венецианца — Джорджоне, который, по словам Вазари, писал сразу маслом, так как считал, что настоящая, лучшая живопись не нуждается в подготовительном рисунке. Гармония красок и мягкость форм, свойственные картинам Джорджоне, породили легенду о том, что жизнь его протекала в любви и музыке. Тициан был учеником Джорджоне. К концу своей долгой жизни он стал художником национального и даже вселенского масштаба, великим мастером Возрождения. Говорят, что сам император Карл V оказал Тициану великую честь, подняв оброненную им кисть.

Великолепная колористическая тенденция, идущая от Беллини и развитая Джорджоне, достигла своего апогея в полотнах Тициана. И если рисунку выдаст в нем последователя Микеланджело, то в основе живописи Тициана все же лежит цвет. Именно цвет лепит форму, организует пространство и атмосферу.

В живописи можно провести четкую границу — до и после Тициана. До него — четко обозначенные формы и яркие, чистые краски; после — мягкие контуры и смешанные, грязные, но при этом гораздо более гармоничные тона. Это хорошо заметно в полотнах Тициана позднего периода, когда они теряют в точности, но выигрывают в цветовой гармонии.

Для техники художника характерны энергичные мазки и «сокращенная», упрощенная фактура. Тициан начинал картину с равномерного слоя венецианской красной краски. Затем по этой основе он прорисовывал и одновременно моделировал формы, используя желтый, красный и черный цвета для обозначения соответственно светлых, более темных и совсем темных участ-

ков. После этого серией светлых лессировок он лепил объемы. Тон лессировки соответствовал цвету основы: розовая по красному, желтая по телесному и так далее. На завершающем этапе Тициан прорабатывал наиболее светлые участки сухой кистью. Благодаря этому приему и создавалось световоздушное единство самых знаменитых его картин, это ощущение золотистого мерцания и теплого предвечернего света.

При близком рассмотрении поздние полотна Тициана представляют собой напластования пятен и плотных красочных слоев, и лишь при некотором удалении в их гармонии можно различить фактуру изображения. Работая маслом в свободной, раскрепощен-

Ил. 12 Тициан. *Портрет молодого человека*. Национальная галерея, Лондон. Тициан был гениальным колористом, но его краски отличаются от красок фламандских мастеров или художников Возрождения. Тициан стремился к передаче природного цвета. Изумительный цветовой эффект этого полотна основан на контрасте доминирующего голубого и теплых тонов лица.

10

10А



10В



10С



Техника сухой кисти в живописи Тициана

В живописи маслом сухая кисть представляет собой особую технику письма, при которой небольшое количество густой краски энергичным втиранием наносится на высохшие или почти высохшие участки. Для этого обычно берется краска более светлого тона, сквозь которую просвечивает нижний слой. Эта техника применяется для перехода от света к тени, придания блеска или при проработке полутонов. На иллюстрациях 10А, 10В и 10С можно проследить

стадии этого процесса: на темно-зеленую основу наносится густая красочная масса более светлого тона. В результате мы получаем мягкий переход от одного тона к другому, при котором краски не смешиваются, а взаимообогащаются. Наиболее ярко и выразительно работал в этой технике Тициан, который использовал сухую кисть на световых участках, чтобы придать краскам блеск и великолепие и подчеркнуть их звучность (ил. 11).

11





12



ной, почти неистовой манере, мастер отказался от традиционной техники, основанной на однородности цветовых поверхностей и плавном, постепенном переходе от света к тени. В то же время Тициан не использует яркие, сочные цвета, например как в витражах, как это делали его предшественники, а работает в одной гамме, создающей гармоничное по колориту полотно. И этот подход к работе маслом делает Тициана предтечей современной живописи.

Ип. 13, 14. Тициан.
Коронавание терновым венцом. Старая пинакотекка, Мюнхен. Последние произведения Тициана отличаются быстротой и энергичностью испол-

нения. Художник работал *alla prima*, смешивая краски прямо на холсте, получая необычайно богатую и гармоничную гамму приглушенных, грязноватых тонов.

13



14



Караваджо (около 1571—1610)

Микеланджело Меризи да Караваджо был сварлив и неуживчив. Жизнь его была полна трудностей — от нехватки денег до столкновений с полицией. Он терпеть не мог маньеризма, снискавшего в то время большую популярность. Он не принимал его условностей, аллегорических и мифологических фантазий, инстинктивно стремясь к правдивой живописи. Грациозность исполнения и притягательность колорита, изящество рисунка и воздушность не являлись для Караваджо главными. Важно было лишь реалистическое изображение предметов, их почти физически осязаемое присутствие, объем и вес. Ценнейшим открытием художника стала трактовка форм путем резких светотеневых контрастов. До Караваджо художники поэтизировали реальную действительность. Караваджо стал одним из тех, кто начал писать «прозой», объективно подходя к изображению предметов. Его влияние на современников было огромным, в его творчестве черпала вдохновение целая плеяда художников барокко, объединенных стремлением к натурализму. Среди последователей Караваджо Рембрандт и Веласкес, Рубенс, Жорж де Латур и Сурбаран.

15



16



Ил. 15. Караваджо. *Призвание святого Матфея*. Деталь. Церковь Сан Луиджи деи Франчези, Рим. Караваджо открыл новый стиль, основанный на подчеркнутых световых контрастах. Портрет отличается

резким переходом от света к тени, усиливающим драматическую выразительность лица.

Ил. 16. Караваджо. *Мадонна с младенцем и св. Анной*. Галерея Боргезе, Рим. Караваджо

погружал задний план своих полотен в полутьму, усиливая тем самым объемность фигур и предметов. Он старался таким образом передать физические стороны видимой реальности.

Рубенс (1577—1640)

Рембрандт (1606—1669)

Питер Пауль Рубенс говорил на семи языках, в том числе по-гречески и по-латыни. Правительство Нидерландов облекло его высокими дипломатическими полномочиями, что позволило ему общаться с крупнейшими монархами Европы. При активной политической деятельности Рубенс находил время и для занятий живописью. Им написано более двух с половиной тысяч картин. В мастерской с ним вместе работали многочисленные ученики и помощники, среди которых были ван Дейк, Йорданс, Снейдерс и Тенирс. Однако благодаря четким техническим приемам полотна Рубенса поражают своей цельностью и стилистическим единством. Рубенс писал *alla prima* по серебристо-серому грунту, используя лессировки или пастозные кроющие слои краски, которую он смешивал прямо на полотне.

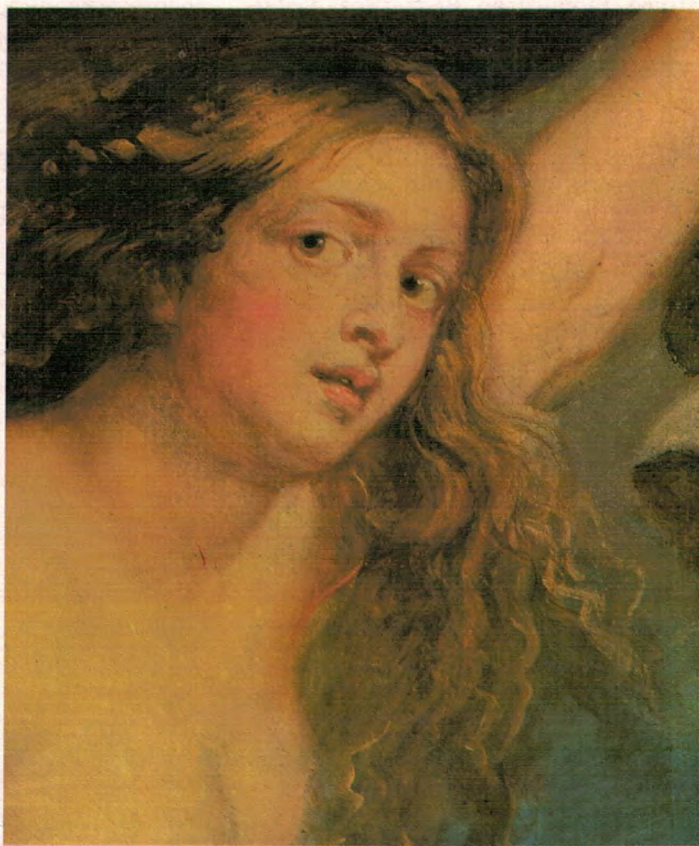
Рембрандт, в отличие от Рубенса, никогда не покидал Голландии. Он говорил, что в его стране достаточно полотен итальянских художников и можно, не выезжая в Италию, изучить творчество главных ее мастеров. Сам художник владел значительной коллекцией картин и гравюр, которую был вынужден продать в момент серьезных финансовых затруднений.

Рембрандт — великий мастер светотени. В его картинах свет всегда сфокусирован на главном, оставляя в тени все несущественное. Освещенные участки богаты напластованиями плотных красочных слоев, в то время как для затененных зон используются сильно разведенные краски.

Ил. 17. Питер Пауль Рубенс. *Фортуна*. Деталь. Музей Прадо, Мадрид. Рубенс разработал технику живописи маслом, основанную на сочетании лессировок с письмом *alla prima*.

Ил. 18. Рембрандт Харменс ван Рейн. *Купание Вирсавии*. Пуэр, Париж. Одной из характерных черт живописи Рембрандта является использование красочных слоев разной плотности.

17



18



Веласкес (1599—1660)

Раннее творчество Веласкеса развивалось под влиянием искусства Караваджо, изученного им по картинам караваджистов. В первые годы XVII века в Севилье Веласкес работал в строго реалистической манере, хотя и весьма далекой от стиля, принесшего ему впоследствии всемирную известность.

Его слава достигает Мадрида, и в возрасте двадцати четырех лет Веласкес становится придворным художником Филиппа V. Он получает возможность изучать королевскую коллекцию живописи и знакомится с Рубенсом, по совету которого добивается разрешения на поездку в Рим для изучения творчества великих итальянских мастеров.

Влияние венецианцев, в основном Тициана с его особой манерой, а также искусство Рубенса сыграли решающую роль в формировании стиля мо-

лодого живописца. По словам искусствоведа Эрнста Гомбриха, некоторые из созданных Веласкесом портретов достойны занять место в ряду самых пленительных полотен, написанных за всю историю живописи.

Подобно Тициану, Веласкес работал на холсте, прокрашенном венецианской красной краской. Он начинал картину, набрасывая кончиком кисти общий рисунок, затем наносил пятна сероватых оттенков различной насыщенности — в зависимости от интенсивности света и теней. При уточнении формы и выделении контуров художник работал, подобно импрессионистам, отдельными мазками. Живопись, вблизи кажущаяся хаотичной, на определенном расстоянии представляет собой удивительное по целостности произведение. Именно в этой манере написан шедевр Веласкеса «Менины».

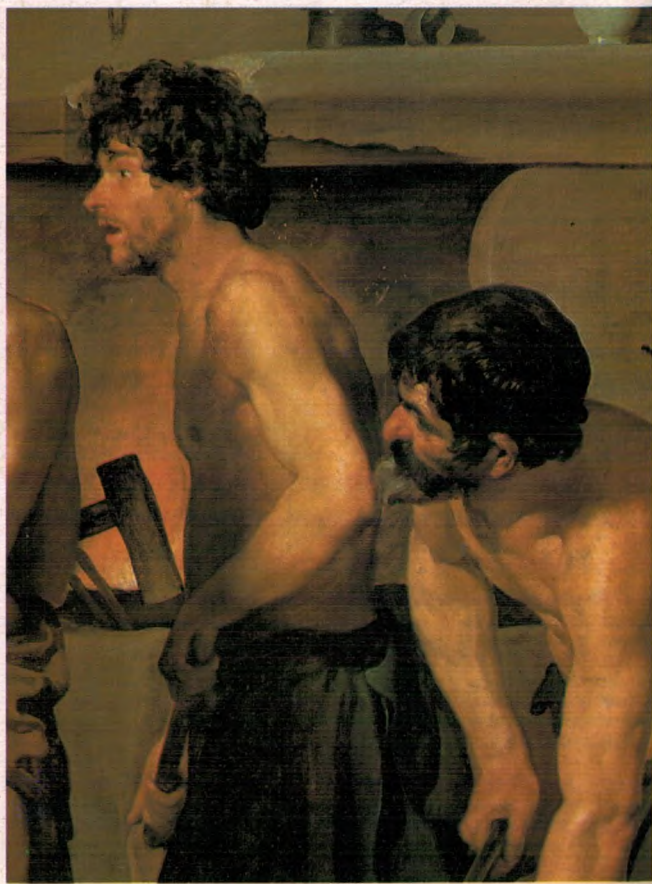
Ил. 19. Диего Веласкес. *Конный портрет Филиппа IV*. Деталь. Музей Праго, Мадрид. В зрелых работах Веласкеса заметно влияние венецианской, точнее тициановской, живописи. Колорит и богатство плоти напоминают полотно Рубенса.

Ил. 20. Диего Веласкес. *Кузница Вулкана*. Деталь. Музей Праго, Мадрид. Реализм Веласкеса сформировался под влиянием Караваджо. Безукоризненно передано строение человеческого тела.

19



20





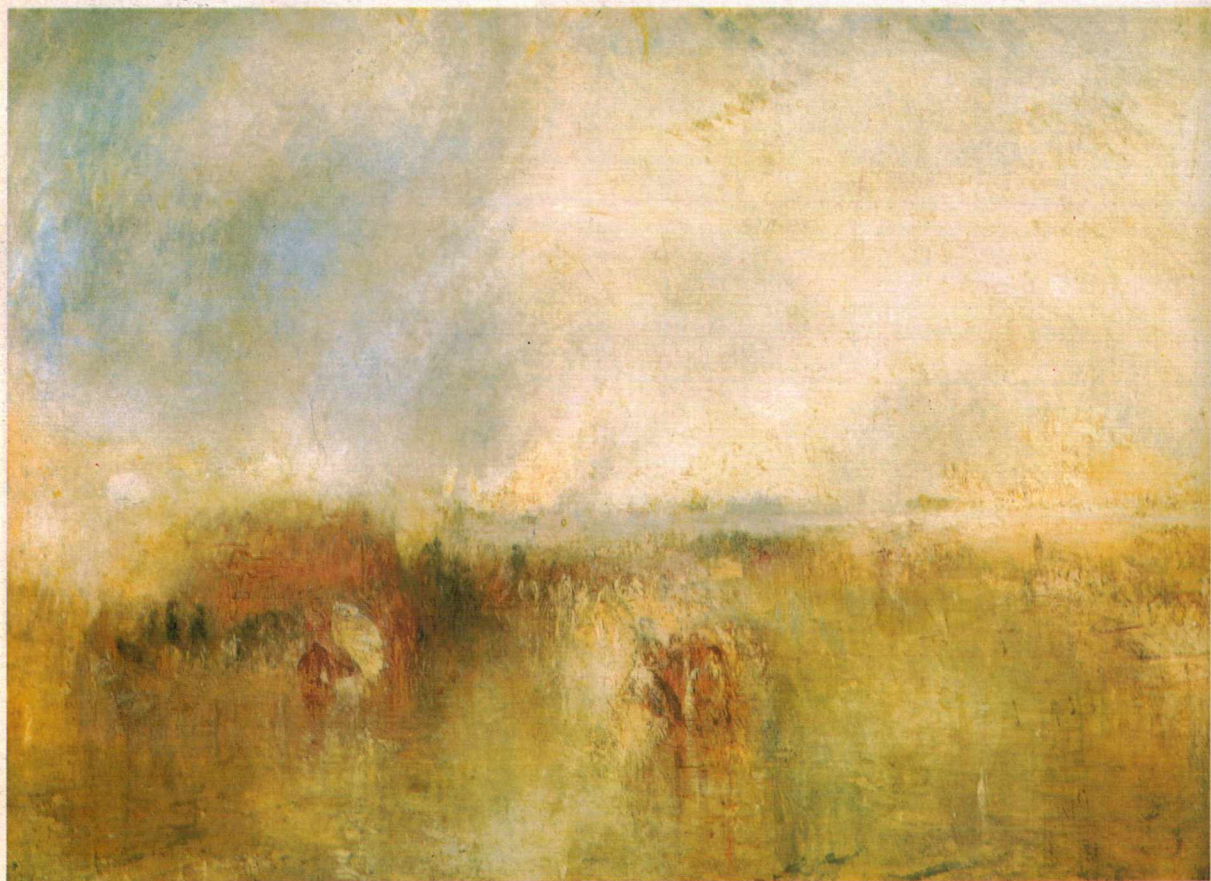
21



Ил. 21. Диего Веласкес. *Менины*. Музей Прадо, Мадрид. Одно из самых восхитительных произведений за всю историю

искусства. Тончайший реализм гармонично сочетается с великолепием красок и легкостью исполнения.

22



Энгр (1780—1867)

Делакруа (1790—1863)

В первой половине XIX века во Франции главенствовали два крупных художника — Энгр и Делакруа. Энгр был сторонником академической законченности рисунка и абсолютной ясности формы, в то время как романтик Делакруа отстаивал первенство цвета. И в самом деле, художники использовали совершенно разные технические приемы. Энгр работал прозрачными лессировками и легкими наслоениями краски. Он моделировал форму с необычайной точностью («Моделировать нужно открыто», — говорил он), его краски звучны и чисты, без пятен. Энгр ссылаясь на «божественного Рафаэля» и на протяжении всей жизни пытался соперничать с великими итальянскими мастерами в классическом совершенстве и уравновешенности живописи.

Делакруа лепил форму цветом, прибегая к помощи контрастов. Назначение рисунка для него состояло лишь в том, чтобы передать движение. Он утверждал, что хороший рисовальщик тот, кто может зарисовать человека, падающего с верхнего этажа.

Для его полотен характерны пастозность, работа сухой кистью, прямолинейность. Рисунок лишь каркас композиции, контуры предметов то появляются, то исчезают. Делакруа перенял это чувство движения и жеста у Рубенса, великого мастера динамичных композиций.

Энгр и Делакруа всегда были противниками. После их смерти, с появлением импрессионизма чаша весов сместилась в сторону Делакруа: цвет победил.

24



25



Ип. 22. Франсиско Гойя.
Портрет графини
Чинчон. Демаль.
Собрание герцога
де ла Суэка, Мадрид

Ип. 23. Уильям Тернер.
Венеция. Гаперей Теит,
Пондон

Ип. 24. Жан Огюст
Доминик Энгр.
Портрет мадемуазель
Ривьер.
Пувр, Париж

Ип. 25. Эжен Делакруа.
Свобода на баррикадах.
Демаль. Пувр, Париж

Мане (1832—1883)**Моне (1840—1926)**

Одним из самых ярких и популярных среди парижской публики явлений культурной жизни XIX века был Салон. Какие полотна будут выставлены, решало жюри, состоявшее из членов Академии. Перед открытием Салона 1863 года было отвергнуто более двух тысяч картин и около тысячи скульптур. Последовавший за этим скандал повлек за собой организацию Салона отверженных. Именно здесь публика впервые смогла познакомиться с полотнами Моне, Писсарро, Ренуара, Сезанна — художников, ставших впоследствии вождями импрессионизма. Однако все складывалось совсем не просто в судьбе живописцев. Эдуард Мане и Клод Моне не были приняты большей частью публики. Мане пытался использовать цвет как единственное средство выражения. Источником вдохновения были для него произведения Веласкеса и Гойи, но все его полотна, кроме работ последнего периода, написаны в мастерской. Моне, напротив, покинул мастерскую, чтобы писать пейзажи с натуры, что было новаторством в эпоху владычества академической и риторической живописи.

26



27

Ил. 26. Эдуард Мане. *Флейтист*. Музей Орсе, Париж. Мане много работал над возрождением живописной школы Веласкеса и Гойи. Эта картина написана под сильным влиянием Веласкеса. Главную роль в ней играет цвет, почти вытеснивший игру света и тени.

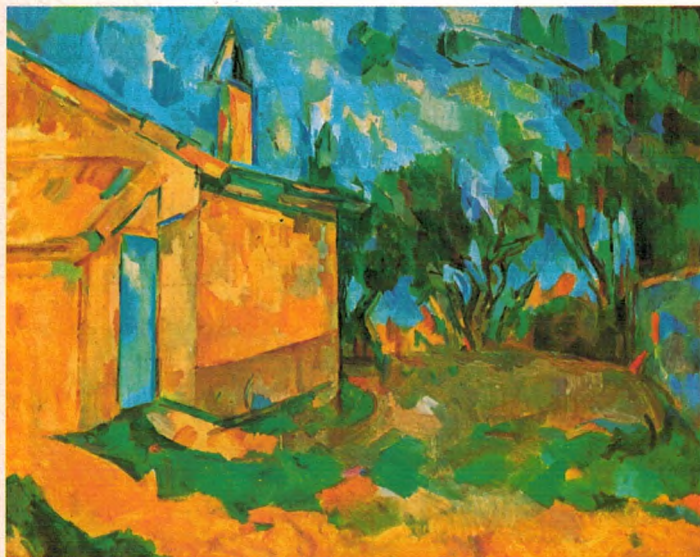
Ил. 27. Клод Моне. *Впечатление. Восход солнца*. Музей Мормоттан, Париж. Эта картина дала название импрессионизму (от французского *impression* — впечатление). Отказавшись от тщательной подготовки и разработки композиции, присущих классической живописи, художник отдается во власть собственного восприятия природы.



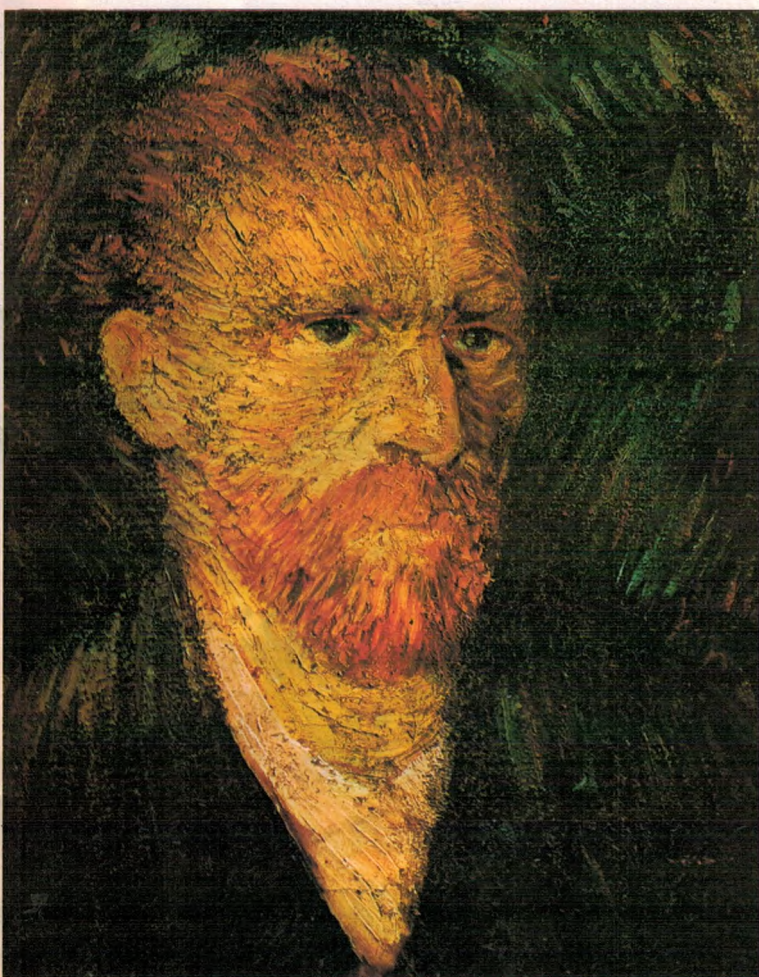
Сезанн (1839—1906)

Ван Гог (1853—1890)

28



29



Винсент Ван Гог и Поль Сезанн принадлежат к плеяде великих художников, но их объединяет и другое: большую часть жизни на них смотрели как на неудачников. Устав от насмешек прессы и публики, Сезанн в конце концов совсем отказался от участия в парижских Салонах. Став раздражительным и нелюдимым, он целиком посвятил себя искусству, желая достичь совершенства и создать что-нибудь долговечное. Сезанн стремился сделать из импрессионизма нечто добротное, достойное попасть в музей, ему хотелось создать особый полноценный стиль на уровне старых мастеров. Ван Гог при жизни продал лишь одну свою картину — «Красные виноградники Арля» — за четыреста франков. А в 1990 году на аукционе Сотби в Нью-Йорке его «Ирисы» были проданы за 53,9 миллиона долларов или 300 миллионов франков. И если в последние годы жизни критика почти признала его, весь путь художника был все же неустанной борьбой, движением против течения ради возможности воссоздать на полотне свое собственное, очень личное восприятие формы и цвета. При импрессионистах, и особенно с приходом Сезанна и Ван Гога, классическая техника живописи маслом вступает в свою заключительную стадию. Нет больше ни подготовительной работы, ни лессировок, ни подмалевка, только непосредственное письмо *alla prima*. Искусство Сезанна и Ван Гога целиком зависело от остроты их личного восприятия природы и от силы воображения. У них не было никаких специфических трюков, с каждой картиной весь процесс начинался заново. Для большей части публики именно это отсутствие технических секретов свидетельствовало о недостаточном мастерстве художника. Для нас же это залог чистоты и достоверности.

Ил. 28. Поль Сезанн.
Хижина Журдана.
Собрание Рикардо
Юккера, Милан. Геометрическое построение композиции сочетается здесь с непосредственным видением природы.

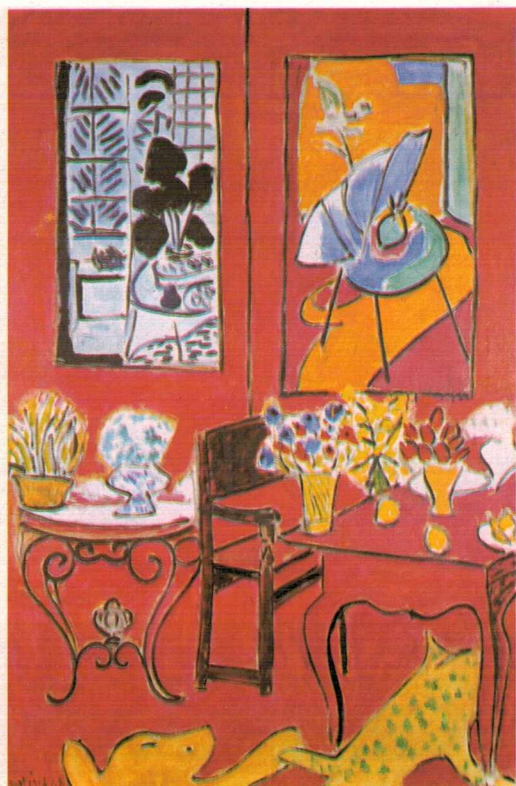
Ил. 29. Винсент ван Гог.
Автопортрет.
Картинная галерея
художественно-исторического музея, Вена.
Ощущение физического присутствия, невиданное до сего момента в масляной живописи, создается за счет жирных, пастозных мазков.

Матисс (1869—1954)

Маттиас Грюневальд (или) Матисс Готхарт-Нитхарт; после 1460-1528, выгнанный из немецкого (животисел) эпохи Возрождения см. книгу Ронсе Авермате "Рубенс", Примечание 286

30

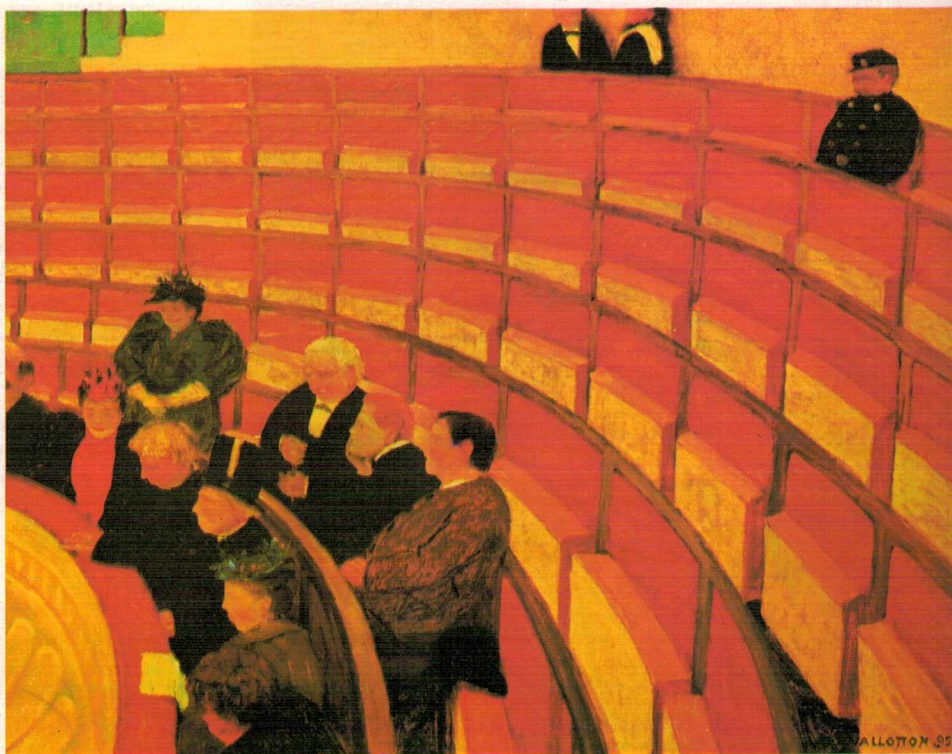
Матисс хотел, чтобы его живопись походила на удобное кресло, в котором усталый после трудного дня человек мог бы отдохнуть и расслабиться. Художник тяготел к декоративной живописи, способной выразить чувственность форм. В 1905 году Матисс и некоторые другие художники изумили Париж, выставив в Салоне поразительные по колориту и композиции полотна, за которые их прозвали фовистами (от французского fauve — хищник). Если импрессионисты работали в технике непосредственной живописи, подчиняясь своим зрительным впечатлениям, то фовисты абстрагировались от деталей, стремясь к наибольшей интенсивности в сочетании цветов. Матисс написал несколько интерьеров с одним доминирующим цветом — красным или голубым. Светотень в них отсутствует, форма лепится при помощи линейного рисунка, объем неопределим. Тем не менее, изысканная гармония оттенков и контрастов создает убедительный, хотя и абстрактный образ реального мира.



31

Ил. 30. Анри Матисс. Большой красный интерьер. Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж. Цвет у Матисса служит не для передачи реальности, а тяготеет, скорее, к декоративной абстракции. Тем не менее, его полотна отличаются цельностью и выразительностью.

Ил. 31. Феликс Валлотон. Третий ярус. Театр Шатле. Музей Орсе, Париж. Фовистская живопись отличалась прежде всего использованием очень насыщенных тонов, образующих энергичные и декоративные контрасты.



Пикассо (1881—1973)

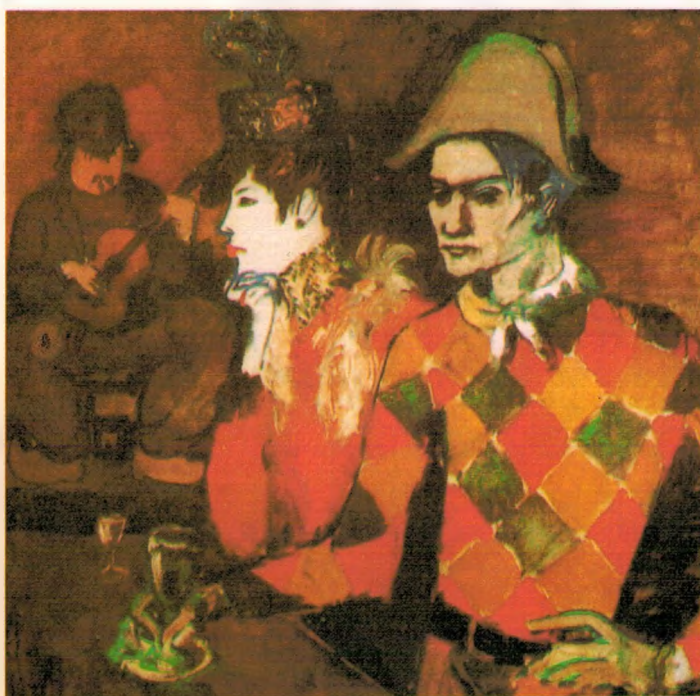
32



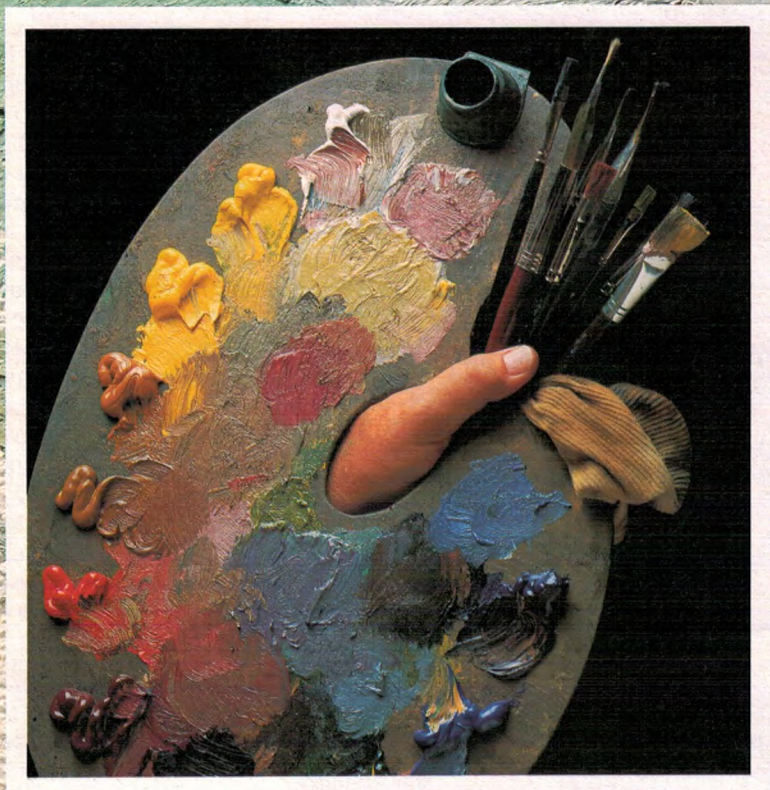
Ил. 32. Пабло Пикассо. *Бой быков*. Музей Пикассо, Барселона. Пикассо — новатор в современном искусстве. Он творил в разных стилях, но все его картины отличаются напряженностью и быстротой исполнения.

Ил. 33. Пабло Пикассо. *Арпекин в кабачке*. Частное собрание

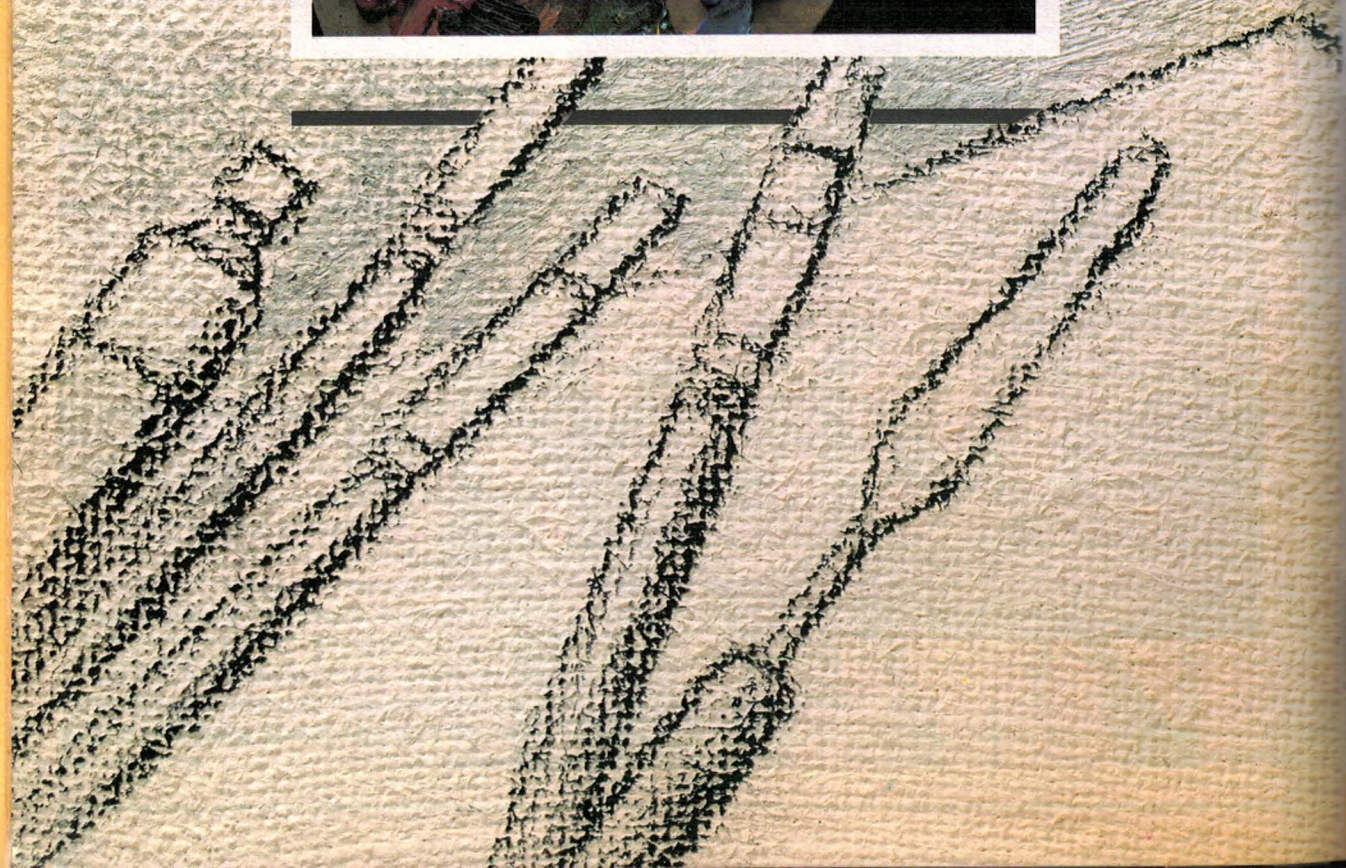
33

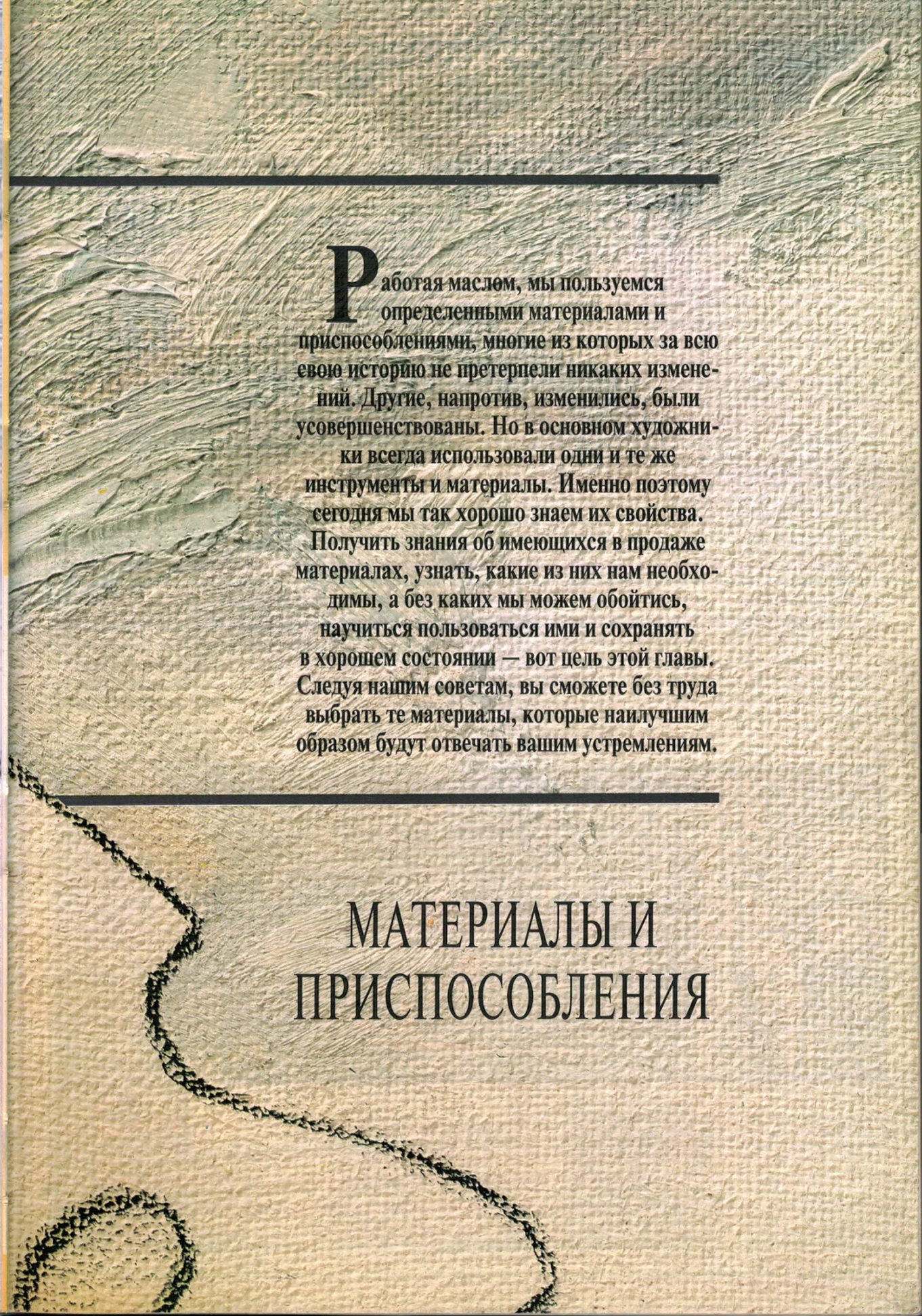


Пикассо совершил переворот в искусстве XX века. Его творчество, проходя различные этапы развития, видоизменялось, и потому трудно говорить о «стиле Пикассо». Вместе с Жоржем Браком он создал кубизм, оказавший решающее влияние на современное искусство. Но творческий дух художника не ограничился этим, и воображение создавало все новые и новые формы и цвета. Деформация, которой Пикассо подвергал реальные формы, не есть следствие его неумения. Доказательством тому могут служить его докубистские картины так называемых голубого и розового периодов, в которых рисунок и цвет соответствуют условному зрительному восприятию и где в полную силу проявился талант Пикассо в трактовке традиционных сюжетов. На первый взгляд его живопись кажется хаотичной: исправления, напластования красок, изменения композиции. Однако Пикассо всегда руководствовался своим чутьем, что вынуждало его подчас ради достижения наибольшей художественной силы вносить коррективы в уже готовые работы.



34





Работая маслом, мы пользуемся определенными материалами и приспособлениями, многие из которых за всю свою историю не претерпели никаких изменений. Другие, напротив, изменились, были усовершенствованы. Но в основном художники всегда использовали одни и те же инструменты и материалы. Именно поэтому сегодня мы так хорошо знаем их свойства. Получить знания об имеющихся в продаже материалах, узнать, какие из них нам необходимы, а без каких мы можем обойтись, научиться пользоваться ими и сохранять в хорошем состоянии — вот цель этой главы. Следуя нашим советам, вы сможете без труда выбрать те материалы, которые наилучшим образом будут отвечать вашим устремлениям.

МАТЕРИАЛЫ И ПРИСПОСОБЛЕНИЯ



Масляные краски

Только в 18 вве использовалась свинцово-оловянистая желтая.

Должен ли в наши дни живописец, будь то любитель или профессионал, сам готовить себе краски? Большинство художников и преподавателей живописи ответят на этот вопрос отрицательно. Однако всегда найдется несколько «знатоков», которые будут настаивать на старом мнении, будто бы краски, предлагаемые торговлей, далеко не всегда могут гарантировать абсолютное качество, подвергая тех, кто их использует, риску увидеть однажды на своем творении следы безжалостного времени. Однако если вы захотите подтвердить выводы этих «тонких знатоков» мнением известных или просто опытных художников, вы услышите, что ни один из них сегодня не готовит сам себе краски: все покупают их в специализированных магазинах. Здесь небесполезно будет оглянуться назад, чтобы ознакомиться с некоторыми моментами истории.

В старинных книгах и документах, а также в работах специалиста в этой области Мориса Буссе при описании мастерских старых мастеров от ван Эйка до Гойи, включая Леонардо да Винчи, Тициана, Рафаэля, Эль Греко, Рубен-

са, Рембрандта, Веласкеса, упоминается о существовании особой комнаты, где художник готовил краски. Представьте себе такую «кухню» или лабораторию: ряды полок, уставленных флаконами с пигментами (красками в порошке), на этикетках — названия красок (их и по сей день можно видеть в каталогах изготовителей: белила свинцовые, желтая неаполитанская, берлинская лазурь, ультрамарин). Рядом с флаконами, в бутылочках и глиняных горшочках, — целый набор жидкостей, масел и лаков со знакомыми названиями: льняное масло, гумми-арабик, воск. В углу горит печка. Рядом с полками — массивный стол, на нем — порфиновая доска. Кругом — разнообразные ступки, пестики, шпатели, кисти, мензурки... Вот на этом-то столе и готовил художник свои краски способом, почти ничем не отличающимся от того, к которому прибег бы современный мастер.

35



Ил. 34. Овальная палитра с красками, которые наиболее часто используются в живописи маслом.

Ил. 35. Художник, растирающий краски. Гравюра на дереве Мориса Буссе с оригинала Рейкарта (XVII в.).

Изготовление масляных красок

Изготовление масляных красок не представляет особой сложности: посредством растирания стеклянным пестиком на мраморной доске пигмент смешивается с льняным маслом. Конечно, старые мастера сталкивались с двойной трудностью: им надо было раздобыть чистое высококачественное сырье, а также найти формулу краски, соответствующую их манере и обеспечивающую быстрое высыхание, стойкость и прочность. У каждого художника была своя формула. Леонардо да Винчи проделывал многочисленные опыты, каждый раз меняя масло, Дюрер использовал ореховое масло, пропущенное через просеянный уголь, а Тициан — лавандовую эссенцию и осветленное на солнце маковое масло. Рубенс же писал лаком, изготовленным на основе кокосовой копры, макового масла и лавандовой эссенции. Кустарное производство красок существовало до середины XIX века, когда в результате промышленной революции появились первые фабрики по изготовлению красок. Некоторые из них по неопытности владельцев

или вследствие их недобросовестности стали выпускать продукцию плохого, если не сказать отвратительного качества. Плачевные результаты не заставили себя долго ждать. Особенно отчетливо видны они на полотнах некоторых импрессионистов, которые первыми среди художников стали пользоваться красками в тюбиках: со временем на картинах появились пятна, краски поблекли, белила пожелтели, синие тона стали впадать в прозелень, коричневые и охристые почернели.

Такие неприятности могли бы стать достаточным поводом для возврата к традиционным способам изготовления красок. Однако, а в известной степени и благодаря этим отрицательным результатам в наши дни промышленность производит краски гораздо более высокого качества, чем то, что было доступно старым мастерам, и изготавливаются они на основе первоклассного сырья. Итак, дилемма разрешена: идите в магазин, спросите краски хорошей марки и позабудьте обо всем, кроме вашей работы.

Ил. 36—39. Этапы традиционного способа приготовления масляных красок: на мраморную доску насыпается пигмент нужного цвета (ил. 36); на пигмент выпивают небольшое количество льняного масла, растирая полученную массу стеклянным пестиком (ил. 37); смесь должна приобрести вид абсолютно однородной массы, без единого комка (ил. 38); полученная краска выкапывается в герметично закрывающийся стеклянный сосуд (ил. 39).



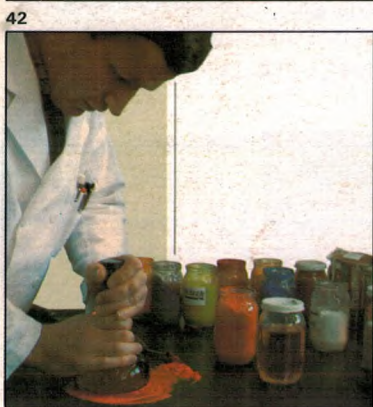
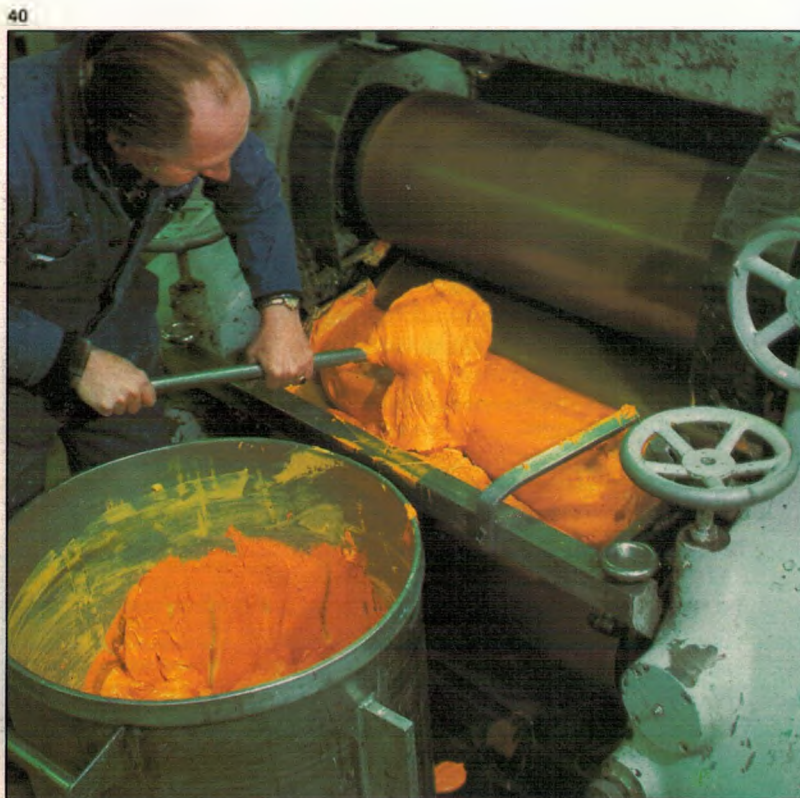
36

37

38

39

Изготовление масляных красок



Ил. 40—44. В наше время высококачественные масляные краски изготавливаются промышленным путем. В целом принцип этого производства не отличается от традиционного способа: пигмент в порошке смешивается с льняным маслом (иногда с добавлением других веществ, например воска), растирается при помощи специальных машин и разливается в оловянные тубы. Опыт и профессионализм признанных на мировом рынке производителей красок обеспечивают качество, намного превосходящее то, которого мог достичь художник своими силами.

Желтые краски

Крупные изготовители масляных красок предлагают весьма широкий выбор цветов, в том числе до десяти разновидностей желтого. Мы имеем в своем распоряжении и тончайшие оттенки, позволяющие достичь самых различных целей. Однако ни один художник не пользуется всеми существующими красками, а работает в среднем двенадцатью — четырнадцатью цветами. А теперь рассмотрим свойства наиболее распространенных масляных красок.

Белила титановые (ил. 45). Белый пигмент, заменивший традиционные цинковые и серебряные белила. Эта краска очень укрывиста и обладает большой красящей способностью.

Белила свинцовые или серебряные. Эта краска обладает большой укрывистостью и непроницаемостью, подходит для фонов. Она быстро сохнет, но очень токсична.

Белила цинковые. Эти белила более холодного тона, чем свинцовые, менее укрывисты и сохнут медленнее.

Лимонно-желтая (ил. 46). Это хромат бария, стойкая краска, не доставляющая при работе особых неприятностей.

Неаполитанская желтая. Одна из самых древних красок. Непроницаема, хорошо сохнет, но очень токсична.

Кадмий желтый (ил. 47). Сернистый кадмий интенсивного, мощного тона, сохнет медленно, смешивается со всеми красками, кроме тех, которые содержат медь. Используется в светлых, средних и темных тонах. *и с марсами*

Охра желтая (ил. 48). Натуральная «земляная» краска, содержащая гидрат окиси железа. Одна из наиболее древних известных нам красок, обладающая большой кроющей и красящей способностью, стойкая, легко смешивается со всеми красками.



Красные краски

Среди красных красок самыми древними и наиболее распространенными, наряду с охрой, являются «земляные» краски (натуральные или жженые). Наиболее широко используются сиена — натуральная и жженая, кадмий красный и краплак.

Сиена натуральная (ил. 49). Название этой краски происходит от итальянского города. Это натуральная «земляная» краска, содержащая гидрат окиси железа. Обладает блеском и не доставляет неудобств при смешивании. При разбавлении большим количеством масла может потемнеть, поэтому не рекомендуется использовать эту краску для закрашивания больших поверхностей.

Сиена жженая (ил. 50). Эта краска получается при обжиге натуральной сиены. Она обладает теми же качествами, но не так темнеет. Ее применяли венецианские мастера, а Рубенс, по мне-

нию некоторых авторов, пользовался ею для придания блеска плоти.

Киноварь. Очень яркая, укрывистая краска, но сохнет медленно и имеет тенденцию темнеть при длительном воздействии солнечных лучей. Хорошо смешивается со всеми красками, кроме содержащих медь.

Кадмий красный (ил. 51). Сложный селеносульфит кадмия, блестящая краска мощного тона, укрывистая и обладающая хорошей красящей способностью. Она легко смешивается со всеми красками, кроме содержащих медь. Используется в светлых, средних и темных тонах.

Краплак (ил. 52). Его называют еще кармином. Это лак мощного тона, блестящий, прозрачный. Он медленно сохнет и при смешивании дает широкую гамму оттенков пурпурного, розового и красного цветов.



Зеленые и синие краски

Резеда (ст. Баенские хитрости 263)

ил. 63 Крон зеленый. Эта смесь окиси хрома и лимонно-желтого кадмия дает яркую краску, которую можно использовать без ограничений.

Охра зеленая. Зеленая краска с оттенком хаки. Одна из древнейших известных нам красок, она может употребляться без ограничений.

В смеси обесцвечивает краску

Изумрудная зеленая (ил. 53). Эта краска представляет собой гидрат окиси хрома и считается лучшей из зеленых красок благодаря красоте тона, стойкости и богатству оттенков, которые можно получить на ее основе.

Кобальт синий (ил. 54). Эта краска состоит из окиси кобальта, окиси алюминия и фосфорной кислоты. Была открыта во Франции в 1802 году, а использовать ее в живописи начали в Англии в 1870 году. Особых ограничений при использовании нет. Она быстро сохнет, но не следует накладывать ее на свежую краску во избежание растрес-

кивания. Она укрывиста и нетоксична.

Ультрамарин (ил. 55). Когда-то эта краска ценилась выше других. Ее получали из истолченного в порошок полудрагоценного камня лазурита. В Европе она использовалась с XII века, а в наши дни известен ее искусственный аналог, так называемый французский ультрамарин. Он был получен в 1828 году и представляет собой смесь алюминия, кремния, соды и сернистых соединений. Эта непрозрачная краска с нормальной скоростью высыхания выпускается в двух разновидностях: ультрамарин светлый и темный.

Берлинская лазурь (ил. 56). Эту краску называют также парижская синяя. Она состоит из ферроцианида железа и обладает мощной красящей способностью. Она прозрачна и хорошо сохнет, однако на свету может поблекнуть. Не следует смешивать ее с киноварью и цинковыми белилами.



Коричневые и черные краски

Умбра натуральная (ил. 57). Это «земляная» краска, как и сиена, однако содержит больше магния. Имеет зеленоватый оттенок и не доставляет неприятностей при использовании, но со временем может потемнеть. Она быстро сохнет, поэтому не следует накладывать ее толстыми слоями.

Умбра жженая (ил. 58). Прокаленная натуральная умбра. По сравнению с предыдущей дает более теплый, слегка красноватый тон. Быстро сохнет, но в конце концов темнеет.

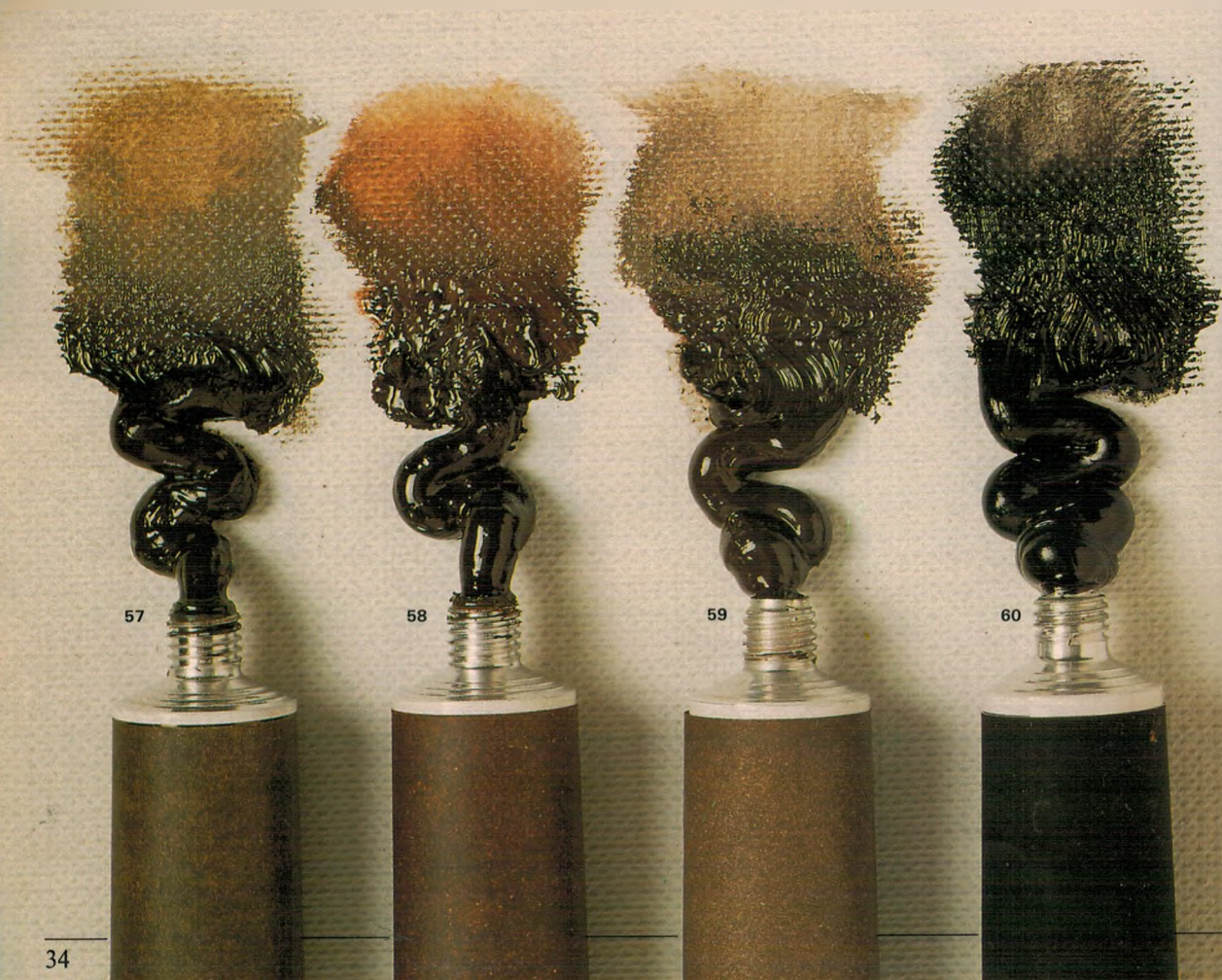
Вандик или кассельская коричневая (ил. 59). Битуминозная «земляная» краска, содержит окись железа и имеет черно-коричневый оттенок. Она плохо сохнет и может использоваться только для лессировок, подправок, то есть на небольших участках.

Жженая кость (ил. 60). Среди черных красок используется наиболее широко. Ее готовят обычно из измельченных

жженных костей, но самая высококачественная разновидность этой краски получается из осколков слоновой кости. Она дает глубокий черный цвет и не доставляет неприятностей ни в смесях, ни при высыхании.

Голландская сажа. Черная краска холодного тона, стойкая, не представляет трудностей при смешивании.

Следует отметить, что некоторые художники получают черный цвет, смешивая различные темные тона, например берлинскую лазурь, жженую умбру, изумрудную зеленую и крапак. Таким способом удастся получить черный цвет различной интенсивности и более холодного или более теплого тона. В этой области абсолютных правил не существует. Каждый использует черную краску — из тюбика или полученную в результате смешивания — соответственно своему вкусу и поставленной задаче.



Разбавители и лаки

Илл. 61. В продаже можно найти большое количество разбавителей, лаков и эссенций, однако необходимыми для нас являются льняное масло и скипидар (ретушный и защитный лаки редко используются в наши дни).

Разбавители, масла и лаки используются для разведения красок, прописи фонов, лессировок, подправок и т.п. Поговорим об их свойствах.

Скипидар. Это нежирное летучее масло, лучший из растворителей. Он высыхает, испаряясь, и ускоряет высыхание масла, позволяя работать методом наложения слоев. При обильном использовании скипидар придает краскам матовость. Однако им нельзя злоупотреблять, чтобы краски не утратили цельности и густоты, необходимых для сцепления с грунтом. Скипидаром пользуются также при необходимости снять только что положенную краску, для чистки кистей, мастихинов и палитры. Скипидар легко воспламеняется, а при длительном нахождении на солнце может загустеть до смолообразной консистенции.

Льняное масло. Оно служит связующим веществом при изготовлении масляных красок, но редко используется одно, поскольку полученная таким образом смесь была бы слишком жирной и медленно сохнущей. В качестве разбавителя льняное масло придает живописи характерный блеск. Если же

этот блеск проявляется неравномерно, после полного высыхания картину следует покрыть лаком. Многие художники используют в качестве разбавителя смесь скипидара и льняного масла, варьируя пропорцию в зависимости от того, что они желают получить: более матовую поверхность или более блестящую.

Синтетические разбавители. Это разбавители, состоящие из синтетических смол, быстросохнущих лаков и летучих эссенций. Самыми распространенными являются разбавители марки «Рембрандт»: нормальный и быстросохнущий. Оба они могут быть использованы на самых различных этапах работы над картиной — от начала до последних подправок.

Лаки. Существуют две большие категории лаков: лаки ретушные и защитные. Первые состоят из синтетических смол и летучих масел, они придают картине ровный блеск или же подчеркивают блестящими мазками матовые зоны. Защитные же лаки — матовые или блестящие — накладываются на высохшую краску в целях ее предохранения. Кроме обычных флаконов их выпускают теперь и в виде аэрозолей.



Ассортимент и формы выпуска красок

Масляные краски поступают в продажу в оловянных или пластмассовых тюбиках с закручивающейся пробкой. Тюбики эти бывают пяти размеров (не считая килограммовых банок, выпускаемых некоторыми производителями) и двух видов: для ученических работ и для профессионалов. В приведенной на этой странице таблице указаны номера и объемы имеющихся в торговой сети тюбиков. Лучше всего покупать тюбики среднего размера для всех цветов, кроме белил, которых требуется больше (на снимке показано соотношение между тюбиками трех размеров).

Высококачественные масляные краски стоят дорого. Оставленный открытым или плохо закрученный тюбик можно просто выбросить, потому что краска в нем или вообще засохнет, или так загустеет, что станет непригодна к употреблению. Так что не забывайте после работы хорошенько закрывать тюбики с красками.

Еще один совет. Если пробка вашего тюбика присохла и не отвинчивается, не спешите применить силу, а разогрейте ее на пламени спички или зажигалки: она без труда отвинтится.

Кроме красок в тюбиках существуют жидкие масляные краски. Они выпускаются в небольших банках и используются в основном в плакатной и монументальной живописи, то есть тогда, когда требуется закрасить одним цветом большую поверхность.

Последней новинкой является масляная пастель. Это полутвердые цветные мелки, предназначенные для рисования на бумаге или холсте. Их тоже можно разводить скипидаром, в результате чего получается такой же красочный слой, как и при работе с красками в тюбиках.



НОМЕРА И ОБЪЕМЫ ТЮБИКОВ

НОМЕР	ОБЪЕМ
№ 6	20/25 см ³
№ 9	35/40 см ³
№ 10	60 см ³
№ 11	115/120/150 см ³
№ 13	250 см ³

Многие производители выпускают тюбики разных размеров. Номера 11 и 13 предназначены для белил.

МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ, ОБЫЧНО ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРОФЕССИОНАЛАМИ

Титановые белила	Краппак темный
*Пимонно-желтый кагмий	*Крон зеленый
Кагмий желтый	Изумрудная зеленая
Охра желтая	Кобальт темно-синий
*Сиена жженая	Ультрамарин темный
Умбра жженая	Берпинская лазурь
Киноварь светлая	*Жженая кость

Таков обычный набор красок, из которого, однако, можно вычеркнуть краски, отмеченные звездочкой. *



Титановые белила



*Пимонно-желтый кадмий



Кадмий желтый



Охра желтая



*Сиена жженая



Умбра жженая



Киноварь светлая



Краплек темный



*Крон зеленый 33ср



Изумрудная зеленая



Кобальт темно-синий



Ультрамарин темный



Берлинская лазурь

Кисти и мастихины

Для живописи маслом чаще всего используются кисти из свиной щетины. Щетина, прямая и жесткая, позволяет добиться выразительного мазка с четко прорезанными бороздками от волосков. Щетинные кисти необходимы для общей работы, тогда как проработку деталей лучше выполнять кистями из волоса куницы или мангуста. В зависимости от формы кисти подразделяются на три вида:

- 1) круглые кисти;
- 2) старые, «лохматые» кисти;
- 3) плоские кисти.

Круглые кисти используются для проведения линий, штрихов. Плоские (их используют чаще) позволяют писать широко, крупными мазками. Ими можно делать и штрихи, если работать ребром. Старые, «лохматые» кисти пригодны для тех же целей, однако они позволяют работать в более мягкой манере. Куницы кисти следует приобретать двух видов: плоские и круглые.

Кроме кистей наиболее часто используются мастихины. Это подобие незаточенного ножа с гибким лезвием и деревянной ручкой. Существует несколько видов мастихинов: с тупым концом, треугольные, в форме мастерка. Мастихин используется в двух случаях: для соскребания свежей краски с холста или палитры после окончания работы и для нанесения краски на холст. И для того и для другого рекомендуется пользоваться мастихинами в форме мастерка. Однако я посоветовал бы иметь по крайней мере три вида мастихинов, изображенные на иллюстрации 65. И наконец последний из инструментов, применяемых обычно в живописи маслом, — муштабель или упор. Он представляет собой деревянную палку с шариком на конце и используется как опора для руки при работе на небольших участках, чтобы не касаться свежескрашенной поверхности. Особенно он полезен для тех, кто стремится к тщательной проработке деталей. В наши дни муштабель почти не используется.

64



Ил. 64. Различные виды кистей для живописи маслом. Слева направо: две кисти (круглая и плоская) из волоса мангуста; две синтетические кисти (круглая и плоская); две куницы кисти (круглая и плоская).

65



Ил. 65. Мастихины трех видов. Слева — гибкий мастихин, предназначенный исключительно для соскребания краски с холста. В центре — два мастихина в форме мастерка; их используют как для нанесения краски на холст, так и для удаления ее с палитры в конце работы. Справа — верхняя часть муштабеля (упора для руки).

Ил. 66. Чистые кисти хорошо хранить волосом вверх в сосудах с широким горлышком.

66



Ил. 67. Полный комплект щетинных кистей — от № 0 до № 22 (масштаб изображения приблизительно 1:2).

Размеры кистей для работы маслом (различающихся толщиной пучка волос и длиной кисти) указаны на ручке. Они обозначены четными числами от 0 до 22 (0, 2, 4, 6, 8, 10 и т.д.). На рисунке 67 изображен полный набор плоских кистей. Совсем необязательно иметь в своем распоряжении весь комплект, но две-три кисти одного и того же номера необходимы.

КИСТИ ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛА

А) НЕПОПНЫЙ НАБОР

- одна круглая щетинная № 4
- одна круглая кунья № 4
- одна плоская щетинная № 4
- одна плоская щетинная № 6
- одна старая, «похматая» щетинная № 8
- одна плоская щетинная № 12

Б) ПОПНЫЙ НАБОР

- две круглые щетинные № 4
- две круглые куньи № 4
- одна круглая кунья № 6
- две плоские щетинные № 6
- одна плоская щетинная № 8
- одна старая, «похматая» щетинная № 8
- две плоские щетинные № 12
- две щетинные (плоская и старая, «похматая») № 14
- две плоские щетинные № 20

67



Основа для живописи маслом

Обычной основой для живописи маслом служит льняной или хлопчатобумажный холст, натянутый на деревянный подрамник. Также используют деревянные доски, загрунтованный или наклеенный на холст картон, просто картон, бумагу.

Натянутые на подрамники холсты, а также доски и картон классифицируются по таблице «Международных размеров подрамников» (ил. 69). Каждый номер этой таблицы соответствует размерам картины и ее пропорциям в зависимости от жанра: фигура, пейзаж, марина. Например, формат картины, изображающей фигуру, ближе к квадрату, чем пейзаж или марина. Поэтому обычно в магазине спрашивают «пейзажный холст № 5», хотя потом жанра можно и не придерживаться. Холст шириной 70 и 150 см продается и на метры. Такой холст используется в настенной живописи или натягивается на старые подрамники.

Ил. 70–72. Форматы холстов для фигуры (ил. 70), пейзажа (ил. 71) и марины (ил. 72).

69

МЕЖДУНАРОДНЫЕ РАЗМЕРЫ ПОДРАМНИКОВ ДЛЯ ЖИВОПИСИ МАСЛОМ

№	Фигура	Пейзаж	Марина
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
20	73 x 60	73 x 54	73 x 50
25	81 x 65	81 x 60	81 x 54
30	92 x 73	92 x 65	92 x 60
40	100 x 81	100 x 73	100 x 65
50	116 x 89	116 x 81	116 x 73
60	130 x 97	130 x 89	130 x 81
80	146 x 114	146 x 97	146 x 90
100	162 x 130	162 x 114	162 x 97
120	195 x 130	195 x 114	195 x 97

70

Ф (ФИГУРА)

71

П (ПЕЙЗАЖ)

72

М (МАРИНА)

68

А

В

С

D

Е

Ил. 68. Основа для живописи маслом: хлопчатобумажный холст (А), обратная сторона доски типа оргалита (В), серый толстый картон (С; обязательно нуждается в грунтовке), картон или дерево, покрытые белым грунтом (D), незагрунтованный льняной холст (Е).

Грунтовка и натягивание холста на подрамник

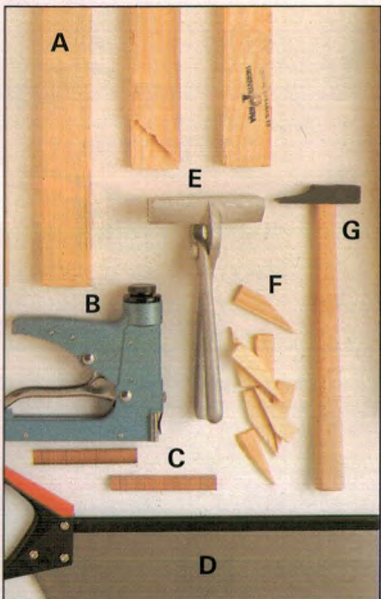
73



74



75



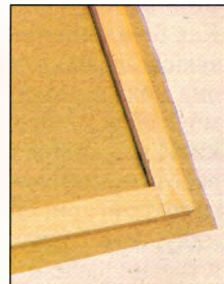
76



77



78



79



80



81



82



В продажу холсты поступают уже отгрунтованными, то есть покрытыми слоем клея, смешанного с темперой, казеином или гипсом. Однако в том случае, если вы захотите сами подготовить холст к работе, можно приобрести грунт в тюбиках или банках и нанести его на холст, фанеру, оргалит или картон (ил. 73, 74). Тогда почему бы не сколотить самому и подрамник? Для этого вам потребуется четыре рейки, обойный скрепкосшиватель, специальные клещи, деревянные клинышки, молоток и, возможно, пила.

Прежде всего соберите рейки, используя проделанные в них прорези (ил. 76, 77). Выкроите холст по размеру подрамника, оставив поля шире толщины реек (ил. 78). Прикрепите холст четырьмя скрепками, по одной с каждой стороны, натягивая его при помощи клещей (ил. 79). Потом закрепите его по всему периметру (расстояние между скрепками 5–7 см), следя за тем, что-

бы он был как следует натянут. Уголки закрепите, как показано на иллюстрациях 80, 81, и, наконец, подсунув деревянные клинышки под подрамник, окончательно натяните холст (ил. 82).

Сначала **Натяжка ХОЛСТА**

Ил. 73, 74. Подготовить холст к работе можно и самостоятельно, нанеся на него грунт (приобретенный в специализированном магазине).

Ил. 75. Материалы, необходимые для изготовления подрамника и натягивания на него холста: рейки для

подрамника (А), обойный скрепкосшиватель (В), скрепки (С), пила (D), клещи для натягивания холста (Е), деревянные клинышки (F), молоток (G).

Ил. 76–82. Различные стадии изготовления подрамника и натягивания на него холста.

Палитра, масленки, краски

Ил. 83–85. Самые распространенные виды палитр. Сверху вниз: прямоугольная и овальная палитры из дерева, прямоугольная пластмассовая палитра. Пластмассовые палитры очень легко чистятся после работы.

Ил. 86. Металлические масленки со скипидаром и пняным маслом прикрепляются к палитре прищепкой.

Пикассо использовал вместо палитры простую газету («Иногда мне бывало жаль выбрасывать газету — такой фантастической цветовой симфонией ложились на нее краски»). Сёра обычно брал крышку от большой консервной банки.

Самый распространенный вид палитры — деревянная, но бывают палитры и пластмассовые, и бумажные. Бумажная палитра обычно небольшая, состоит из нескольких листов бумаги, закрепленных на картоне и вырезанных в форме палитры. По мере использования верхние листы выбрасываются, таким образом не тратится время на чистку палитры. При работе с бумажной палитрой краску следует брать понемногу, чтобы не расходовать ее зря. Пластмассовая палитра очень легко чистится и особенно хороша тем, что на фоне белой пластмассы краски выделяются особенно четко (ил. 85).

Что касается меня, я не люблю ни бумажные палитры (которые считаю непрактичными), ни пластмассовые — на мой взгляд, они слишком холодны. Как большинство художников, я пользуюсь деревянной палитрой. Какой она должна быть — круглой или прямоугольной? Это дело вкуса и привычки. И все же мне кажется естественным работать на пленэре с прямоугольной палитрой, той, что прилагается к этюднику, а в мастерской — с круглой. Есть и третий вариант, который используют многие художники-профессионалы для работы в мастерской. Речь идет о доске, чаще всего квадратной, прикрепленной к столу на колесиках, в котором размещаются тюбики с красками, мастихины, кисти, тряпки и т.д. (см. ил. 87, на которой показана палитра художника Франсиско Креспо).

Масленки, чаще всего металлические, прикрепляются прищепкой к палитре, чтобы скипидар, льняное масло или другой разбавитель был всегда под рукой.

83



84



85



86



87



88



И вот, наконец, на иллюстрации 88 мы видим, как надо правильно держать палитру. Мы держим ее и кисти в левой руке, прикрепив масленки в самом удобном месте, а правой смешиваем краски и пишем. Заметьте, что на этой палитре, как и на тех, что были изображены на предыдущей странице, краски располагаются в определенном порядке: справа сверху — белила, а дальше справа налево: желтая, охра, красная и т.д. Можно было бы расположить их и по-другому, но сохранять всегда один и тот же порядок очень удобно — так легче найти необходимую краску в нужный момент.

Ил. 87. Столик-палитра с хранящимися в нем материалами для живописи.

Ил. 88. Вот так следует держать палитру, кисти и тряпку. Обратите внимание на то, в каком порядке расположены краски.

Мольберты и мебель для художественных мастерских

Художнику в мастерской необходимо иметь несколько обязательных предметов: столик (ил. 89), стул с регулируемой высотой сидения, стол для рисования, стенной шкаф, книги по искусству и справочники, папки для рисунков, а также другие предметы, может быть, не столь необходимые, но несомненно полезные, такие, как музыкальная установка и стеллажи для картин. Художница Марта Дюран установила в своей студии стеллаж (ил. 90) с деревянными разделителями (А), благодаря которым хранящиеся на нем многочисленные полотна, в рамках и без, не соприкасаются с друг с другом, а значит, и не портятся.

Художник должен также иметь мольберт или станок. Он может быть портативным, складным, но удобнее всего, конечно, работать на стационарном станке. Одну из наиболее распространенных конструкций мольберта вы видите на иллюстрации 91. Он снабжен подвижной планкой и подставкой для закрепления холста (А и В), а также рейкой (С) для установки его на нужной высоте. Те же приспособления мы увидим и в стационарных мольбертах

более высокого класса, а значит, и более дорогих, но зато более прочных и удобных. Модель, представленная на иллюстрации 92, позволяет закреплять холст в вертикальном положении. Двойная подставка (А) служит не только опорой для холста, но и своеобразной полочкой, на которую можно положить кисти, тюбики, тряпку, уголь и т.п. Колесики позволяют легко перемещать мольберт, не снимая с него холста. Такие мольберты широко используются профессиональными художниками. На иллюстрации 93 мы видим мольберт несомненно лучшей конструкции. Он немного больше и устойчивее предыдущего и отличается от него еще двумя преимуществами. Первое состоит в том, что планка (А) этого мольберта может свободно опускаться и подниматься, в то время как в предыдущей модели она не опускается ниже горизонтальной рейки (а), что не позволяет закреплять на таком мольберте холсты среднего и малого размеров. Второе же преимущество заключается в возможности наклонять холст вперед во избежание бликов.

Ил. 89. Такой предмет необходим в мастерской, чтобы держать в нем папирю, кисти, краски и другие материалы. Он может иметь форму шкафчика, как на этой фотографии, или тумбочки. Особенно удобно будет, если поставить его на копесики.

Ил. 90. Стеллаж для хранения холстов в мастерской художницы Марты Дюран. Деревянные разделители предохраняют картины и рамы от повреждения.

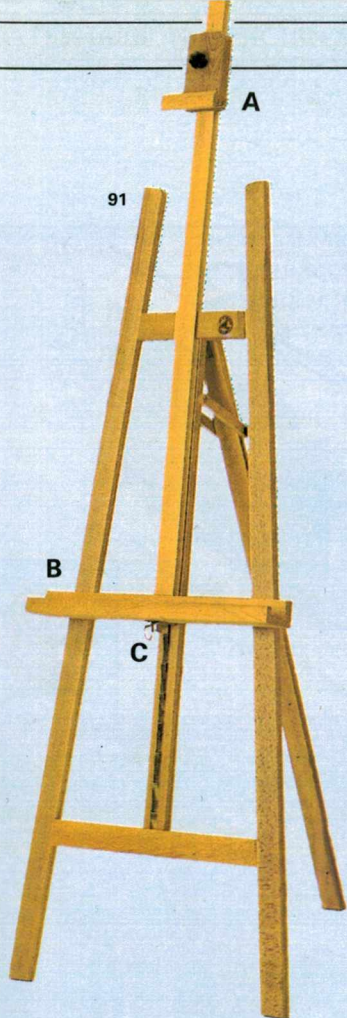
Ил. 91. Самый распространенный вид мольберта. Благодаря деталям А и В холст размещается на нем в слегка наклонном положении, а перемещение рейки С позволяет поднимать и опускать его.

89



90

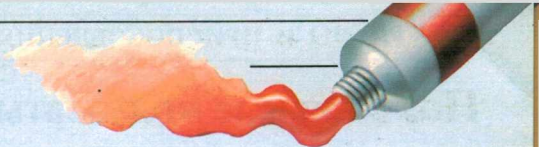




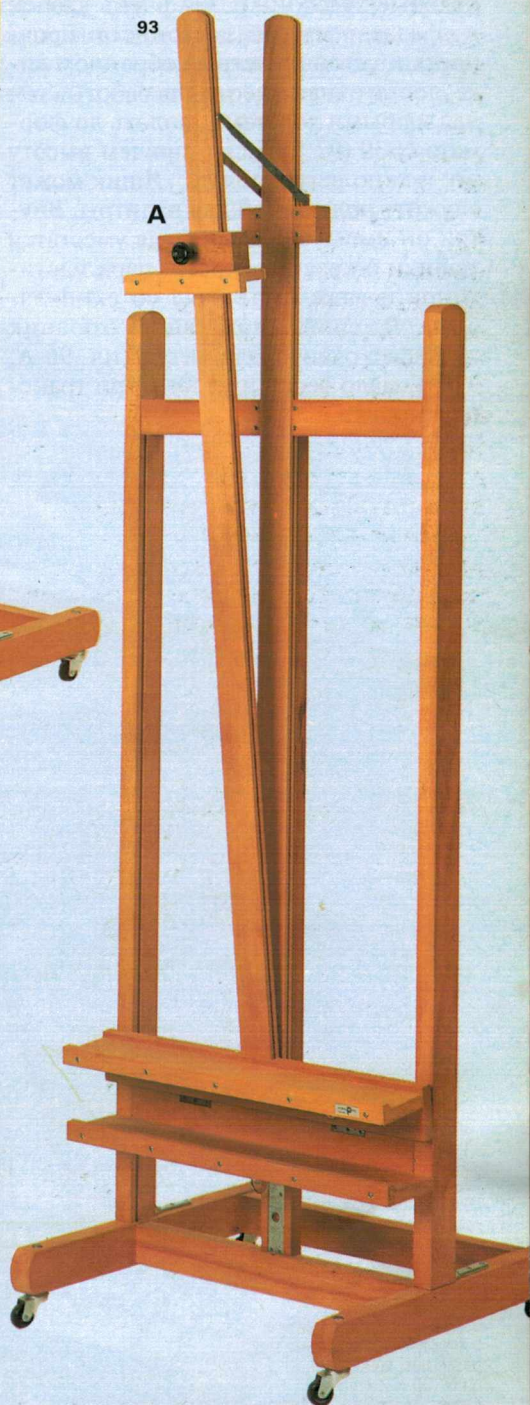
91



92



93



Ип. 92. Еще один вид мольберта. Он снабжен двойной планкой А, которая может перемещаться вертикально вверх и вниз вдоль центральной стойки.

Ип. 93. Наиболее совершенная и удобная модель мольберта. Она позволяет наклонять холст вперед во избежание бликов. Это достигается благодаря планке А, которая свободно перемещается вдоль центральной стойки.

Ип. 94. Вращающийся стул с регулируемой высотой сиденья.

94

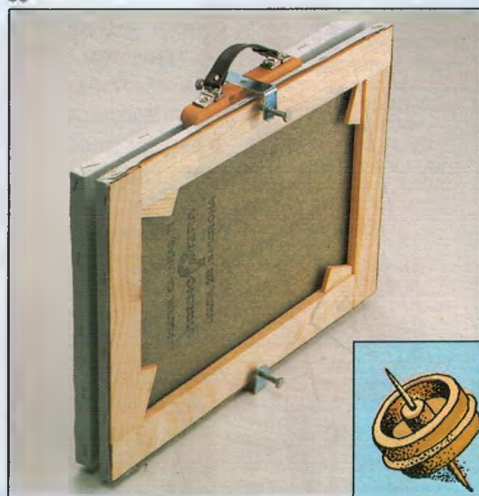


Портативные мольберты, этюдники и устройства для переноски холстов

Классический переносной мольберт представляет собой деревянную треногу на шарнирах, позволяющих складывать ее для транспортировки. Кроме того, вот уже более 150 лет существует такая вещь, как этюдник (ил. 96, 97), которым часто пользуются профессиональные художники. Он очень удобен и обладает массой достоинств: прочность и устойчивость в собранном виде, достаточная высота для работы стоя над любыми холстами, вплоть до формата №30 (92 × 65 см), причем высоту эту можно регулировать. Ящик может служить подставкой для палитры. Внутри он имеет отделения, где уместятся тюбики с краской, кисти, пара мастихинов и даже бутылочка со скипидаром. В сложенном виде этюдник занимает очень мало места (ил. 96 А, 97 А), мало весит и удобен при транспортировке.

Ил. 95, 95 А. Приспособление для переноски холстов дает возможность транспортировать сразу два свежезакрашенных холста. В продаже можно также найти пластмассовые разделители (95 А), позволяющие избежать соприкосновения холстов при транспортировке.

95



95А



Ил. 96, 97. Два типа этюдников — идеальных приспособлений для работы на пленэре. Они надежны, устойчивы, легко переносятся в сложенном виде и позволяют работать с холстами различных размеров, вплоть до № 30 (92 × 65 см).



На иллюстрации 95 мы видим два одинаковых полотна, натянутых на подрамники и вставленных в приспособление для переноски холстов. Это приспособление состоит из двух частей, верхняя снабжена кожаной ручкой. Вставленные в такое приспособление холсты не соприкасаются друг с другом. Этого можно добиться и при использовании пластмассовых разделителей (ил. 95 А), которые вкладываются между холстами по углам. Ну и наконец иллюстрации 98 и 99 показывают два ящика для красок, в которых хранятся тюбики, кисти,

разбавители и палитра. Здесь изображены две модели: ученический ящик и ящик профессионального художника. Обратите внимание на ящик профессионала. Он снабжен двумя планками-держателями с прорезями, в которые вставляются свежезакрашенные листы картона (по размерам ящика). Они располагаются лицевой стороной друг к другу, что предохраняет свежий красочный слой от повреждений.

98

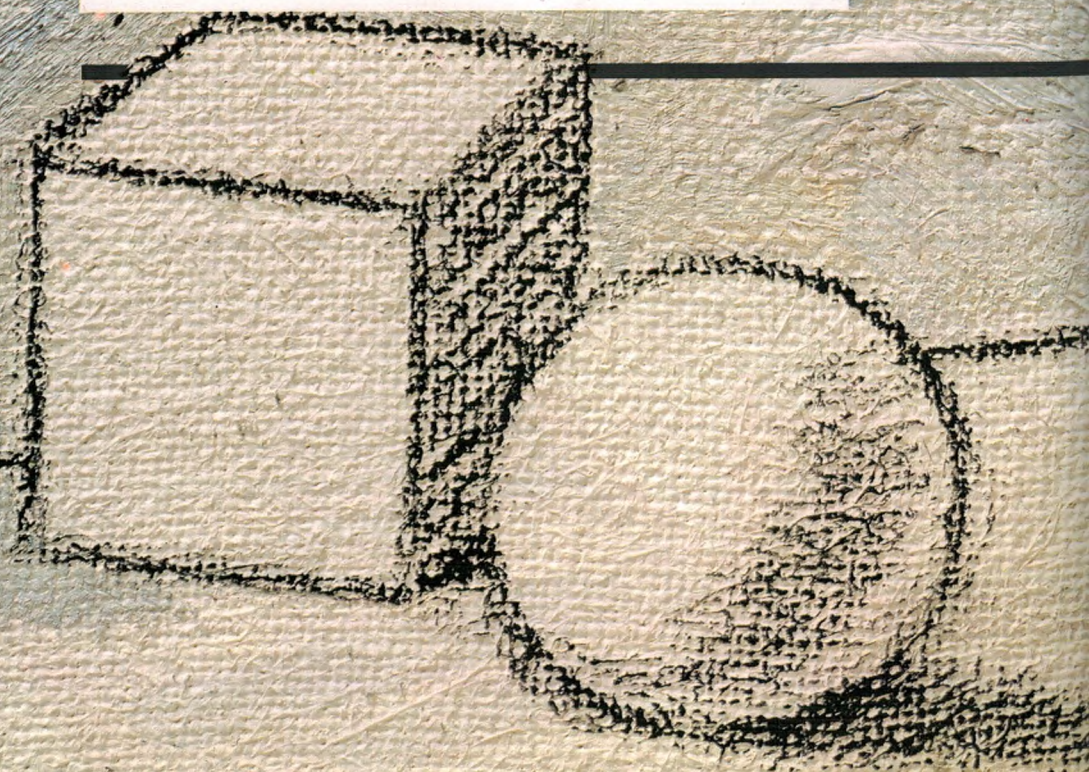
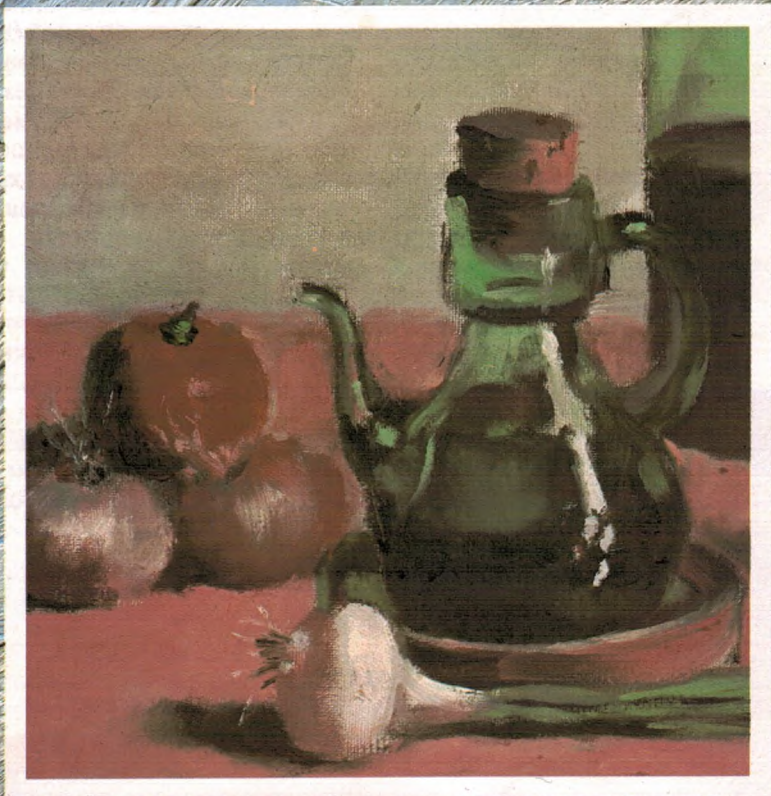


99

99A

Ил. 98, 99. Два ящика с красками: ученический (ил. 98) и ящик профессионала (ил. 99).





Ну вот вы и готовы начать писать маслом. Будем действовать постепенно. На первом этапе вы будете писать одной краской и белилами, прорабатывая простейшие формы: куб и шар. Затем слегка усложним форму и напишем кувшин и миску, но работать будем все так же, одной краской и белилами. На этом этапе вы непосредственно познакомитесь с красками, кистями, разбавителями. Затем начнем писать двумя красками и белилами. Это будет натюрморт, деталь которого вы видите на соседней странице. И только потом мы возьмемся за работу всеми красками, но это уже тема следующей главы.

ПЕРВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ В ЖИВОПИСИ МАСЛОМ

Как работать одной краской и белилами

А теперь начнем писать маслом. Сначала одной краской — ультрамарином или жженой умброй — и белилами. Затем будем использовать две краски, потом — три и наконец начнем работать всеми красками. Будем исходить из принципа, что вы никогда не занимались масляной живописью, а следовательно абсолютно незнакомы со всем, что касается консистенции, густоты, укрывистости красок и скорости их высыхания; вам неизвестны также возможности, проистекающие из этих свойств, благодаря которым художник в процессе работы может по своему желанию закрашивать одну краску другой, подправлять или прорисовывать. Предположим также, что вы ничего не подозреваете о тех преимуществах, которые дает густота красок при работе хорошо подобранной кистью, то есть о возможности смягчать тона, моделировать цветом, строить форму с той легкостью, которая восхищает нас в произведениях великих художников прошлого. И, думается мне, не стоит усложнять нашу работу на этом этапе

обучения проблемами, связанными с выбором красок и их смешиванием. Итак, начнем работать. Прежде всего посмотрим, какие материалы понадобятся нам для выполнения первого упражнения (см. таблицу). О мольберте я не говорю: само собой разумеется, без него нельзя обойтись. Однако вы можете взять вместо него стул и деревянную доску, на которую наколете основание для будущей картины — картон или плотную бумагу. Прислоните доску к спинке стула, на сидение положите палитру, а сами сядьте на другой стул или табурет, как показано на иллюстрации 101.

Перед началом работы посмотрим, как правильно держать палитру, кисти и тряпку. Мы держим их в левой руке, оставляя свободной правую, которой будем работать. Держите кисти так, чтобы пучки волос находились на одном уровне (ил. 102). Затем в эту же руку возьмите тряпку и палитру (ил. 103). На иллюстрации 104 показано обычное положение кисти (держим ее как при письме).

Ил. 100. Хосе М. Паррамон. Натюрморт. Деталь. Частное собрание, Барселона

Ил. 101. На первых порах заменить мольберт может стул с поставленной на него доской, к которой кнопками приколот лист бумаги или картона.

МАТЕРИАЛЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ ЭТИХ УПРАЖНЕНИЙ

Краски для первого упражнения	Ультрамарин Белила титановые
Краски для второго упражнения	Умбра жженная Белила титановые
Кисти щетинные	Старая, «похматая» № 12 Плоская № 8 Круглая № 6
Палитра	(Вместо нее можно взять лист плотной бумаги или картона.)
Разбавители	Скипидар
Масленки	или любой небольшой сосуд
Основа	Плотная бумага для рисования или картон
Карандаши, кнопки, тряпки, газетная бумага	

101





Вы заметили, что кисти для работы маслом имеют более длинную ручку, чем акварельные. Держать их следует за середину или за верхнюю треть ручки: таким образом свободнее будет двигаться рука и свободнее станет мазок. Что касается положения художника, отметим, что профессионалы обычно работают стоя или полусидя (ил. 105), на расстоянии вытянутой руки от картины, что позволяет видеть всю поверхность холста сразу. В самом деле, работая над холстом средних размеров — не говоря уже о больших полотнах, — художник никогда не смотрит на ра-

боту сверху вниз, как, например, миниатюрист. Запомните правило: **живопись маслом требует определенной дистанции между художником и картиной.** При работе маслом больше, чем при работе в любой другой технике, требуется общий обзор картины. Надо уметь писать и видеть одновременно, переходить от одной части работы к другой, не задерживаясь подолгу ни на одной из них. И в то же время соблюдение дистанции делает нашу манеру, а соответственно и фактуру живописи более свободной, индивидуальной, я сказал бы, более импрессионистской.

Ил. 102. Вот так следует держать кисти: они должны немного отстоять друг от друга, а запястье должен находиться примерно на одном уровне.

Ил. 103. Папирта должна свободно лежать на кисти и предплечье.

Ил. 104. Обычно кисть держат за середину или верхнюю треть ручки.

Ил. 105. Расстояние между холстом и художником должно равняться длине вытянутой руки. Это позволяет видеть при работе сразу всю поверхность холста.

102



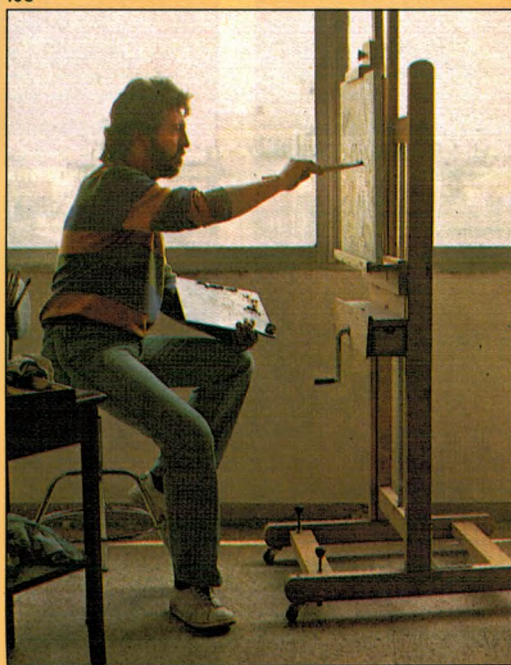
103



104



105



Как держать кисть

Кисть можно держать **обычным способом** (ил. 106), то есть так, как мы держим карандаш или авторучку, только чуть выше. Этот способ позволяет работать в разных направлениях: вверх и вниз, по вертикали, по диагонали, а также по горизонтали, если вращать кисть вокруг своей оси и двигать ею из стороны в сторону. Отметим, что в этой позиции кисть и поверхность холста образуют прямой угол, так что вы можете, не прилагая усилий, написать точку, линию или тонкий штрих. При более сильном нажатии вы получите более широкий, четкий и энергичный мазок.

В позиции, показанной на иллюстрации 107, результат будет иным. Мы держим кисть боком, образуя острый угол между нею и поверхностью холста. Мазок в

этом случае будет более поверхностным, плоским и вялым.

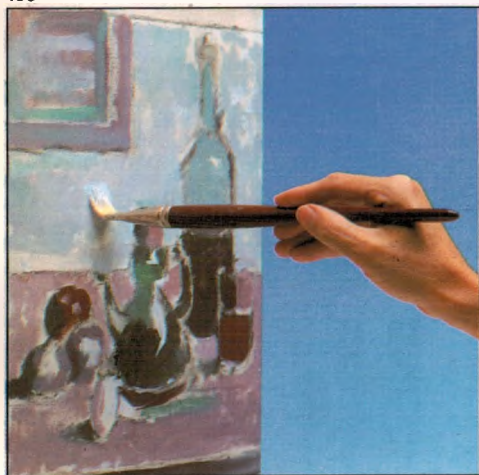
Держа ручку кисти в ладони, как на иллюстрациях 108 и 109 (в этом случае ближе к волоскам), мы получаем возможность работать в более широкой, свободной, более общей манере. Кончик кисти может оставаться при этом прямым. Эта манера позволяет смягчать чистой кистью резкие контуры и границы.

Я попрошу вас теперь поработать кистью № 12 на листе картона или плотной бумаги, поэкспериментировать, поучиться писать точки, штрихи, мазки широкие и тонкие, мягкие и энергичные, поводить кистью во всех направлениях. Только на собственном опыте вы сможете понять, как лучше для вас.

Ил. 106, 107. Кисть держат как ручку или карандаш. Так можно водить ею во всех направлениях, просто вращая ее вокруг своей оси.

Ил. 108, 109. Держа ручку кисти в ладони (ил. 108), мы пишем в более плоскостной манере, прижимая волос в плотную к холсту (ил. 109); мазки получаются вертикальными и параллельными.

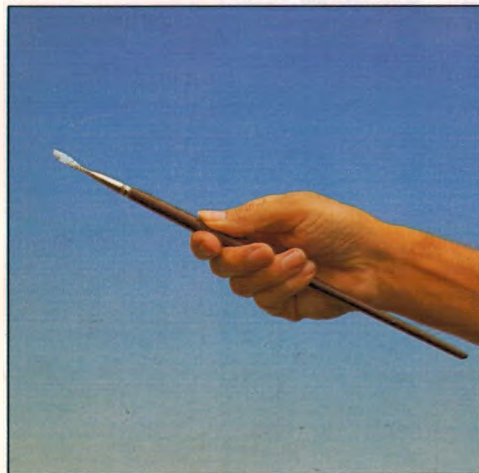
106



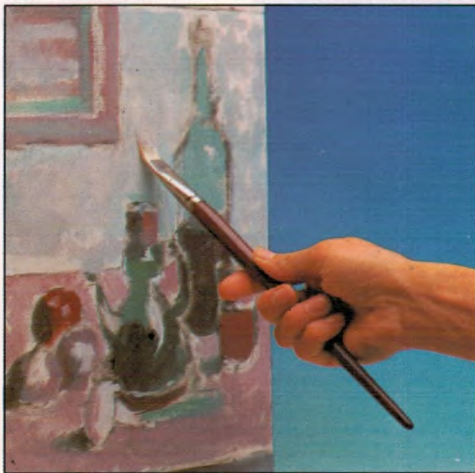
107



108

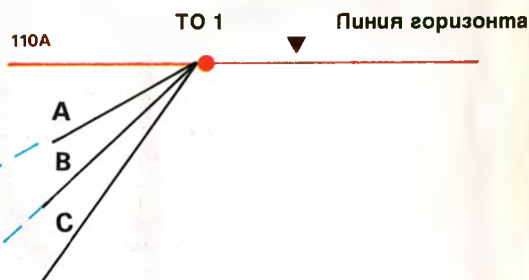


109



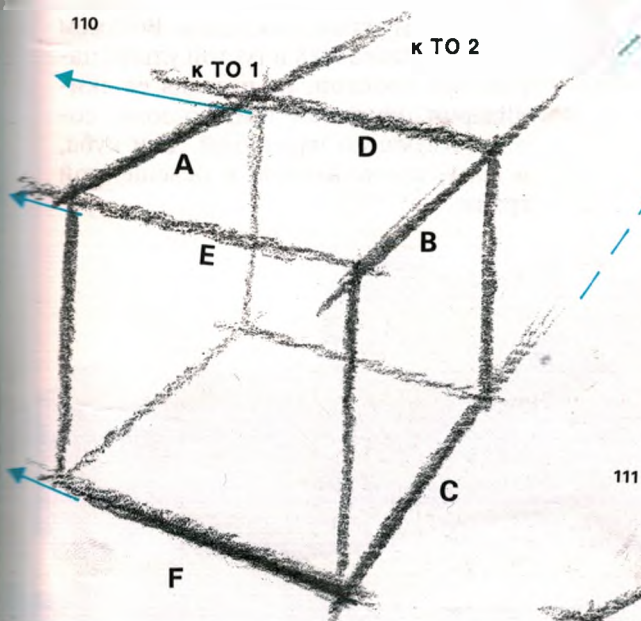
Как нарисовать куб

Итак, начнем писать куб. Но прежде убедимся, что мы умеем его рисовать. Ведь работая маслом, мы должны будем обходиться без предварительного наброска. Вот куб (ил. 110), я нарисовал его в перспективе. Если продолжить косые линии А, В, С, они соединятся в точке отдаления 1, расположенной на линии горизонта (ил. 110 А). Как вы знаете, если смотреть прямо перед собой, линия горизонта всегда находится на уровне глаз. Продолжим линии D, E и F, и они сойдутся в точке отдаления 2, расположенной также на линии горизонта.

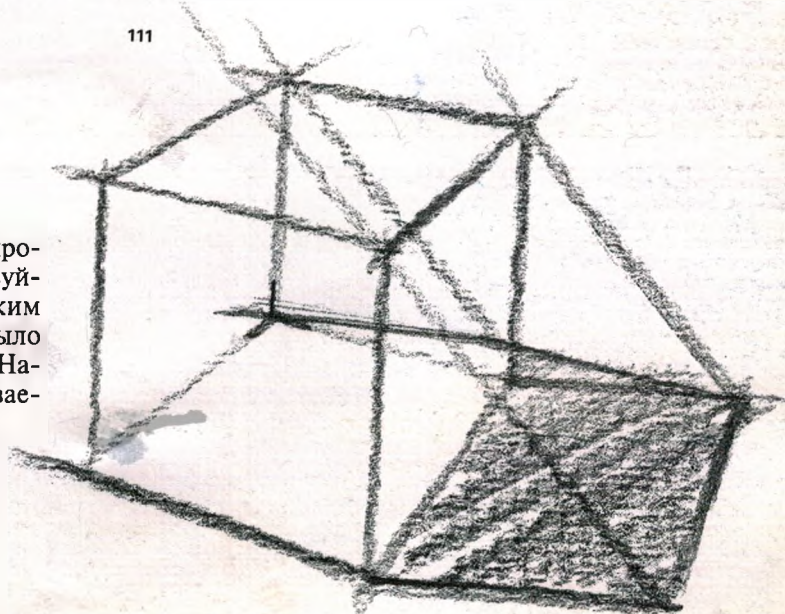


Ил. 110, 110 А.
Перспектива случайно расположенного куба. Линии А, В и С сходятся в точке отдаления (ТО) 1, расположенной на линии горизонта. Линии D, E и F сходятся в точке отдаления 2.

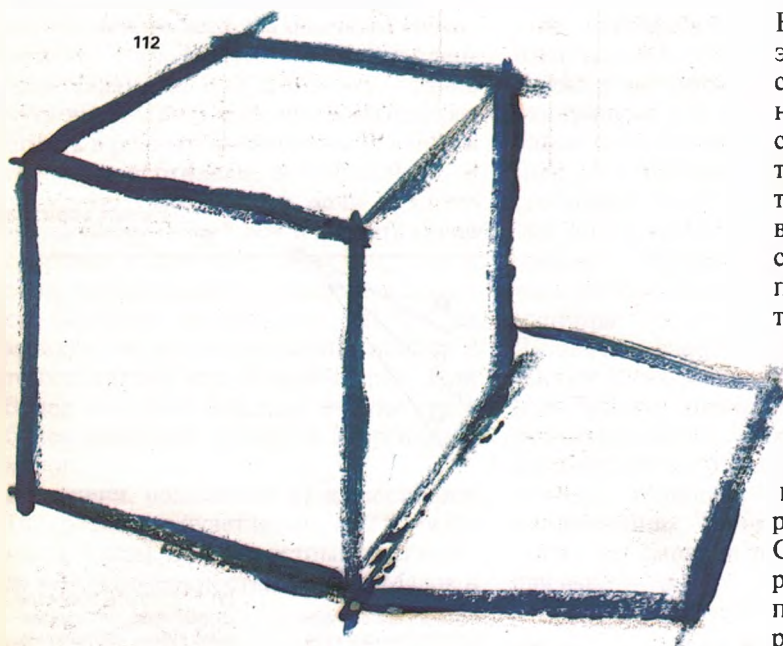
Ил. 111. Чтобы получить форму тени, отбрасываемой кубом, достаточно из углов куба провести параллельные линии.



Вот и всё. Вам остается лишь скопировать построенный мною куб. Нарисуйте его на любой бумаге мягким карандашом, чтобы потом легче было написать его, но уже по памяти. Научитесь также рисовать отбрасываемую кубом тень (ил. 111).

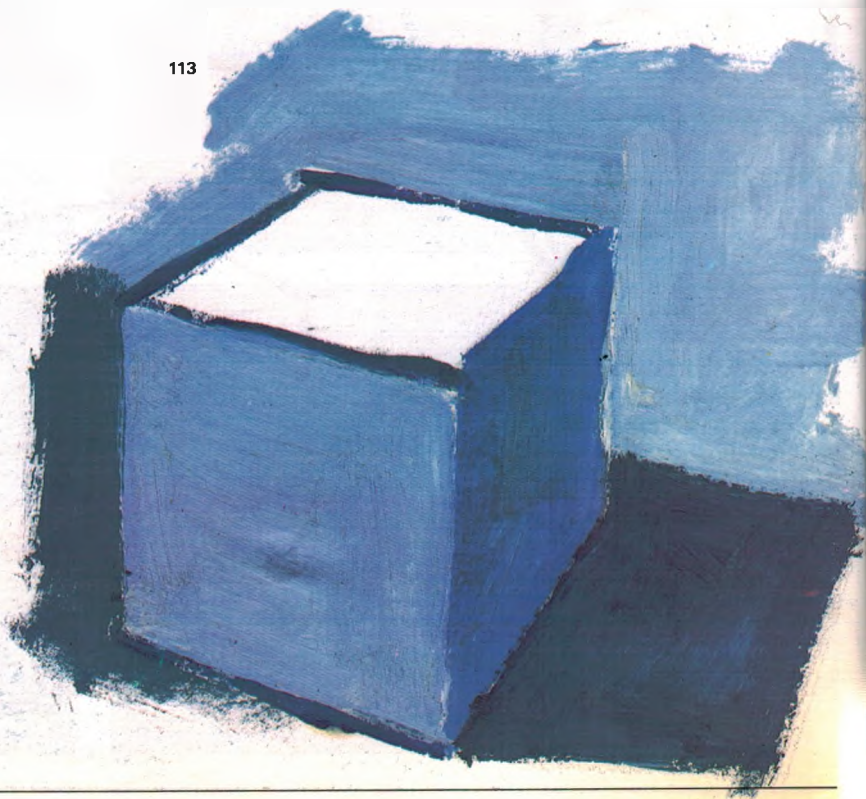


Как написать куб ультрамарином и белилами



Ил. 112. Прежде всего концом кисти рисуем контуры куба и его тени краской, слегка разведенной скипидаром.

Ил. 113. Закрасьте стороны куба ультрамарином, смешанным с белилами в пропорциях, зависящих от интенсивности света и тени, пользуясь плоской кистью № 8.



Вы будете писать изображенный на этих иллюстрациях куб, используя краски и материалы, указанные на странице 50. Налейте в чашечку немного скипидара, смочите в нем круглую щетинную кисть № 6 и разведите на палитре немного ультрамарина. Но будьте внимательны: скипидара надо взять столько, чтобы получить не жидкую, а пастообразную массу. Теперь нарисуйте куб, как на иллюстрации 112, естественно по памяти, без предварительного наброска. Вы должны уметь это делать. Энгр говорил: «Мы пишем так, как рисуем», а я позволю себе добавить, что, когда мы пишем, нам неизбежно приходится рисовать.

С помощью иллюстрации 113 разберем второй этап упражнения. Возьмем плоскую кисть № 8 и густой ультрамариновой краской, не разводя ее скипидаром, напишем темную зону, соответствующую падающей тени куба, и зону, прилегающую к освещенной грани.



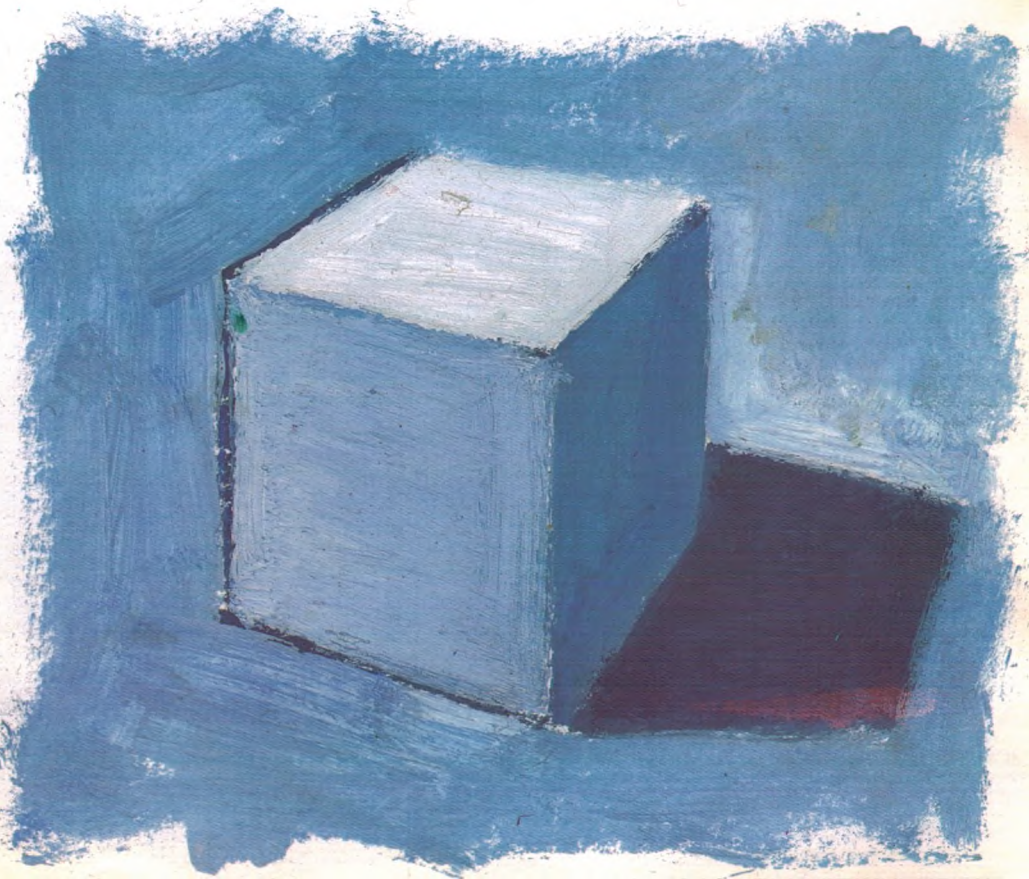
Той же кистью, слегка высветляя синеву белилами, напишем затененную грань. Добавим еще белил и напишем переднюю грань куба. Можете брать много краски и работать густой массой. Фон закрасьте тем же цветом, что и последнюю грань.

Заканчите работу так, как показано на иллюстрации 114. Вы видите, что осталось написать верхнюю грань куба и подправить фон, используя белила с добавлением капельки синей краски и круглую кисть № 6, позволяющую прописать углы. Кстати, заметьте, что, работая над фоном, я убрал кое-какие контуры, переписал переднюю и боковую грани куба, одним словом, подправил форму и тона. Сделайте и вы то же самое. Два совета напоследок: один чисто технического плана, другой — художественного. Первый совет: обязательно вытирайте кисти тряпкой, особенно при переходе от темно-сине-

го к голубому. Второй: работая, следите за направлением кисти. И без математического выверения направления и ритма мазков вы увидите, насколько важны они для передачи общей формы. Так, в нашем кубе мазки должны ложиться с учетом углов и ритма вертикалей, горизонталей и диагоналей.

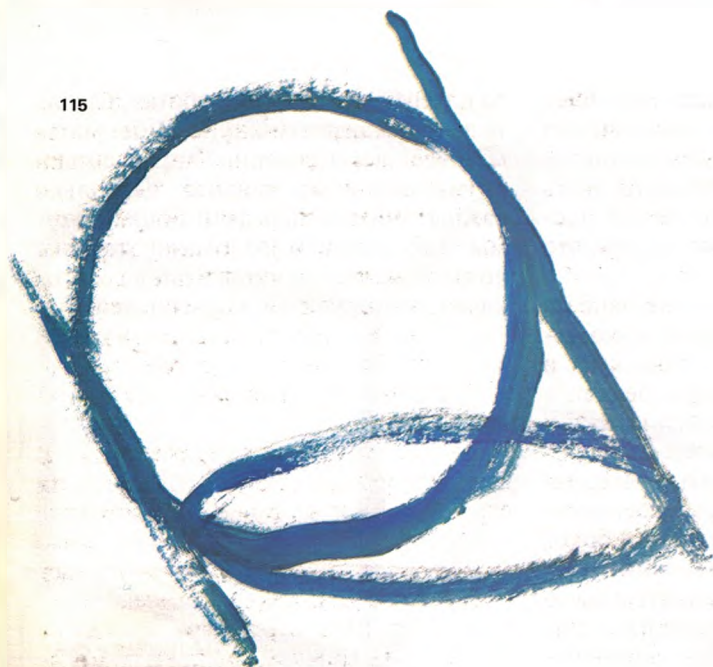
Ил. 114. Напишите фон и верхнюю грань куба, пользуясь кистью № 12 и круглой кистью № 6 для более четкого прорисовывания ребер и углов.

114



Как написать маслом шар

115



Все, что только что было сказано о кубе, можно сказать и о шаре. И правда, прежде всего вам понадобится построить сферу, затем эллипсом у ее основания наметить падающую тень (ил. 115). После этого круглой кистью № 6 напишите шар ультрамарином, чуть-чуть разведя его скипидаром. Если краска течет по бумаге, оставляя жирный след, знайте, вы взяли слишком много скипидара.

Теперь кистью № 8 напишите чистым ультрамарином, без белил, падающую и собственную тень шара (причем собственную тень почти сухой кистью), начиная моделировать форму, как на иллюстрации 116. Кистью № 12 напишите фон белилами, добавив к ним на кончике кисти ультрамарин. Работайте энергично, большим количеством краски.

Ил. 115. А теперь напишем шар, используя всё ту же кисть № 6 и разведенный скипидаром ультрамарин. Для начала наметим окружность, у основания которой нарисуем эллипс, как мы делали это для получения формы тени куба.

Ил. 116. Не смешивая ультрамарин с белилами, напишем кистью № 8 собственную и падающую тень шара. Фон лучше всего писать кистью № 12 белилами, к которым добавим на кончике кисти ультрамарин.

116



Ил. 117. Пепить форму шара следует кистью № 8, начиная со средних тонов. Округлые движения кисти должны помочь сплести средних тонов с темно-синим основанием шара и более светлой верхней частью. Отражаемый средней частью шара свет передается средними тонами. Направление мазков должно соответствовать форме шара.

Затем, следуя иллюстрации 117, продолжайте моделировать шар кистью № 8. Сначала средним синим тоном пишете круговыми движениями зону среднего тона, окаймляющую самую светлую часть, постепенно переходя от среднего синего к темному тону собственной тени. Затем продолжайте работать белилами и круглой кистью № 6, моделируя наиболее освещенную часть шара.

Но будьте осторожны, не увлекайтесь моделированием и уж ни в коем случае не доводите его до конца, не посмотрев, что же происходит вокруг! Вернитесь к фону. Посмотрите на иллюстрации 117, как живопись фона обволакивает и одновременно выделяет, очерчивает контуры шара. Теперь снова вернемся к шару и чистыми кистями прочертим полосу отраженного света в правой нижней

его части. Наложите чистые белила в центральную точку самой освещенной части, растушуйте их, слегка втирая, постепенно переходя к среднему синему тону промежуточной зоны. Не забывайте о направлении мазков, которые должны следовать изгибам модели, раскрывая и подчеркивая ее форму. По окончании упражнения ваш шар должен выглядеть как тот, что изображен на иллюстрации 117.

Обратите внимание на переход от света к тени в центральной части шара, на его мягкость и постепенность, достигнутые за счет округлых мазков, повторяющих форму модели. Также обратите внимание на светлый краешек — отблеск отражаемого столом света — на нижней границе темной части сферы. Он очень важен для убедительности изображения.

117

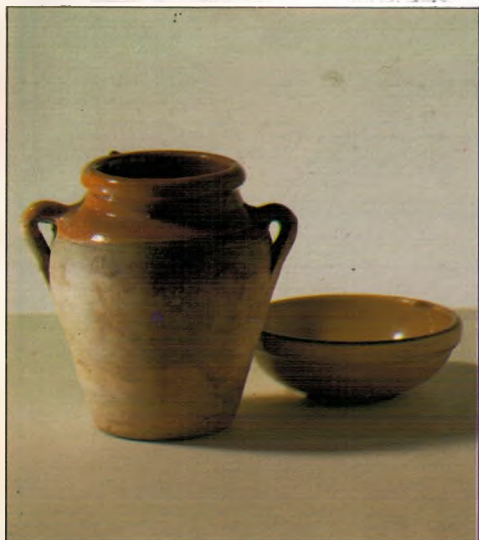


Как написать одной краской кувшин и миску

118



119



Ил. 118. Нарисуйте сначала модель карандашом на отдельном листе бумаги, чтобы привыкнуть к ее форме и игре света и тени.

Ил. 119. В качестве натурой для этого упражнения возьмем кувшин и миску.

Для этого упражнения в качестве модели мы возьмем кувшин, горшок или любой другой глиняный сосуд — за их цвет — и такую же чашку или миску (ил. 119). Я думаю, вам нетрудно будет найти у себя дома или в крайнем случае купить такие предметы.

Упражнение это относительно несложное, поскольку выбранные нами предметы имеют простую форму и симметричное строение. Поэтому рисунок не составит труда, как, впрочем, и цветовое решение, так как мы будем опять работать одной-единственной краской — жженой умброй, которая наиболее близка по цвету к нашим моделям. Основная задача заключается в продолжении овладения мастерством, в освоении техники работы кистью, знакомстве с такими понятиями, как густота и маслянистость краски.



120



Как и в предыдущем упражнении, прежде всего нарисуйте модель на листе бумаги. Прodelайте это не один раз, примерно в том же стиле, что и я (ил. 118), особенно тщательно моделируя форму, прорабатывая свет и тень. Как только вы почувствуете себя готовыми приступить к живописи, возьмите лист плотной бумаги для рисования или картона форматом приблизительно 30×33 см. Круглой кистью № 4 наметьте контуры кувшина и миски, работая жженой умброй, чуть разбавленной скипидаром, без белил. Продолжите набросок, как показано на иллюстрации 120, который я выполнил кистью № 12 более густой краской, почти такой, какой она выходит из тюбика, без добавления белил. Обратите внимание, что для перехода от тени к свету на кувшине я пользовался почти

сухой кистью, накладывая мазки справа налево, для передачи же отраженного света на правом краю — наоборот: слева направо. То, что у меня здесь получилось, можно было бы так и оставить в виде наброска, как советовал Энгр, говоря: «Картина должна делаться сразу: сначала пусть это будет тщательно выполненный набросок, потом — законченный эскиз и наконец — окончательный вариант картины».

Ил. 120. Нарисуем контуры и тени модели жженой умброй на плотной бумаге или на картоне, пользуясь кистью № 4.

Вторая и третья стадии

121



Второй этап работы будет заключаться в «закрашивании» изображения большими мазками модели и быстром заполнении краской форм и фона. Это делается для того, чтобы поскорее избавиться от белизны бумаги, которая может создавать ложные контрасты. Однако постарайтесь не потерять ощущения объемности. Не беда, если два-три раза ваша кисть ослушается вас и вы залезете за намеченные контуры. Главное, чтобы это не нарушило первоначального построения. Проведите, как это сделано у меня, линию, разграничивающую два плана, создавая таким образом впечатление стола, на котором расставлены изображаемые

предметы. Быстренько заполните разными тонами зоны, передающие объем предметов, оставьте белые пятнышки бликов и набросайте падающие тени. Готово? Тогда переходим к третьей и последней стадии.

Последняя стадия (ил. 122).

Теперь следовало бы сделать паузу или даже отложить последний сеанс на потом. И правда, двух- или трехчасового перерыва вполне достаточно (а может, здесь уместно слово «необходимо») для того, чтобы вы по-новому взглянули на свою работу и решили, что и как надо еще сделать, чтобы добиться наилучшего результата. Тем временем краска могла бы подсохнуть, если и не полно-

Ил. 121. Теперь вы должны «закрасить» рисунок, приблизительно соблюдая соотношение света и тени и используя для высветления тонов белила.



И. П. ЧЕРНОВ

Ил. 122. Последний этап: форма предметов вылеплена, валеры распределены и, как и тона, полностью соответствуют натуре.

стью, то по крайней мере до состояния, позволяющего вносить поправки в уже готовую работу (это касается тех случаев, когда вы работаете на бумаге для рисования или картоне).

На этой, последней стадии заметьте, что «залезть» за контуры было бы в некоторых случаях даже необходимо — там, где надо подправить форму, границу (как это сделано у меня на горлышке кувшина, ил. 121). Не пишите пока световых точек, оставьте их на самый последний момент, когда вы будете уверены, что больше ничего подправлять не придется. Теперь напишите объемы кувшина и миски. Но осторожно: не впадайте в слащавость

дилетантов, без конца прохаживаясь по полутонам, пока все не будет окончательно вылизано. Говорю вам раз и навсегда: работая, отдавайтесь на волю вдохновения и избегайте совершенства в отделке. (Для Пикассо тщательная отделка была равнозначна смерти.) Ну а теперь вперед, за работу над фоном! Работайте над ним и над поверхностью стола в свободной манере густой, прямо из тюбика, неразведенной краской, обильно накладывая ее на холст. И пусть ничто вас не сдерживает! И последнее, о чем нельзя забывать: следите за направлением мазков, раскрывая и развивая форму. Счастливого поработать!

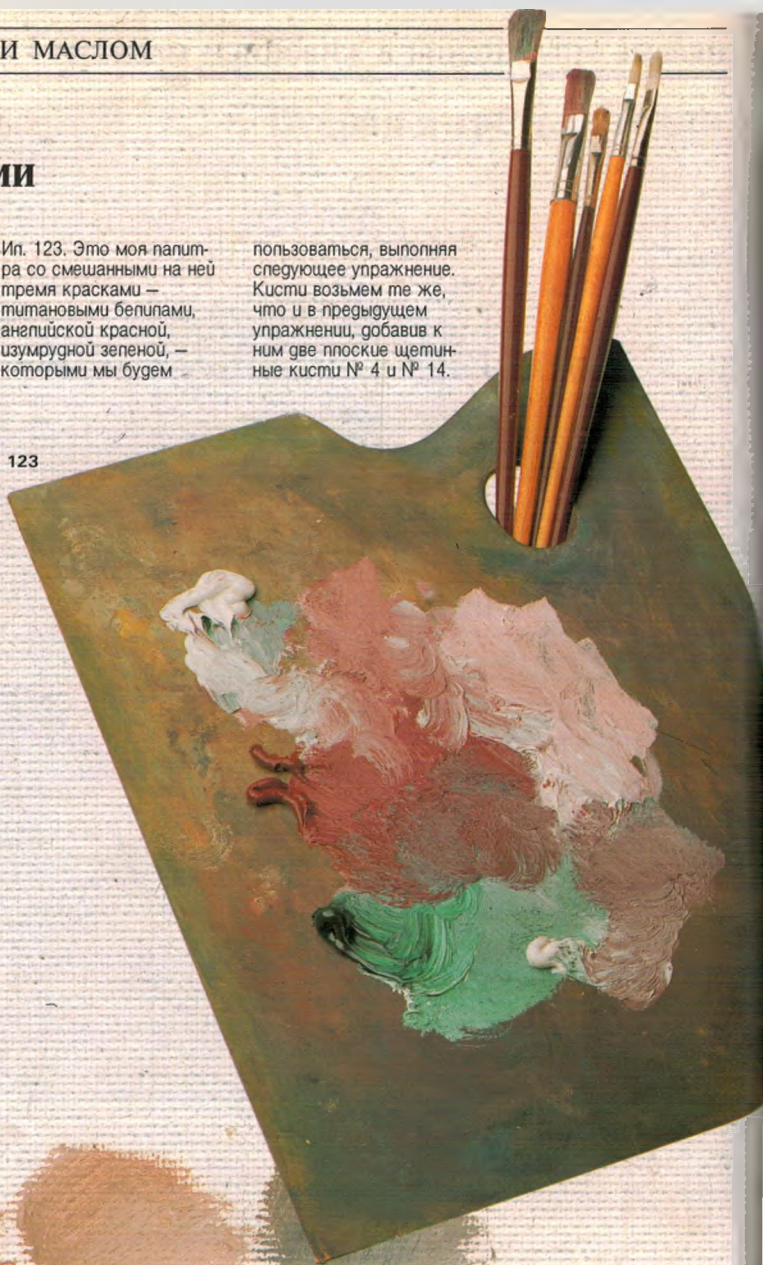
Как написать натюрморт двумя красками и белилами

Ну а сейчас вы будете писать двумя красками — английской красной темного тона и изумрудной зеленой — и белилами. Для работы возьмите плоские щетинные кисти № 4 и № 14, те же, что и для предыдущего упражнения. Еще вам понадобится уголь для первоначального наброска и закрепитель в виде аэрозоля. Две краски и белила позволят получить целую гамму оттенков — от грязновато-красного через теплые черные и сероватые, отдающие в красный, и холодные, с прозеленью тона до светло-розового (см. ил. 124). Я советую взять понемногу этих двух красок на палитру вместе с белилами и попробовать посмешивать их на листе плотной бумаги.

Ил. 123. Это моя палитра со смешанными на ней тремя красками — титановыми белилами, английской красной, изумрудной зеленой, — которыми мы будем

пользоваться, выполняя следующее упражнение. Кисти возьмем те же, что и в предыдущем упражнении, добавив к ним две плоские щетинные кисти № 4 и № 14.

123

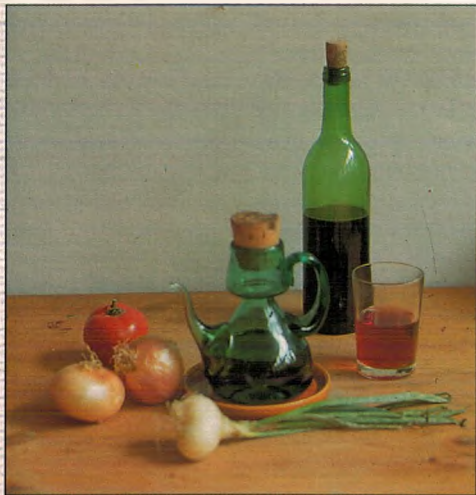


124

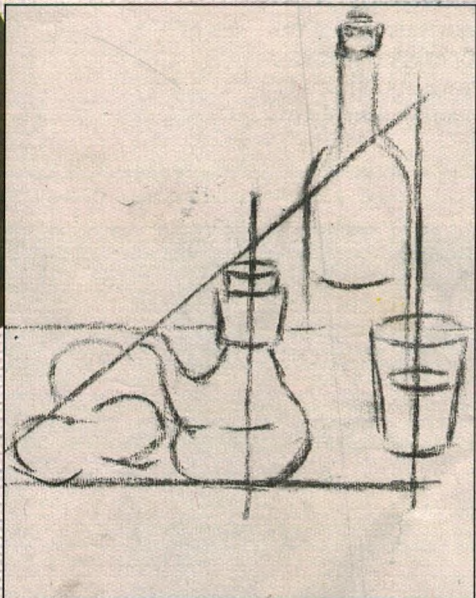


Ил. 124. До начала работы советую вам попробовать посмешивать краски на листе плотной бумаги. На этом рисунке вы видите, какие цвета можно получить при смешивании трех выбранных нами красок.

125



126



Теперь напишем этими двумя красками картину.

Вот модель (ил. 125). Попробуйте, как это сделано здесь, составить композицию из предметов, близких по окраске к тому, что можно получить при смешивании двух вышеуказанных красок. Даже если выбранные предметы отличаются от моих, я советую создать композицию вроде этой, в форме треугольника, отвечающую сформулированному Платоном правилу: при создании композиции искать **ЕДИНСТВО в РАЗНООБРАЗИИ**.

Как видите, к фону я добавил картину, чтобы слегка нарушить единство. К искусству композиции мы еще вернемся. Возьмите холст или лист картона размером приблизительно 37×32 см и начинайте работать углем. Лучше всего нарисовать сначала треугольник, внутри которого вы набросаете нужные формы (ил. 126).

Уточняя затем формы, свет и тени, я передал все валеры, вплоть до бликов, которые проработал при помощи резинки (ил. 127). Заметьте, что в конце концов я перечернил. Признаю, это плохой пример: в рисунке почти не ощущается разница тонов. Я понял это, когда зафиксировал рисунок. Извлеките и вы из этого урок!

Ил. 125. Для этого натюрморта я выбрал предметы, тона которых соответствуют гамме, получаемой от смешивания трех выбранных нами красок.

Ил. 126. В построении этого натюрморта соблюдается Платоновое правило единства в разнообразии. Заметьте, что при всем разнообразии элементов картины все они могут быть вписаны в треугольник.

Ил. 127. На этом этапе свет и тени натюрморта могут показаться утрированными. Как бы там ни было, не забудьте зафиксировать предварительный набросок закрепителем в виде аэрозоля, чтобы уголь не пачкал краски.

127



Как писать двумя красками. Вторая и третья стадии

Если вы уже знаете, какие цвета получаются при смешивании английской красной краски, изумрудной зеленой и белил, ничто не помешает вам подобрать цвета и оттенки, которые присутствуют в моем натюрморте: красные помидор и вино, зеленые бутылка и соусник, серые луковичы. Все это получено смешиванием красного, зеленого и белого, а в тех или иных пропорциях с добавлением большего или меньшего количества белого (или вовсе без белого, если речь идет о самых темных тонах). На последующих страницах, когда будете работать уже всеми красками, вы увидите, что красный и зеленый — это дополнительные цвета и при смешивании их получается черный. Естественно, когда этот черный мы мешаем с белым, то получаем серый. Если же для получения черного цвета мы употребили красной краски больше, чем зеленой, наш черный бу-

дет иметь красноватый оттенок, как вино в бутылке или тени вина в стакане. И наоборот, при преобладании зеленого цвета в смеси черный будет зеленоватым, как масло в соуснике. Для всех объемов, каков бы ни был их цвет, цвет их тени будет состоять из синего и цвета, дополнительного для цвета изображаемого предмета. Например, в цвет тени красного помидора обязательно будет входить зеленый — дополнительный для красного. Что касается серого цвета фона (стены), то это не что иное, как смесь двух наших красок в равных соотношениях (может быть, с небольшим преобладанием зеленого) и белил.

Я думаю, можно начинать натюрморт. Работая над ним, кроме навыков в технике письма вы приобретете практические знания по смешиванию красок, а посему обойдусь без дальнейших комментариев.

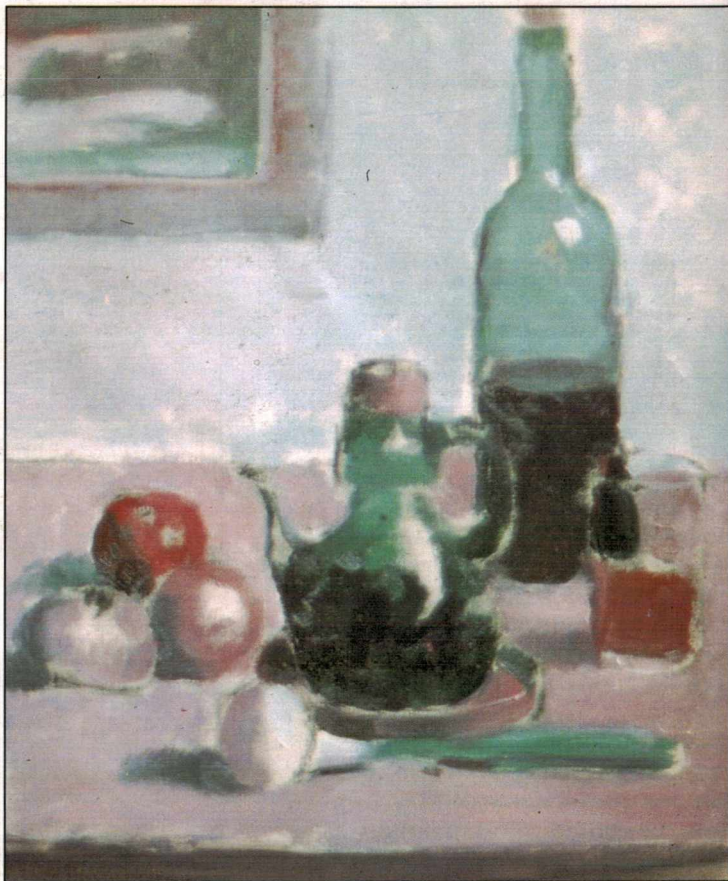
Ил. 128. На первой стадии холст кажется испещренным мазками различных тонов, полученных при смешивании трех красок. Стремиться с самого начала работы к максимальному богатству колорита во избежание однообразия.

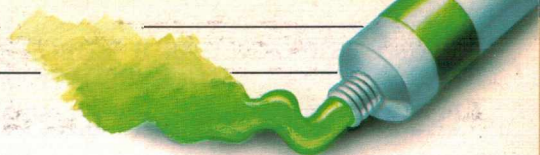
Ил. 129. Настал момент унификации некоторых цветов и проработки переходов от тени к свету при помощи определения и выделения границ между предметами.

128

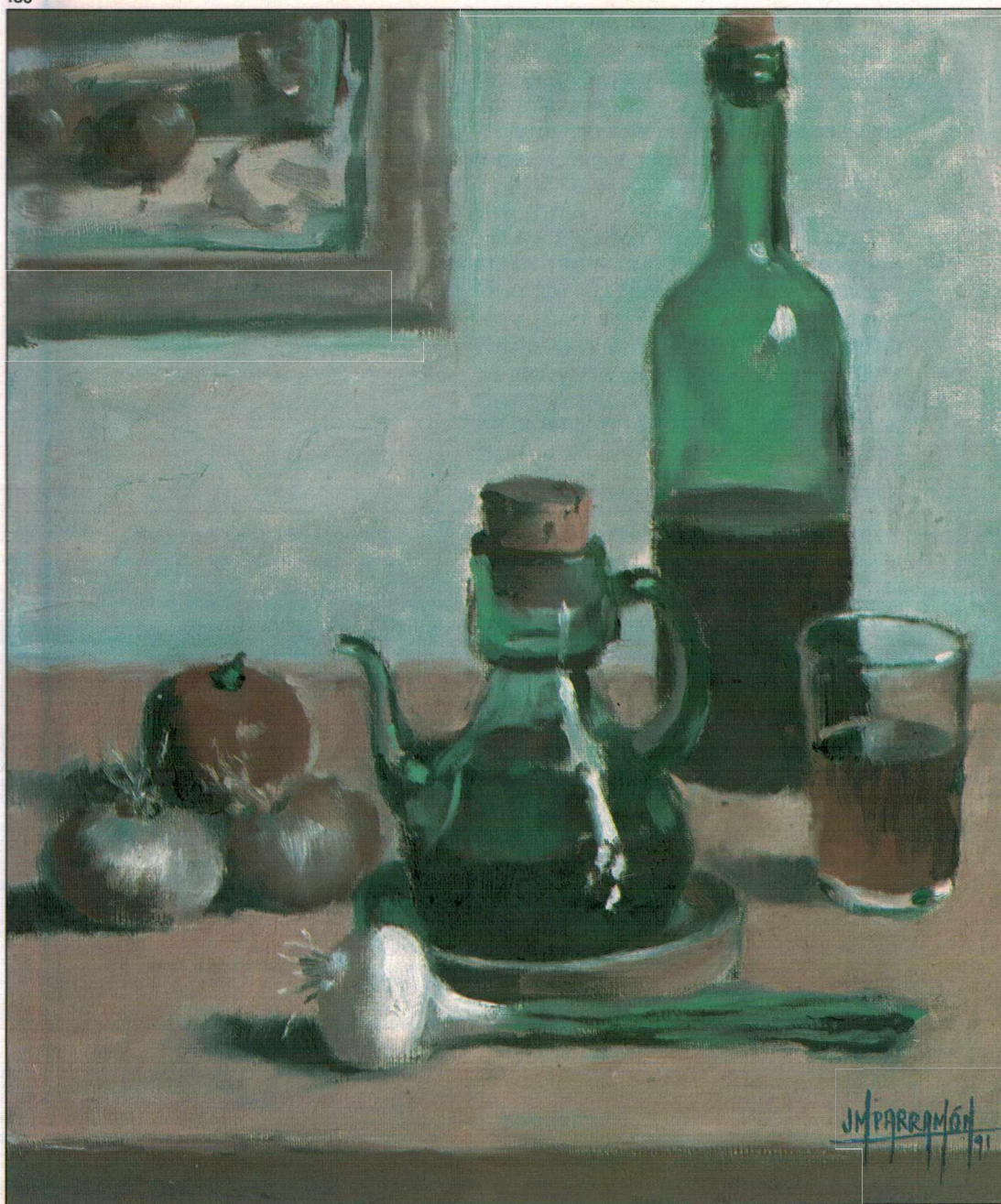


129





130



Ил. 130. Вот и конечный результат. Для работы, выполненной всего тремя красками, наш натюрморт обладает значительным богатством и разнообразием тонов. Почему бы вам самим не попробовать сделать то же самое с похожими предметами и теми же красками?

Чистка и хранение кистей

Вы только что закончили работу, и, если не собираетесь сразу же начать новую картину, необходимо вымыть кисти. Стоят они дорого, а чистить и содержать их в хорошем состоянии надо еще и потому, что старой кистью писать подчас лучше, чем новой. Чтобы не заниматься этой, откровенно сказать, скучной работой сразу, профессиональный художник часто удаляет с кистей остатки краски газетой или тряпкой и замачивает их в тарелке с водой (ил. 131). В таком виде кисти можно оставить на день-два, но не дольше, так как влага плохо сказывается на волосе. Но этот способ не более чем уловка и лишь оттягивает

момент настоящей чистки. Сразу после окончания работы можно протереть кисти газетой и тряпкой со скипидаром. Это вполне приемлемый способ. Сначала кисть, сильно нажимая, протирают газетой, повторяя операцию много раз, пока на ней не останется краски (ил. 132). Затем ее быстро обмакивают в сосуд со скипидаром (ил. 133) и вытирают тряпкой (ил. 134), проделывая это до тех пор, пока кисть не станет чистой.

Ил. 131, 132. Если вы не имеете возможности вымыть кисти сразу после окончания работы, можете замочить их в тарелке с водой, предварительно удалив остатки краски газетной бумагой. Оставлять их в таком состоянии можно не более чем на два дня.

131



132



Ил. 133, 134. Другой «компромисс» заключается в том, что кисти макают в скипидар и вытирают тряпкой, повторяя эту операцию до тех пор, пока они не станут достаточно чистыми.

133



134





Я сказал, что этот способ приемлем. Но существует и другой, лучший метод — мытье кистей водой с мылом. Чтобы выиграть время, вы можете, если хотите, почистить их сначала первым способом — газетой, тряпкой и скипидаром, а уж затем вымыть водой с мылом. Потрите энергично кистью о кусок мыла, как следует намыливая волос (ил. 135). Затем потрите ею о ладонь (ил. 136), разотрите между пальцев (ил. 137). После этого прополощите кисть под проточной водой. Повторяйте эту операцию до тех пор, пока мыльная пена не станет белоснежной.

В любом из этих случаев следует ста-

раться не повредить пучок волос, чтобы он оставался компактным и ровным. Для этого, обтирая кисть тряпкой или растирая рукой, держите ее так, как во время работы. Вымытые кисти поставьте сохнуть в горшочек волосом вверх.

Ил. 135–137. Идеально вычистить кисти можно, если потереть их с силой о кусок мыла. Когда кисть как следует намылится, потрите ею о ладонь и прополощите под проточной водой. Проглайте это несколько раз, пока кисть не станет идеально чистой.

135



136



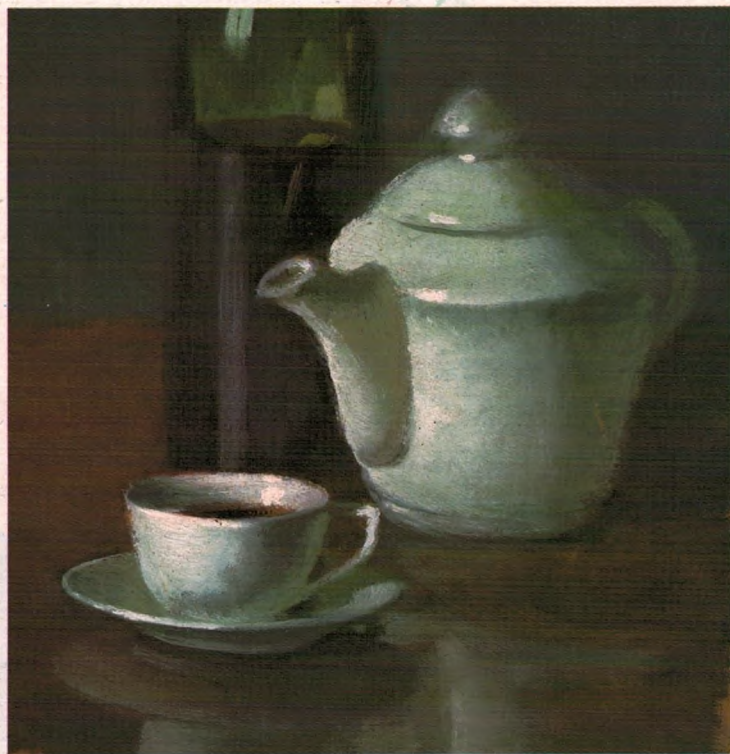
137

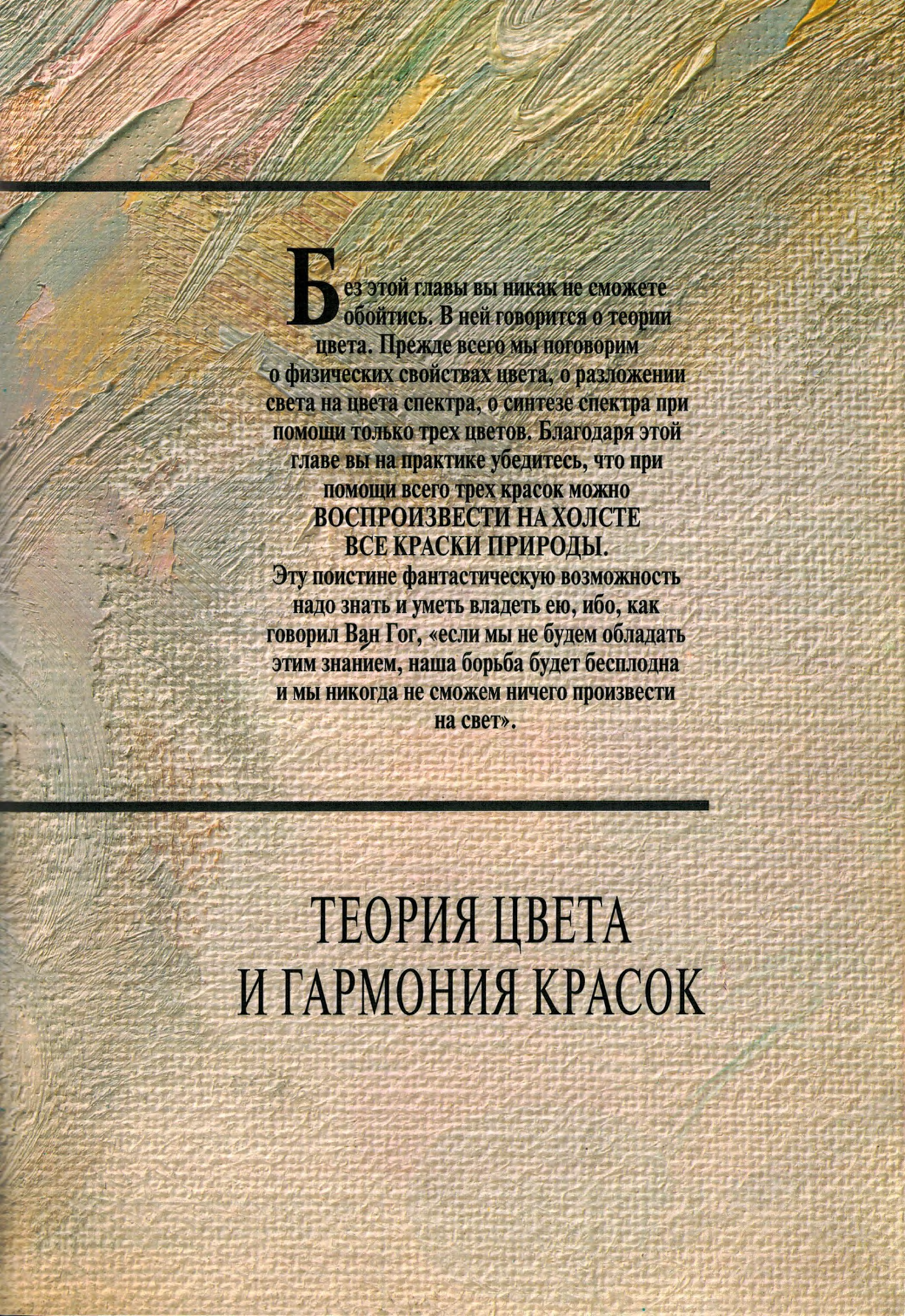


Ил. 138. Вымытые кисти поставьте для просушки в горшочек волосом вверх.

138







Без этой главы вы никак не сможете обойтись. В ней говорится о теории цвета. Прежде всего мы поговорим о физических свойствах цвета, о разложении света на цвета спектра, о синтезе спектра при помощи только трех цветов. Благодаря этой главе вы на практике убедитесь, что при помощи всего трех красок можно **ВОСПРОИЗВЕСТИ НА ХОЛСТЕ ВСЕ КРАСКИ ПРИРОДЫ.**

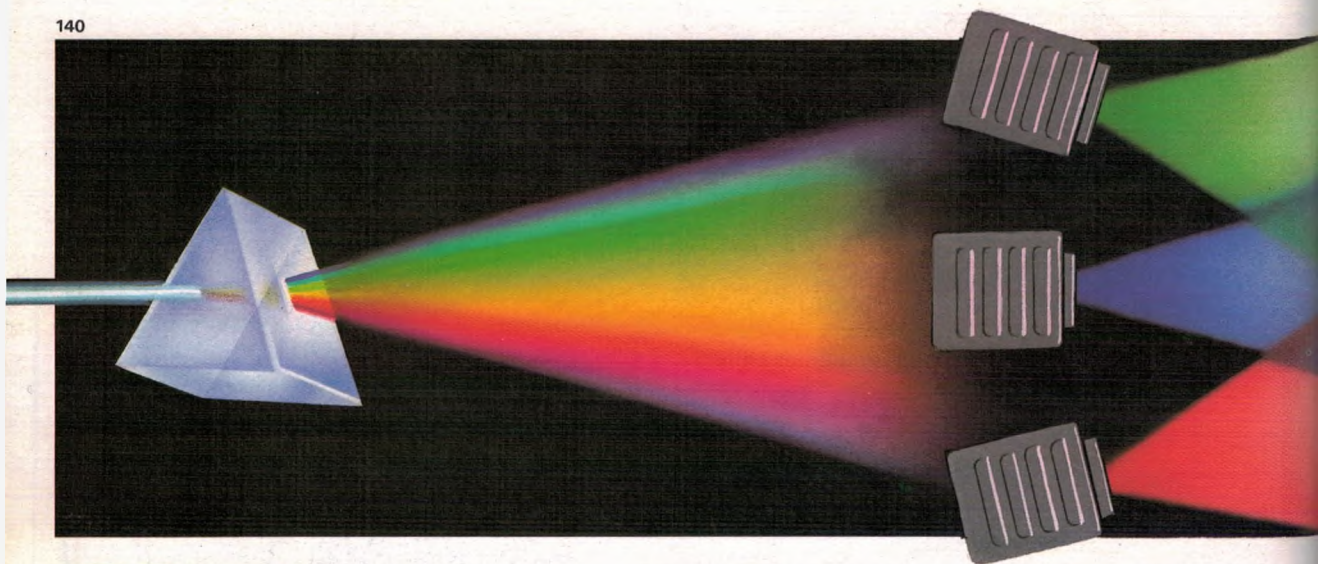
Эту поистине фантастическую возможность надо знать и уметь владеть ею, ибо, как говорил Ван Гог, «если мы не будем обладать этим знанием, наша борьба будет бесплодна и мы никогда не сможем ничего произвести на свет».

ТЕОРИЯ ЦВЕТА И ГАРМОНИЯ КРАСОК

Теория цвета

Смешивание красок (см. "Большие трудности" 263)

140



Цвет есть свет. Двести лет назад английский физик Исаак Ньютон доказал это, пропустив в темноте луч света через стеклянную призму. Ему удалось разложить белый свет на цвета спектра. Сто лет спустя другой английский ученый, Томас Янг, проводивший исследования в этой области, спроецировал свет от нескольких фонарей, каждый из которых был снабжен фильтром, соответствующим одному из цветов спектра, на белый экран. Поочередно смешивая и изымая пучки света, он сделал следующее открытие:

белый свет можно синтезировать при помощи только трех цветов: красного, зеленого и ярко-синего.

Теперь становится ясно, что же такое первичный, основной цвет. Ведь если все цвета спектра могут быть сведены к трем, эти три цвета и есть первичные, основные цвета. Синтезируя белый свет, Янг доказал также, что при проецировании красного света на зеленый получается желтый, синего на красный — пурпурный, а темно-синего на зеленый — голубой. Этот опыт позволяет понять, почему эти три цвета мы

называем вторичными, то есть полученными при смешивании первичных цветов (ил. 140).

До сих пор речь шла о свете, о пучках света, о разложении и синтезе белого света.

То есть мы говорим о цвете как результате отражения света. Отсюда вытекает, что при смешивании или наложении двух цветов — красного и зеленого — количество света удваивается и мы получаем более светлый цвет — желтый (физики называют это явление «синтез наложением»). Но мы пишем не светом (и не цветом), а красками, и смешивание наших красок всегда предполагает, что мы изымаем какое-то количество света. От смешивания красной и зеленой краски мы получаем коричневый, то есть более темный цвет (а такое явление в физике называется «синтез изъятием»). Следовательно, первичные краски должны быть — и есть — более светлые. Если взять за основу цвета спектра, можно сказать следующее:

первичные краски соответствуют вторичным цветам и наоборот, вторичные краски — первичным цветам.

Ил. 140. Графическое изображение опыта, проведенного Исааком Ньютоном и Томасом Янгом. Ученые доказали, что пропущенный сквозь призму свет разлагается на различные цвета и что при наложении друг на друга трех первичных цветов можно вновь синтезировать белый свет.

Ил. 141. Хроматический круг с указанными на нем первичными (П), вторичными (В) и третичными (Т) цветами-пигментами.

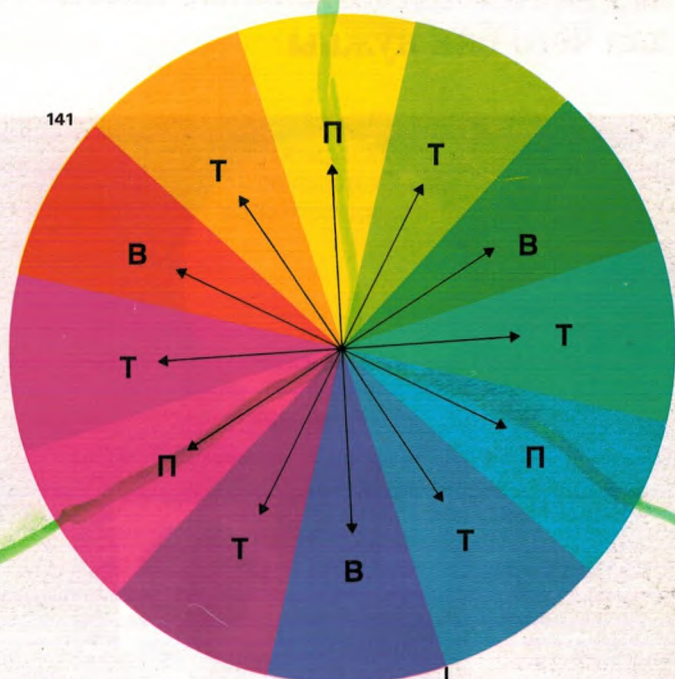
Ил. 142. Первичные краски — желтая, пурпурная и ярко-синяя — соответствуют вторичным цветам. Смешивая их попарно, можно получить вторичные краски — синюю, зеленую и красную, которые при попарном смешивании в свою очередь дают третичные краски: оранжевую, кармин, фиолетовую, ультрамарин, изумрудную зеленую и светлосинюю.

Ил. 143. Поскольку цвета и краски полностью совпадают, все краски природы могут быть получены при смешивании всего трех красок: желтой, пурпурной и ярко-синей.

Ил. 139. Хосе М. Паррамон. Натюрморт с чайником. Деталь. Частное собрание, Барселона



141



Итак, вот наши краски.

ПЕРВИЧНЫЕ:

желтая, пурпурная, ярко-синяя *.
Попарное смешивание этих красок дает

ВТОРИЧНЫЕ КРАСКИ:

темно-синяя, зеленая, красная.
Смешивание первичных и вторичных красок дает

ТРЕТИЧНЫЕ КРАСКИ:

оранжевая, кармин, фиолетовая, ультрамариновая, изумрудная, зеленая, светло-зеленая.

Мы можем сделать следующий вывод:
благодаря полному совпадению цветов и красок можно написать все цвета природы при помощи трех красок:

желтой, пурпурной и ярко-синей.
Посмотрите на хроматический круг (ил. 141) и на таблицу красок. И там, и там вы видите три первичные краски (П), которые при смешивании дают вторичные (В), а те в свою очередь — шесть других красок, так называемых третичных (Т).

142



◀ ПЕРВИЧНЫЕ



◀ ВТОРИЧНЫЕ



◀ ТРЕТИЧНЫЕ



◀ КРАСНЫЙ + ЧЕРНЫЙ



◀ КРАСНЫЙ + БЕЛЫЙ



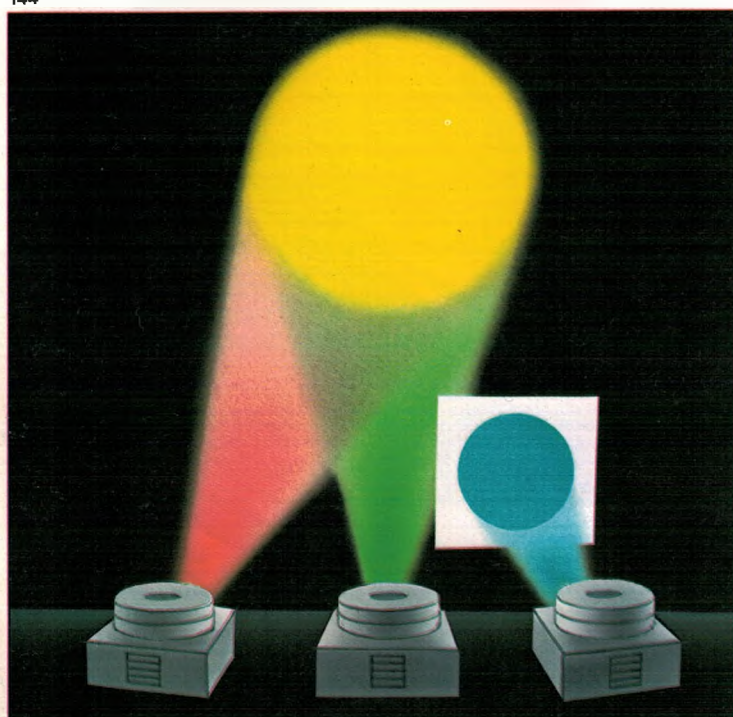
143



* Ярко-синяя краска не входит в предлагаемые художникам гаммы. Этот термин используется в теории цвета для определения первичного цвета, близкого к берлинской лазури с небольшим добавлением белил.

Что такое дополнительные цвета и для чего они нужны

144



Как вы уже знаете, при наложении друг на друга пучков света трех цветов — красного, зеленого и ярко-синего — получается белый свет. На иллюстрации 144 показано, как при изъятии ярко-синего света оставшиеся красный и зеленый дают при наложении желтый. Из этого можно сделать вывод, что для синтеза белого цвета желтому цвету необходим дополняющий его синий и наоборот. А поскольку краски и цвета суть одно и то же, одинаковы и дополнительные краски (ил. 145).

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ КРАСКИ

Ярко-голубая дополняет к **красной**.

Пурпурная дополняет к **зеленой**.

Желтая дополняет к **синей**.

Зачем они нужны? Рядом друг с другом они подчеркивают контрасты (ил. 146), а при смешивании дают глухие тона всех оттенков (ил. 147).

145



Ил. 144. Если при наложении трех первичных цветов мы уберем синий луч, получится желтый цвет, которому для восстановления белого света будет недоставать именно синего. Таким образом,

синий цвет является дополнительным для желтого и наоборот.

Ил. 145. Цвета, изображенные в верхней части таблицы, являются дополнительными для расположенных в нижней части.

146



147



От теории к практике: все оттенки при помощи трех красок и белил

Ил. 146, 147. Хосе М. Паррамон. Натюрморты. Картины написаны дополнительными цветами (ил. 146) и смешанными тонами (ил. 147), о которых речь пойдет ниже.

Ил. 148. Марина, написанная тремя красками: берлинской лазурью, желтым кадмием и краплагом (плюс белила), то есть первичными красками, позволяющими получить все остальные.

Говоря о теории цвета, мы уже отметили, что шесть цветов спектра полностью совпадают с красками, которыми мы пользуемся в живописи. Мы увидели также, что вторичные цвета и краски, получаются от смешивания первичных. Таким образом, приходим к выводу, сделанному Янгом:

Свет окрашивает все исходя из трех цветов.

Следовательно:

Мы можем создавать живопись всего тремя красками.

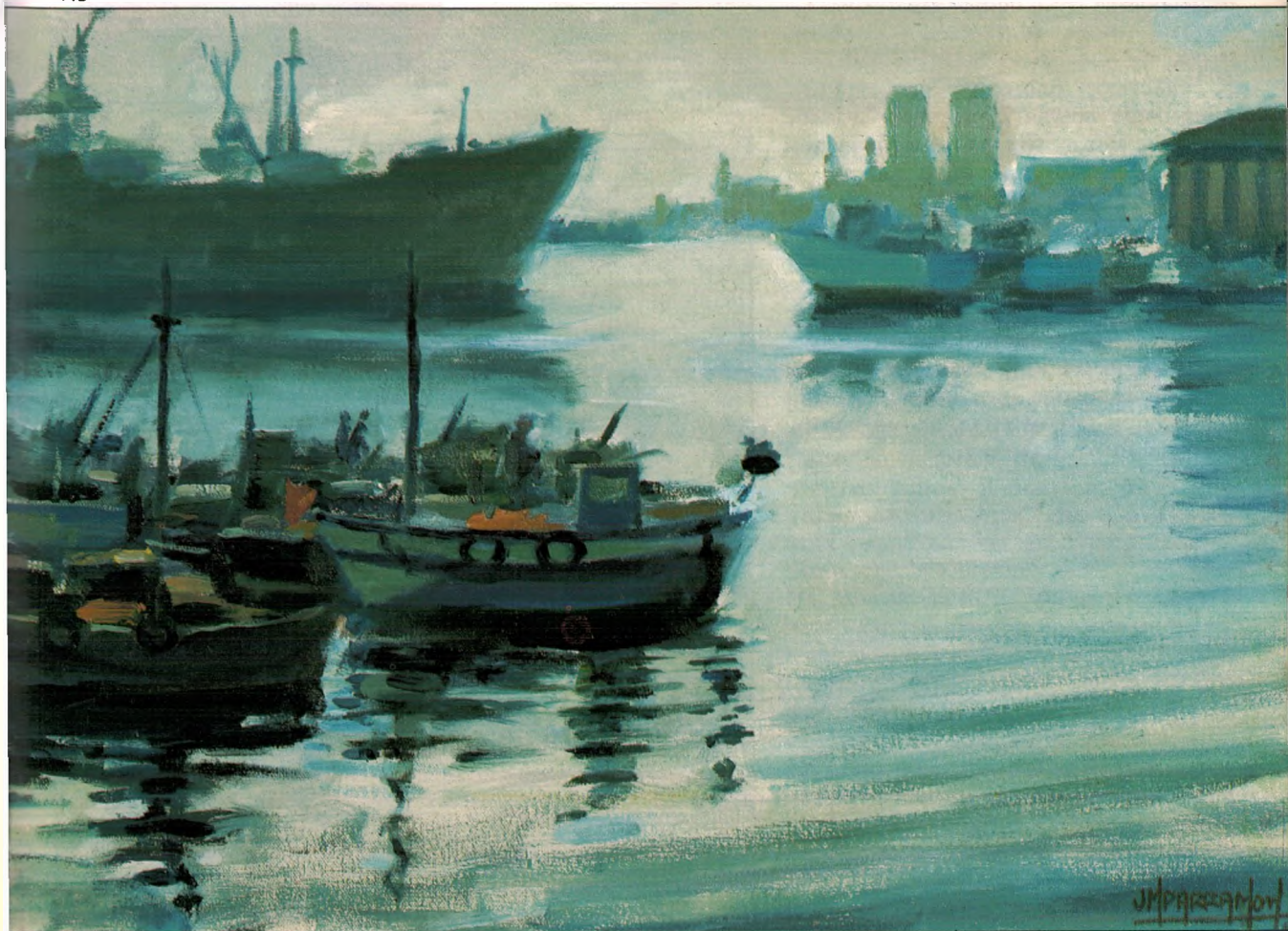
Этот вывод верен как в теории, так и на практике. Я сам написал эту марину в барселонском порту всего-навсего тремя красками: берлинской лазурью, средним желтым кадмием и краплагом (плюс белила). Чтобы в этом убедить-

ся, мы с вами сейчас напишем этими тремя красками целую серию гамм, включающих все существующие в природе оттенки.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВЕТА И КРАСКИ

ПЕРВИЧНЫЕ ЦВЕТА	{ синий красный зеленый }	ВТОРИЧНЫЕ КРАСКИ
ВТОРИЧНЫЕ ЦВЕТА	{ ярко-голубой желтый пурпурный }	ПЕРВИЧНЫЕ КРАСКИ

148



Цветовая гармония и трактовка

Выбор цветовой гармонии в живописи означает прежде всего выбор определенной цветовой направленности картины. Такая направленность четко прослеживается в произведениях великих мастеров. Рубенс, например, писал в основном желтыми, золотистыми и красными тонами; Веласкес был великим мастером коричневых и серых — глухих — тонов; у импрессионистов прослеживается различная направленность, но в большинстве их произведений, в частности в пейзажах, преобладают голубые тона. Направленность, или доминанта, никогда не бывает случайной: она обусловлена цветовой гаммой, состоящей из сочетающихся или гармонирующих тонов. Например, желтый и красный, зеленый и синий, коричневый и серый представляют схожие цветовые направленности (см. таблицу цветов, составляющих три основные гаммы — теплых тонов, холодных и смешанных).

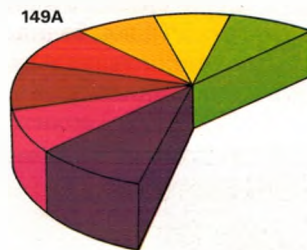
К счастью, благодаря освещению в природе всегда существует полное согласие между той или иной краской и между всеми красками вместе. И правда, в зависимости от времени суток — утром, в полдень, вечером — и от погоды — пасмурной или солнечной — природа пишет свои картины с той или иной направленностью: утром — в холодной, голубой гамме; днем — в теплой, золотистой; при облачной погоде — в приглушенной серой; при ярком солнце — в ярких, сверкающих тонах.

149



Ил. 149. На этой фотографии преобладают теплые тона с ярко выраженной тенденцией к красным и желтым.

Ил. 149 А. Гамма теплых тонов состоит из фиолетового, пурпурного, кармина, красного, оранжевого, желтого и зеленого.



ЦВЕТОВЫЕ ГАММЫ

ГАММА ТЕПЛЫХ ТОНОВ

(ил. 149 А)

Она состоит из цветов спектра с красной доминантой:
фиолетового, пурпурного, кармина, красного, оранжевого, желтого и зеленого.

ГАММА ХОЛОДНЫХ ТОНОВ

(ил. 150 А)

Она состоит из цветов с синей доминантой:
светло-зеленого, зеленого, изумрудного зеленого, ярко-голубого, ультрамарина, ярко-синего и фиолетового.

ГАММА СМЕШАННЫХ ТОНОВ

(ил. 151 А)

Характеризуется цветами, тяготеющими к серому.
Ее можно получить при смешивании дополнительных цветов в неравных пропорциях с добавлением белил.

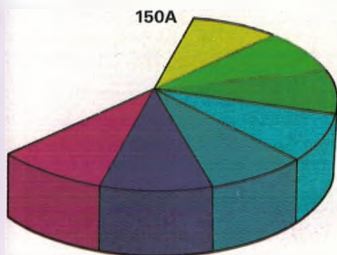
Ил. 152. Хосе М. Паррамон. *Рыбачья пристань*. Собрание автора. Пример художественной трактовки фотографии (ил. 150), выдержанной в холодных тонах.



150



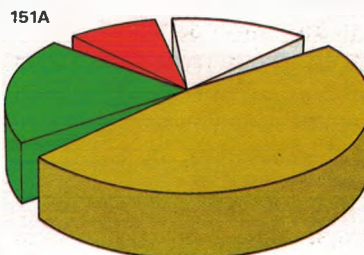
Ил. 150, 150 А. В холодной гамме преобладают синие тона — от зеленого до фиолетового.



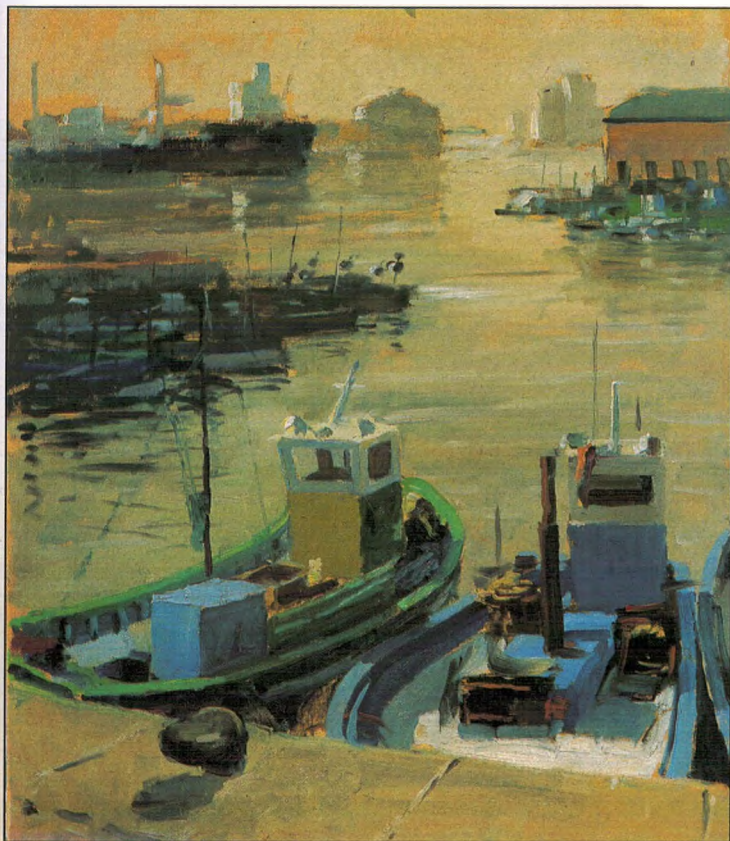
151



Ил. 151, 151 А. В гамме смешанных тонов преобладают неопределенные сероватые и грязноватые цвета. Тона эти могут иметь тенденцию к более теплым или более холодным.



152



Трактовка

Очень возможно, что, **избрав конкретный сюжет с определенными цветами**, вы захотите трактовать его по-своему. И это не удивительно. Однажды я пошел на рыбачью пристань в Барселоне. Было восемь часов утра, солнце вот-вот должно было показаться из-за горизонта, водная гладь и рыбачьи лодки еще покрывала легкая дымка, создавая гамму золотистых, охристых и коричневатых тонов. Я подумал тогда, что это просто сказочная доминанта, и решил вернуться на следующий день, чтобы сделать картину.

На другой день я пришел в порт в одиннадцать. Дымки больше не было, солнце заливало порт, нигде ни охры, ни золота — все переменялось. Вы можете убедиться в этом, посмотрев на сделанный мною тогда снимок (ил. 150). Но образ вчерашнего утра запечатлелся в моей памяти, и я написал свой собственный пейзаж, в гармонии теплых тонов, с более высоким углом зрения, изобразив в нем и дымку, и охристо-золотистые краски (ил. 152).

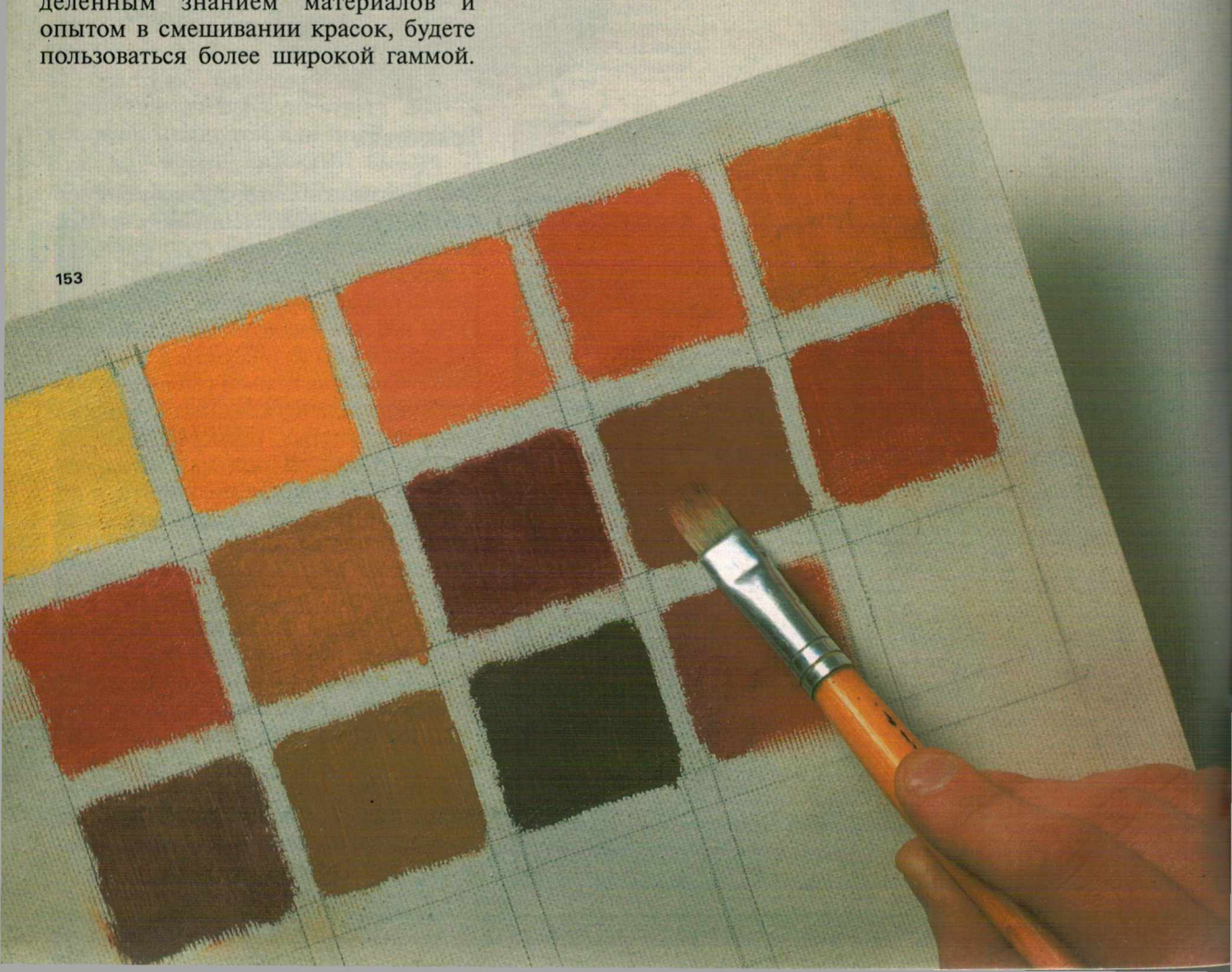
Очень важное упражнение

Прежде чем мы поговорим о материалах и о подготовке к работе, позвольте сказать вам, что это упражнение является едва ли не самым важным в освоении техники работы масляными красками. Прежде всего потому, что оно лучше всяких слов научит вас, как нужно смешивать краски; какое количество синей краски, кармина и желтой нужно взять, чтобы получить определенный оттенок; каким образом синяя краска, смешанная с кармином и белилами, влияет на получение фиолетового цвета; какие краски следует смешать, чтобы написать предгрозовое небо, тень лодки на песке или затененное лицо. Во-вторых, это упражнение позволит вам понять, что в состав любого цвета входит в той или иной пропорции синий, кармин и желтый. В-третьих, оно очень пригодится впоследствии, когда вы, уже обладая определенным знанием материалов и опытом в смешивании красок, будете пользоваться более широкой гаммой.

И наконец, это упражнение позволит вам проверить, насколько важно иметь во время работы чистые кисти, чистую палитру, чистые краски. Это поистине необходимо, без этого невозможно создать ничего стоящего. В противном случае вы легко можете угодить в «серую ловушку», как я это называю, то есть придти к бесконтрольному смешению красок. Смесь получится серая, грязная, и все потому, что вы не почистили вовремя палитру и кисти. Возведем же это правило в принцип и будем придерживаться его при выполнении этого упражнения.

И последний совет, на следовании которому я позволю себе настаивать:

**смешивая на палитре краску,
насыщайте ее тон
постепенно.**





МАТЕРИАЛЫ, КОТОРЫЕ ВАМ ПОТРЕБУЮТСЯ

Масляные краски Кадмий желтый среднего тона
Берлинская лазурь
Темный краппак
Белила титановые

Основа Холст, картон № 2 или № 3
или же плотная бумага
размером 18 x 20 см

Кисти Две плоские кисти № 12

Папистра

Разбавитель Скипидар

Тряпки, газетная бумага

Приготовьте материал, на котором вы будете писать. Посмотрите на предыдущей странице, как я расположил образцы цветов, и начертите такую же сетку карандашом. Но, может быть, вам хочется начать работать без карандашной сетки? Что ж, давайте, только старайтесь располагать образцы рядом друг с другом.

А теперь посмотрим, какие материалы понадобятся вам, чтобы написать шестьдесят образцов разных оттенков, составляющих гаммы теплых, холодных и смешанных тонов.

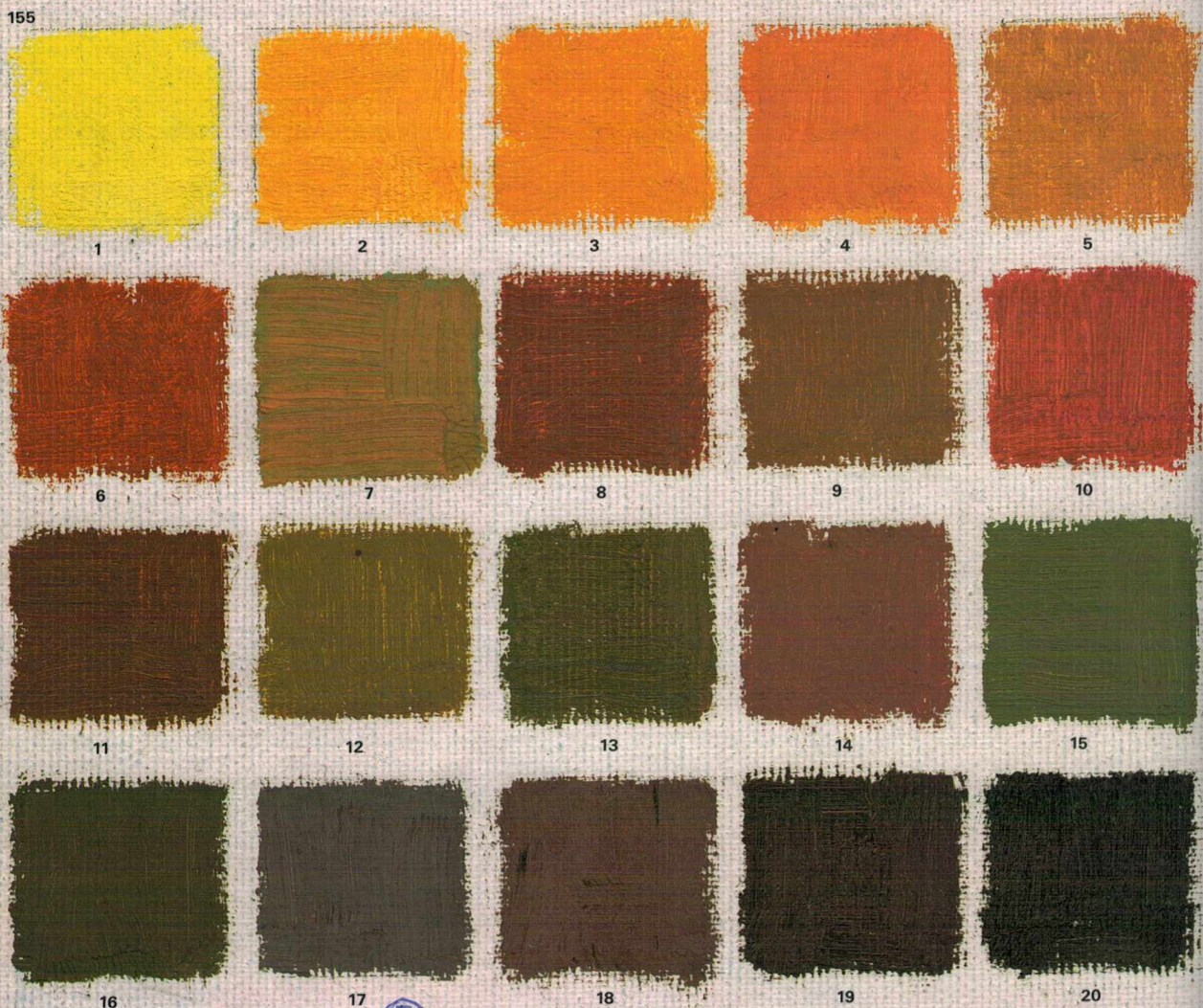
Ил. 154. Для выполнения упражнения, суть которого будет изложена далее, кроме обычных материалов — кистей, папистры, скипидара,

основы — вам потребуется только три краски: кадмий желтый, темный краппак, берлинская лазурь — и конечно титановые белила.

Ил. 153. Предлагаемое мною упражнение заключается в изготовлении так называемых цветовых карт посредством смешивания трех цветов: желтого, кармина и синего (с добавлением белил). На мой взгляд, это не только полезно, но и необходимо.



Как написать тремя красками гамму теплых тонов



Возьмите палитру, кисти, тряпку и выдавите на палитру краски в следующем порядке (справа налево): белила, желтая, кармин и синяя. И начнем.

РАСПОЛОЖИМ КРАСКИ СЛЕДУЮЩИМ ОБРАЗОМ

1. Лимонно-желтая. К белилам добавьте желтую краску.
2. Кадмий желтый среднего тона. Желтая краска из тюбика. Но прежде чем взять ее, вытрите кисть, чтобы снять остатки белил.
3. Темно-желтая. Желтая краска и чуть-чуть кармина.
4. Оранжевая. Темно-желтая плюс еще немного кармина.
5. Нейтральная желтая, то есть чуть грязноватая. Темно-желтая и капелька синей.

6. Английская красная светлого тона. В нейтральную желтую добавим постепенно немного кармина.

7. Желтая охра. Вытрите кисть, смешайте оранжевую краску (№ 4) и добавьте немного синей и белил.

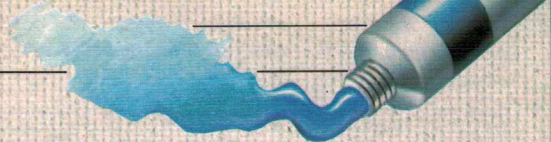
8. Кармин. Чистый крапак, может быть, с капелькой белил.

9. Сиена. Смешайте желтую краску с небольшим количеством крапача и синей краски, затем добавьте немного белил.

10. Красная. Вытрите кисть, чтобы красная краска была чистой. Начните с желтой, постепенно добавляя в нее крапак до получения красного цвета.

11. Жженая сиена. Прodelайте все как для сиены (№ 9), слегка увеличив количество синей краски.

Ил. 155. Гамма теплых тонов, полученная на основе только трех красок и белил.



156



7

12. Оливково-зеленая светлого тона.

Проделайте все как для охры (№ 7), добавив немного желтой краски.

13. Оливково-зеленая темного тона. Как в предыдущем случае плюс немного синей и чуть-чуть кармина.

14. Английская красная темного тона. Как для английской красной светлого тона (№ 6), но с большим количеством кармина. Но прежде чем приступить, вытрите кисть.

15. Зеленая защитная. Все как для оливково-зеленой темного тона (№ 13) плюс немного больше синей и белил.

16. Темно-серая теплого тона. Смешайте постепенно все три краски в равных пропорциях, контролируя направленность (красноватую, характерную для теплой гаммы), и добавьте белил.

17. Серо-фиолетовая темного тона.

Смешайте все три краски с легким преобладанием синей и кармина, затем добавьте белил.

18. Темная серо-коричневая. То же, что в предыдущем случае, с большим количеством кармина.

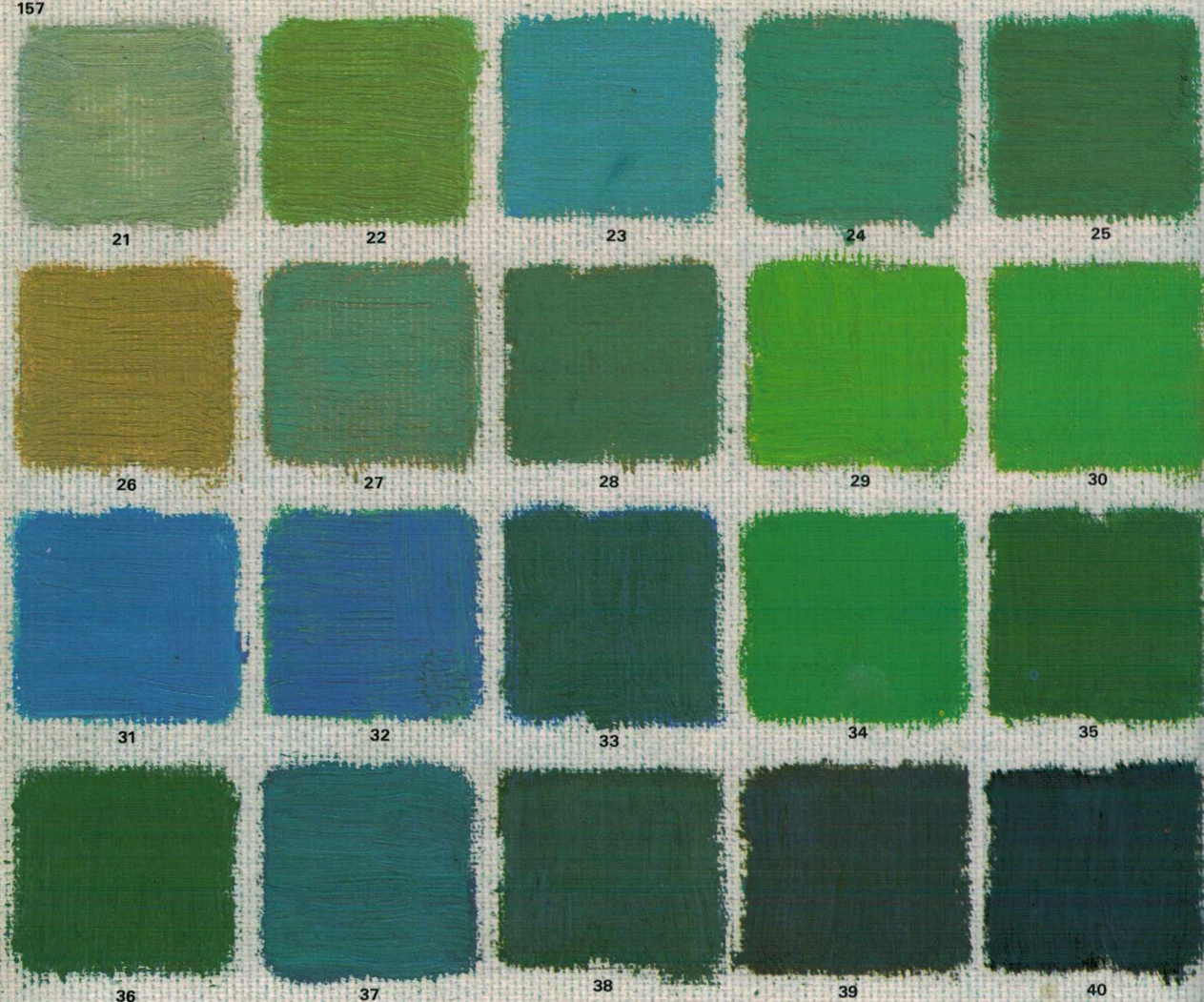
19. Карминно-черная. Смешайте три краски в равных пропорциях с небольшим преобладанием кармина. В полученную краску, возможно, надо будет добавить еще кармина.

20. Черная. Смешайте все три краски в равных количествах, но делайте это постепенно, чтобы контролировать нейтральность смеси.

Ил. 156. Хосе М. Паррамон. *Пласа Нуэва в праздник*. Частное собрание, Барселона. Для этой картины характерна теплая доминанта, все тона насыщены желтым и красным.

Как написать тремя красками гамму холодных тонов

157



Как вы уже знаете, доминантным цветом холодной гаммы является голубой. Можно написать картину, в которой преобладал бы один голубой цвет (вспомним голубой период Пикассо), но вполне естественно будет добавить к нему теплых тонов: красного, охры, желтого, оранжевого, и т.д. Отметим, что приведенный здесь образец излишне ориентирован исключительно на холодные тона. Но вам будет очень полезно познакомиться с основными цветами этой гаммы.

21. Светлая жемчужно-серая. Прежде всего почистите кисти и палитру. Эта краска получается при смешивании в равных пропорциях минимального количества синей краски, крапика и желтой с постепенным добавлением довольно большого количества белил.

22. Светло-зеленая. Почистите слегка кисть. Смешайте синюю, желтую и белила (именно в такой последовательности), а затем добавьте капельку кармина.

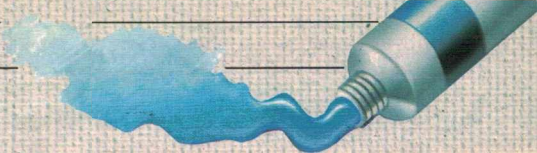
23. Светло-голубая. Синяя и белила.

24. Светло-голубая. То же, что и в предыдущем случае, с чуть большим количеством синей и капелькой желтой.

25. Хаки. Смешайте светло-зеленую краску (№ 22), немного синей и добавьте на кончике кисти кармина.

26. Кремовая или телесная. Почистите кисть. Возьмите белил, добавьте желтой краски и чуть-чуть кармина. Может быть, придется добавить капельку синей.

Ил. 157. Гамма холодных тонов, полученная на основе смешивания кадмия желтого, темного крапика и берлинской лазури с добавлением титановых белил.



27. Жемчужно-серая. Вытрите кисть. Синяя, желтая, кармин и чуть меньше белил, чем для светлой жемчужно-серой (№ 21).
28. Серая среднего тона. То же, что в предыдущем случае, но более насыщенного тона.
29. Светло-зеленая. Синяя, желтая и белила.
30. Зеленая среднего тона. Более насыщенная, чем предыдущая.
31. Светлый ультрамарин. Синяя, белила и капля кармина.
32. Средний ультрамарин. Более насыщенного тона, чем предыдущая.
33. Серо-голубая темного тона. Синюю краску смешайте с небольшими количествами желтой, кармина и белил.
34. Ярко-зеленая. Синяя и немного желтой.

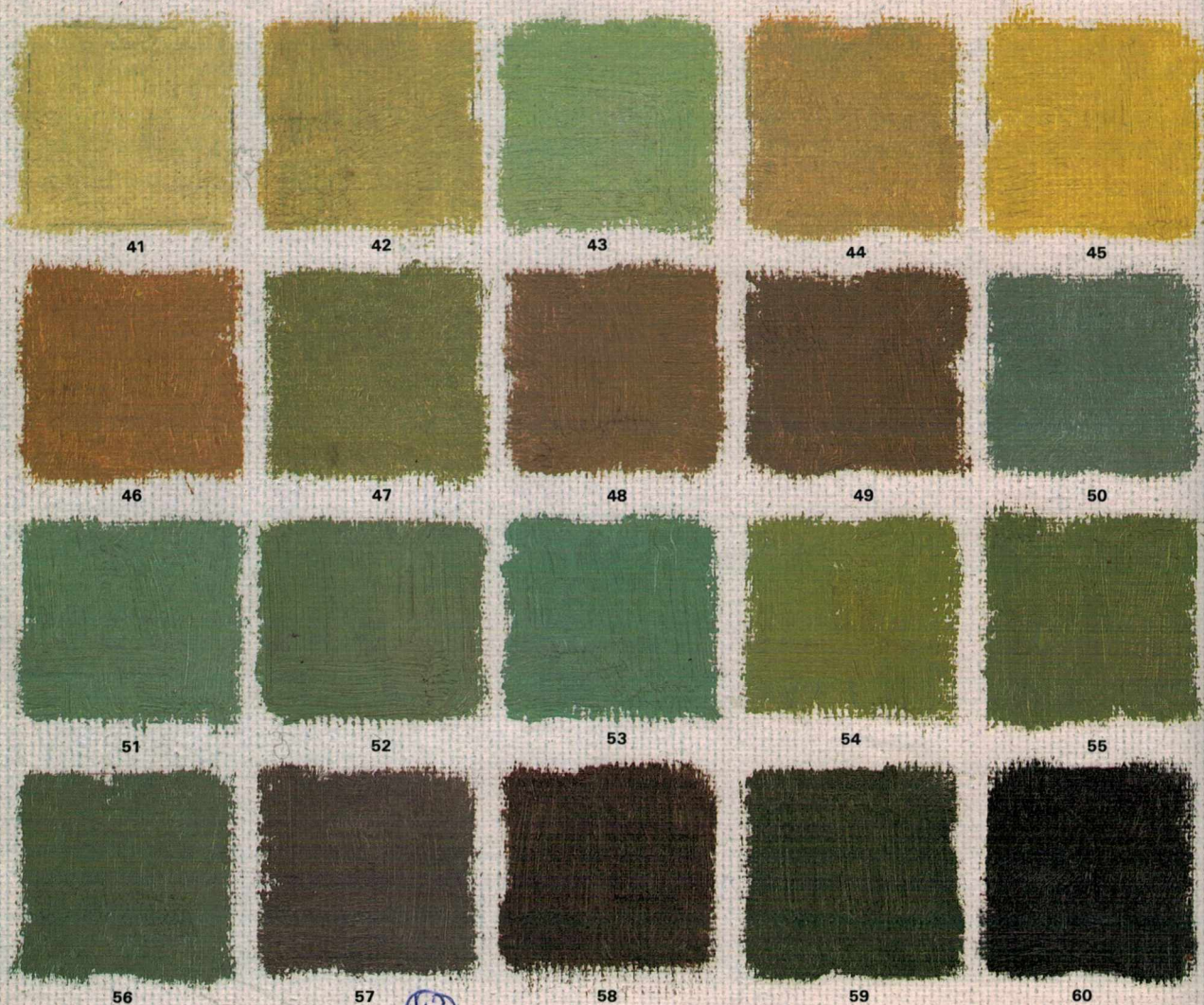
35. Темно-зеленая. Сделайте более насыщенным предыдущий цвет и добавьте немного кармина.
36. Темно-зеленая голубоватая. Добавьте к предыдущей краске еще немного синей и чуть-чуть белил.
37. Синий кобальт. Синяя краска плюс белила с добавлением в минимальных количествах кармина и желтой.
38. Нейтральная темно-серая. Синяя, желтая и кармин с добавлением белил на кончике кисти.
39. Темно-лиловая. Синяя и кармин с легким преобладанием кармина.
40. Темно-фиолетовая. Синяя и кармин с легким преобладанием синей.

Ил. 158. Хосе М. Паррамон. Холмы Каталонии. Частное собрание, Барселона. Голубовато-зеленая доминанта этого пейзажа полностью соответствует гамме холодных тонов.

Режега! (см "Большие хитрости" 263)

Как написать тремя красками гамму смешанных тонов

159



Ни один из цветов этой гаммы не может быть получен без синего. Речь здесь идет о смешанных, грязных тонах, почти всегда сероватого оттенка, которые требуют присутствия того или иного количества синей краски. До начала упражнения почистите палитру и кисти.

41. Светло-кремовая. Желтая и большое количество белил. Затем добавьте капельку кармина и чуть-чуть синей.

42. Желтая охра. Смешайте желтую краску и белила, как в предыдущем случае. Добавьте немного кармина и чуть меньше синей.

43. Жемчужно-серая. Смесь трех красок (кармина меньше, чем других) и белил.

44. Охра среднего тона. Почистите кисть. Смешайте краски как для желтой охры (№ 42), но в больших количествах.

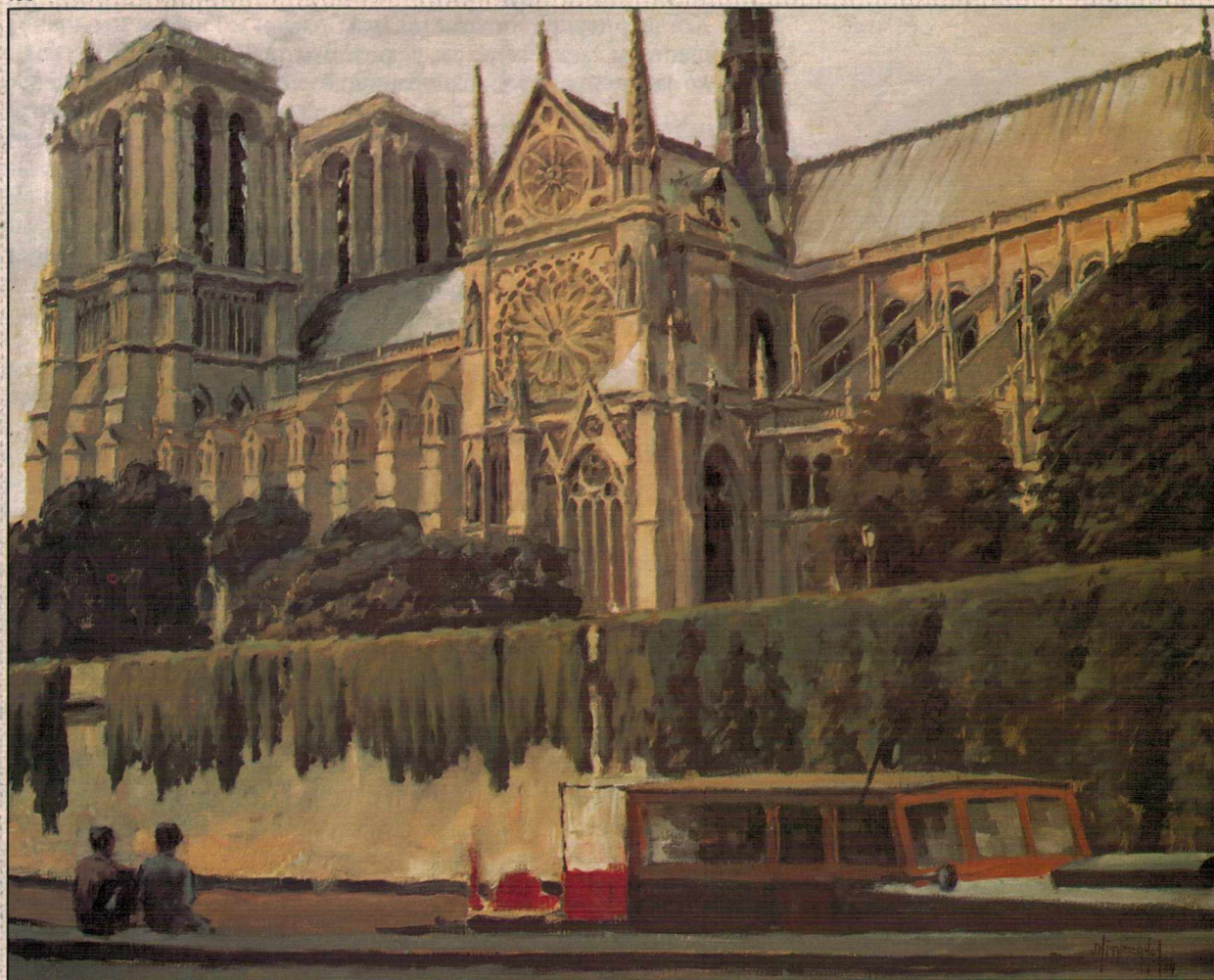
45. Телесная светлого тона. Почистите кисть. Сделайте более насыщенным тон светло-кремовой (№ 41), добавьте немного желтой и кармина.

46. Светлая сиена. Добавьте немного кармина к охре среднего тона (№ 44).

47. Нейтральная зеленая. Почистите кисть. Смешайте желтую, синюю и немного кармина, добавьте немного белил.

48. Английская красная светлого тона. Желтую, кармин и немного белил смешайте для получения оранжевой, тяготеющей к красной. Затем добавьте синей и получите нужный оттенок.

Ил. 159. Гамма смешанных тонов, полученная на основе смешивания дополнительных цветов с добавлением белил.



48

49. Английская красная темного тона. Как в предыдущем случае, только без белил.

50—53, 56. Голубовато-серые. Почистите кисть. Все эти пять цветов одного тона. Они состоят из синего и белил с добавлением небольшого количества кармина и еще меньшего — желтой краски. К этим тонам можно придти, постепенно добавляя к светло-голубой кармина и желтой краски, каждый раз увеличивая дозу. Необходимо держать результат под контролем, добавляя, если нужно, белил, кармина или желтой.

47

54, 55. Нейтральные зеленые. Почистите кисть. Это почти идентичные цвета. Первый из них ближе к нейтральному зеленому (№ 47), поэтому мы можем начать с его формулы: желтая, синяя,

немного кармина и белил. Для второго, более насыщенного, надо будет добавить чуть больше синего, кармина и, возможно, желтой на кончике кисти.

57, 58. Темно-фиолетовая. Почти черная фиолетовая краска. Она вам уже знакома: смешайте три наши краски (без белил) для получения серого, почти черного, цвета, а затем прибавьте кармина, причем для первой чуть меньше, чем для второй.

59. Темно-серая, почти черная. Получается при постепенном смешивании красок, а затем, когда мы придем к черной, добавим белил.

60. Черная. Как предыдущая, только без белил.

Ил. 160. Хосе М. Паррамон. Собор Парижской Богоматери. Собрание автора. Этот пейзаж позволяет оценить все богатство красок, предоставляемое гаммой смешанных тонов.

Как написать яблоко тремя красками и белилами

161



Вот ваша модель, вернее, моя: яблоко. Надеюсь, что вы выберете такое же яркое, во всяком случае, в тех же тонах. Конечно, вы можете написать грушу, персик или любой другой фрукт сферической формы, нарисовать который для вас не составит особого труда. Целью данного упражнения является дальнейшее приобретение навыков в живописи маслом, проработка техники смешивания красок и работы с тремя первичными красками: желтой, синей и пурпурной, не считая белил. Прежде всего нарисуем углем яблоко. Для этого начертим круг и наметим внутри него пятна, соответствующие цветам, свету и тени. После этого растушуем пальцем сделанные углем линии для получения полутонов. Работать можно без опасений, свободно, потому что уголь легко стирается тряпкой, а еще лучше мягкой резинкой (ил. 162, 163).

Ил. 161. Напишем яблоко, используя только три краски: желтую, темный краплак и берлинскую лазурь (и конечно белила).

Ил. 162. Наметив форму (вспомним, как мы рисовали шар, ил. 115, ведь яблоко имеет ту же форму), я закрашиваю

углем, плотно прижимая его к холсту, зоны наиболее темного красного тона.

Ил. 163. При работе углем хорошо растушевывать штрихи пальцем, добиваясь таким образом нужной интенсивности серого цвета.

Когда рисунок покажется вам законченным, закрепите его аэрозолем, да не забудьте следующее правило:

Если предварительный набросок был выполнен углем, при работе маслом его надо обязательно закрепить во избежание загрязнения живописи угольной пылью.

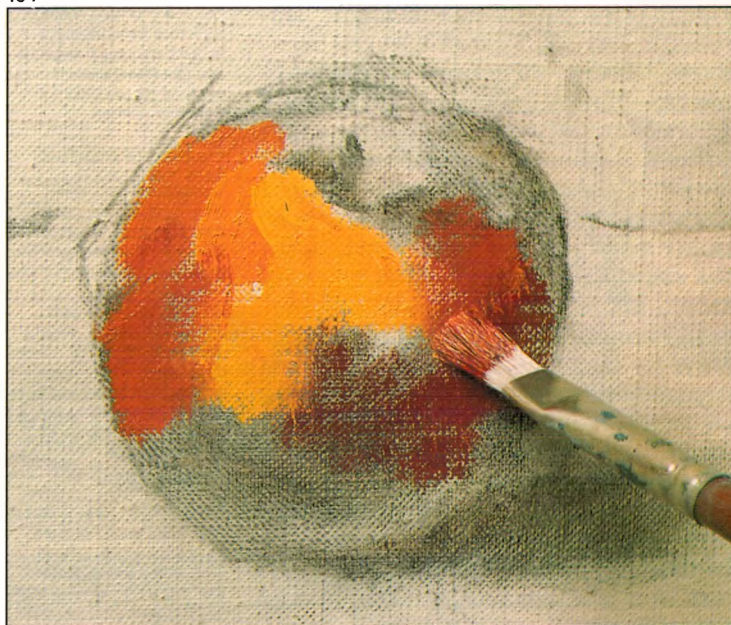
162



163



164



165



Ил. 164. Закрепив рисунок аэрозолем, начинаю заполнять форму краской. Первыми мазками я накладываю чистые или слегка смешанные тона. Заранее нарисованные углем тени указывают, куда надо наложить самые светлые и самые темные тона.

Ил. 165. Теперь можно переходить к полутонам, накладывая поверх смеси красного и желтого тонов кармин, смешанный с каплей синего.

Теперь мы могли бы начать писать, но я все же попрошу вас прежде потренироваться в смешивании берлинской лазури и краплака с белилами и желтой краской, чтобы убедиться в необычайных возможностях двух первых красок. На верхний правый угол вашей палитры выложите белила, затем немного левее — желтую краску, крапак и наконец синюю (именно в такой последовательности). Кистью № 12 выложите немного белил в центр палитры и добавьте совсем немного берлинской лазури. Вытрите кисть сначала газетой, чтобы удалить остатки краски, затем сделайте ту же операцию тряпкой со скипидаром. Возьмите еще немного белил и смешайте с небольшим количеством кармина. Снова почистите кисть (или просто смените на № 8). Смешайте желтую краску с синей, потом с кармином. Вы увидите: кармин и берлинская лазурь обладают такой красящей способностью, что их следует использовать и смешивать с большой осторожностью и в очень малых количествах.

На этот раз мы и правда можем начать писать. Посмотрите на иллюстрацию 164: у нас идет слева смесь желтой краски и кармина, желтая в центре и кармин справа. Краски наложены густо, прямо из тюбика, без белил и скипидара.

Продолжим как показано на иллюстрации 165. Теперь, чтобы обозначить затемненные места, мы положили кармин с добавлением капельки берлинской лазури, что дало коричневатый цвет, тяготеющий к кармину.

Как написать яблоко. Вторая и третья стадии

Продолжим работу над яблоком. Напишите сначала желтой краской верхнюю часть, очертите кармином наружный край и растушуйте кармин и желтую краску, добившись переходного тона. Кармином с добавлением берлинской лазури проработайте темную форму ямки яблока (ил. 166). Заполните эту форму одним движением, работая краешком кисти и двигая ею снизу вверх. Закончите проработку переходных тонов пальцем, но не переусердствуйте. Надо лишь слегка коснуться передней части яблока, чтобы добиться законченности, которую мы видим на снимках. Смешав все три краски с большим количеством белил, вы получите нейтральный серый цвет, который при добавлении еще капельки синей краски даст вам жемчужно-серый тон для падающей тени яблока (ил. 167).

Посмотрите на результат проделанной работы, запечатленный на рисунке 168. После этой второй стадии мы имеем даже свет, обозначенный единственным мазком белил, наложенным на еще влажную желтую часть кистью, которую мы держали в ладони (см. ил. 109 на с. 52). На завершающей, третьей стадии нам остается написать серый фон, положить у основания яблока мазок черной краски, тяготеющей к синему, и коричневато-черным тоном нарисовать черенок; этот тон мы получим смешиванием трех красок с легким преобладанием кармина и желтой.

Ил. 166. Писать маслом можно и пальцами. На иллюстрации вы видите, как два тона смешиваются на маленьком участке яблока.

Ил. 167. Для падающей тени я использую смешанный серовато-голубоватый холодный тон, который контрастирует и сочетается с теплыми тонами яблока.

Ил. 168. Чтобы краски яблока заиграли, я выбираю светло-серый, почти белый фон. Обратите внимание, как передан падающий на яблоко свет: пятно чисто-белого цвета.

Ил. 169. Чтобы создать впечатление, что яблоко действительно лежит на поверхности стола, я провожу у его основания, там, где начинается падающая тень, темную линию.

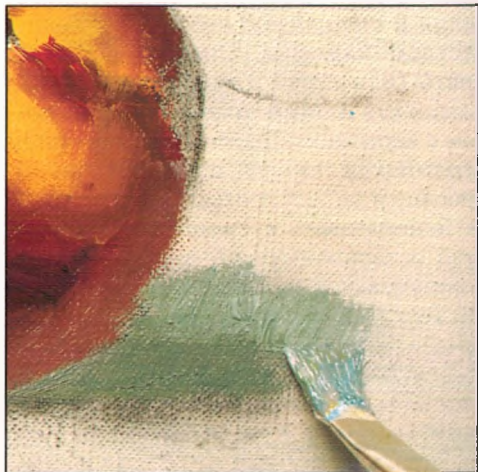
Ил. 170. Черенок напишем тонкой кисточкой.

Ил. 171. Упражнение окончено. На равномерно закрасненном фоне предмет выделяется с особой четкостью.

166



167



168



169



170



171



Еще одно упражнение (работа тремя красками и белилами)

После окончания предыдущего упражнения у меня на палитре осталось еще достаточно синей краски, кармина и желтой. Я добавил белил и поставил перед собой зеркало. Взял чистый холст и начал рисовать, а затем писать лицо — мое собственное отражение. Ничто не мешает и вам проделать то же самое. Может быть, вам не хватает опыта, но он приобретается практикой. Конечно, предстоит еще научиться многому, что касается техники смешивания красок и прочих вещей, о которых речь пойдет в конце этой книги и которые вы будете постигать, работая вместе со мной над натюрмортом. Но пусть это не станет для вас препятствием на наилучшем из путей, по которому вы можете следовать: учиться в процессе работы. Так почему же не начать прямо сейчас?

Ил. 172. Я начинаю работу над автопортретом с наброска, который выполняется кончиком кисти сильно разбавленной смесью красной и синей краски.

Ил. 173. Затем я пишу портрет в импрессионистской манере, без ретуши. Форма и цвет находятся в полном взаимодействии.

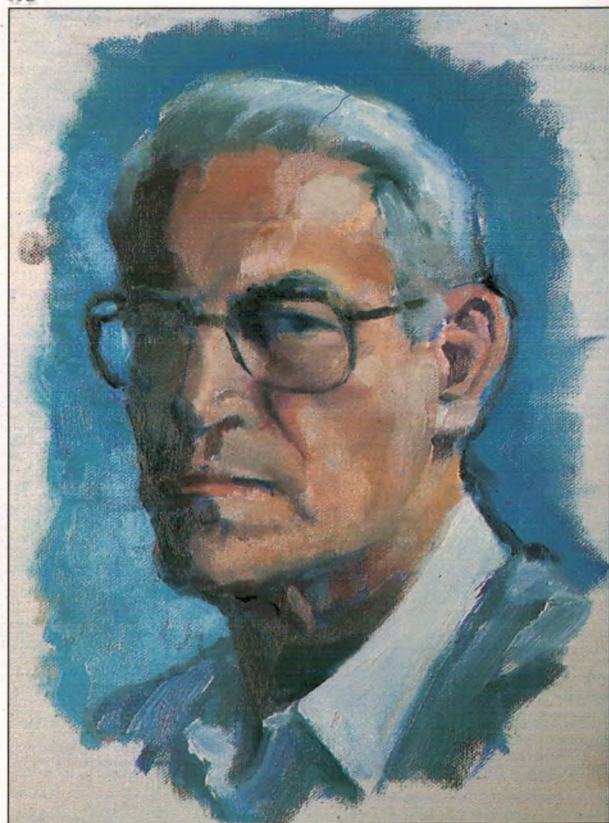
Ил. 174. Я обошелся всего тремя красками. Не правда ли, убедительный результат?

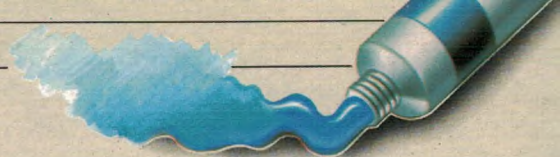
Ил. 175. Так выглядела моя палитра во время работы над автопортретом. Как видите, все цвета получены на основе смешивания трех первичных: желтого, красного и синего, с добавлением белил.

172

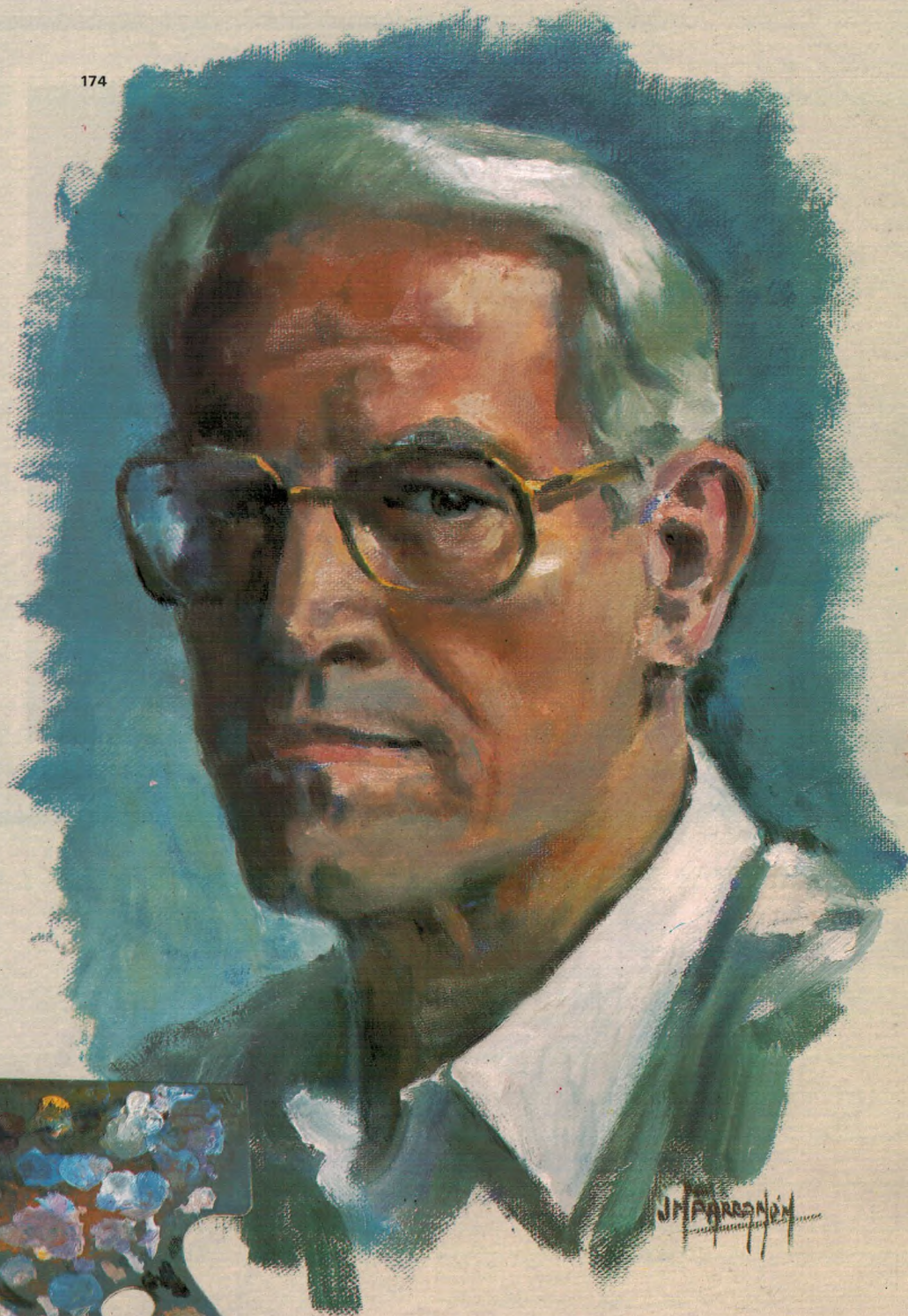


173



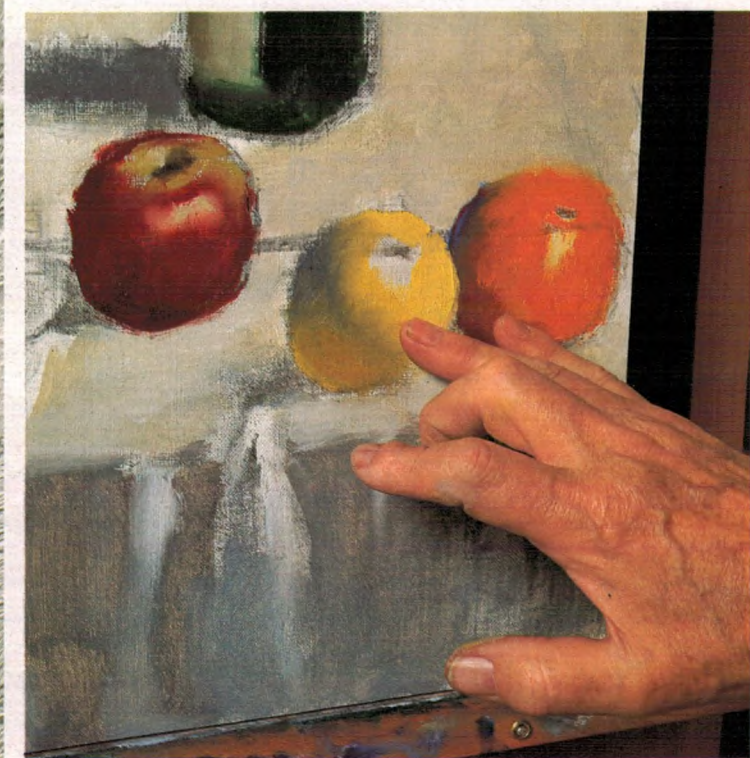


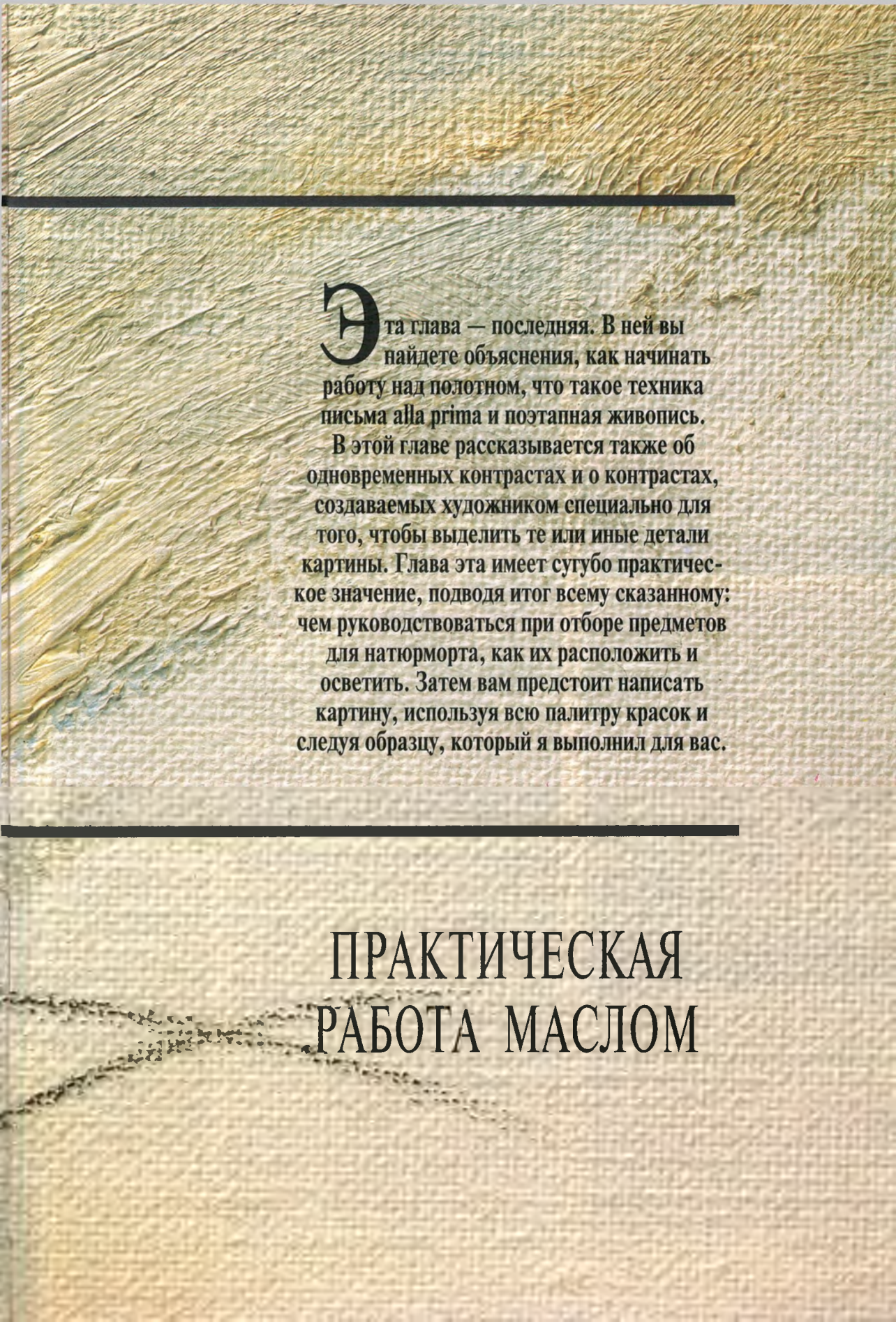
174



175







Эта глава — последняя. В ней вы найдете объяснения, как начинать работу над полотном, что такое техника письма *alla prima* и поэтапная живопись. В этой главе рассказывается также об одновременных контрастах и о контрастах, создаваемых художником специально для того, чтобы выделить те или иные детали картины. Глава эта имеет сугубо практическое значение, подводя итог всему сказанному: чем руководствоваться при отборе предметов для натюрморта, как их расположить и осветить. Затем вам предстоит написать картину, используя всю палитру красок и следуя образцу, который я выполнил для вас.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА МАСЛОМ

Выбор сюжета и композиции

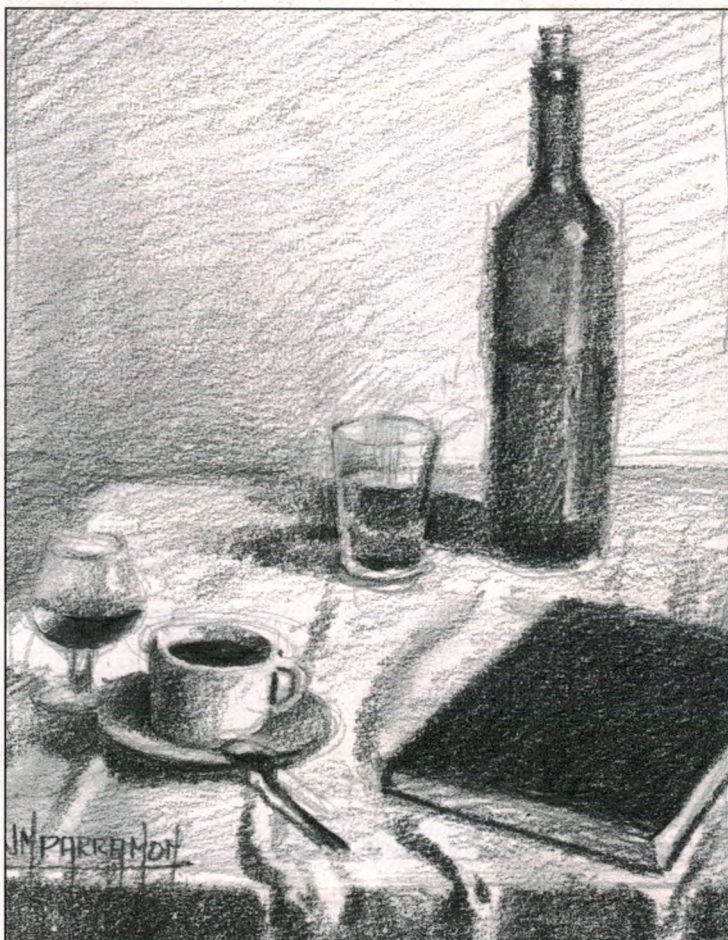
177



Поговорим сначала о картине, для создания которой потребуется вся палитра красок. Пусть это будет натюрморт: над ним вы сможете работать дома, без посторонней помощи, как угодно долго, при этом строго следуя моим рекомендациям.

Натюрморт, который мы будем писать вместе, мог бы называться «После еды». Я всегда считал, что то, что остается на столе — чашка из-под кофе, рюмка и бутылка коньяка или же бутылка вина, стакан и фрукты, — может служить сюжетом для картины. Мне пришла в голову мысль добавить к этим предметам красную книгу, которую я положил рядом с чашкой. Эту композицию я и набросал: ее можно видеть на рисунке 178. Сначала мысль мне понравилась, и после обеда я тотчас написал маслом эскиз, представленный на иллюстрации 179, опустив при этом стакан и заменив бутылку вина бутылкой коньяка. «Неплохо, — подумал я тогда, — но сюжет бедноват». И принялся компоновать предметы, заменяя одни другими, меняя их места, не забывая при этом, что данное упражнение послужит нам на завершающем этапе. Итак, я действовал следующим образом:

178



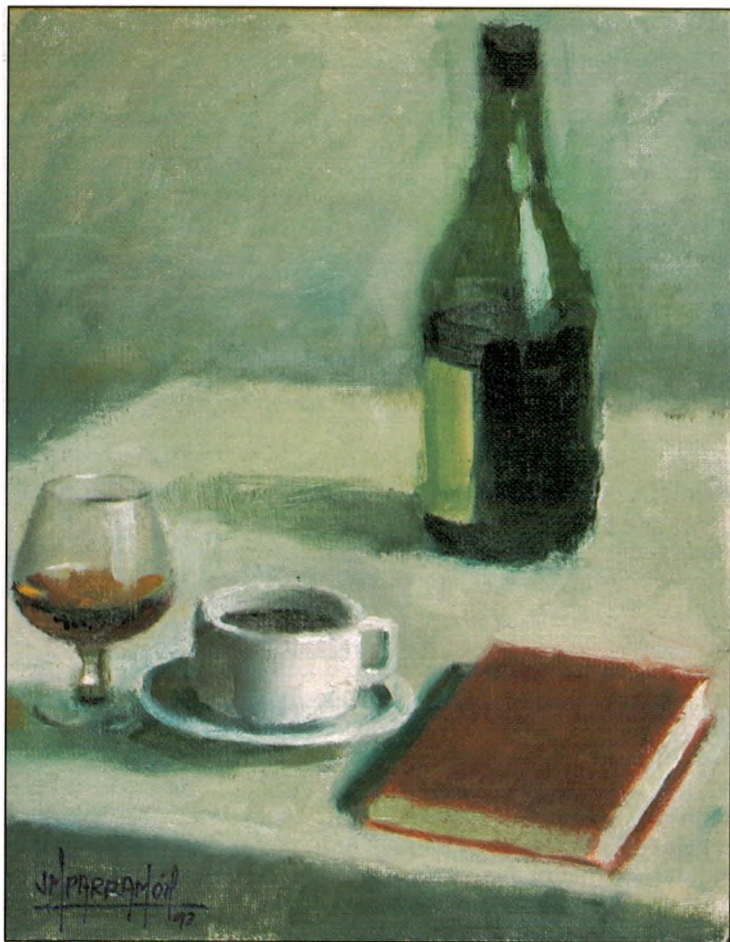
Второй композиционный этюд (ил. 180).

Убрав красную книгу, я добавил чайник и красное яблоко. Что же получилось? Композиция стала несколько богаче, разнообразнее, но бутылка, стакан, чайник и яблоко выделились в независимую группу, разрушающую единство картины, а чашка с блюдцем на переднем плане стали восприниматься как отдельный сюжет, очень слабо или вовсе не связанный с остальными предметами.

Ил. 176. Деталь натюрморта, который мы будем писать поэтапно, как предлагается на следующих страницах.

Ил. 177–179. Поиск композиции натюрморта «После еды»: фотография натуры с добавлением книги в красной обложке; набросок итальянским карандашом и эскиз маслом натюрморта после изъятия стакана и замены бутылки вина бутылкой коньяка. Результат получился мапушеподобным.

179



Ил. 180, 181. Второй и третий варианты композиционного этюда. Я вновь вернулся к бутылке и рюмке с вином, к которым добавил чайник и яблоко. Композиция стала слишком разнообразной (ил. 180). Тогда я убрал чайник и добавил вместо него несколько плодов. Композиция стала однообразной (ил. 181).

Третий этюд (ил. 181). Вместо чайника я взял фрукты. Нет, на этот раз единство слишком велико. Фрукты кажутся беспорядочным нагромождением. Линия, объединяющая лимон, красное яблоко и стакан с вином, не представляет интереса; композиция уныла, ей не хватает разнообразия.

Однако давайте уточним смысл понятий *единство* и *разнообразие* в композиции. Однажды древнегреческому философу Платону задали вопрос, в чем, по его мнению, состоит искусство композиции. Платон ответил: «Искать **ЕДИНСТВО** в **РАЗНООБРАЗИИ**». Добавим, что создать композицию — это и найти разнообразие в единстве. В нашей второй попытке создать композицию (ил. 180) разнообразие слишком велико: чайник и яблоко

180



181



существуют как бы отдельно, создают новый центр притяжения, отвлекающий внимание от чашки и рюмки с коньяком. Обе группы разделены пустотой. В третьем варианте (ил. 181) все наоборот: бутылка, стакан и фрукты составляют единство, но единство беспорядочное и монотонное, ибо оно чрезмерно. Иными словами, ему не хватает разнообразия.

Композиция и трактовка

182



Четвертый этюд (ил. 182). Возьмем всё же бутылку коньяка. Она более приземиста, более стилизована. При этом бутылку вина и стакан уберем вовсе. Перед бутылкой положим два яблока — желтое и красное — и апельсин, а чашку и рюмку с коньяком придвинем ближе к краю стола. Наконец, понизим угол зрения, чтобы подчеркнуть скатерть, свешивающуюся в тени со стола. Уже лучше: пропасть, разделяющая обе группы, не столь глубока, однако...

И тут я вспоминаю знаменитый «Натюрморт» Сурбарана из мадридского музея Прадо, весь сюжет и композиция которого сводятся к ряду сосудов, выстроенных на столе (ил. 183). На память приходит мой собственный натюрморт, написанный для одной из моих книг. Там изображены такие же простые предметы: фрукты, кружка пива, медная банка. Они тоже выстроены в ряд на столе, но благодаря выбранному углу зрения главным действующим лицом картины становится скатерть (ил. 184). С этим я приступаю к пятому и последнему композиционному этюду.

Пятый этюд (ил. 185). Оставив бутылку коньяка на том же месте, я придвинул яблоки и апельсин ближе к краю стола, поменяв их местами так, чтобы получить больший контраст между яблоком и апельсином. Чашку и рюмку с коньяком я, наоборот, чуть отодвинул от

183



края, чтобы предметы выстроились в ряд. Наконец, я изменил угол зрения так, что предметы стали видны как будто снизу, и выделил тем самым скатерть, которую терпеливо уложил в сложные складки.

Столько волнений, чтобы составить такой простой натюрморт?! Да! В конце прошлого столетия художник Луи Ле Байль неоднократно наблюдал, как Сезанн строил свои натюрморты. «Сначала он покрыл стол белой скатертью и какое-то время изучал складки. Затем разложил персики, сопоставляя цвета так, чтобы дополнительные цвета контрастировали между собой: зеленый с красным, желтый с синим. Наклонял фрукты, менял их положение и закреплял достигнутое равновесие медными монетками. Надо было видеть, с каким увлечением он выполнял эту работу!»

Поговорим теперь о трактовке. Работа ума и воображения должна идти одновременно с поиском и разработкой сюжета. Вовсе не обязательно, чтобы картина, которую вы создаете, была точной копией модели по форме или цвету. Делакруа писал в своем дневнике: «Мои картины ни в коей мере не реальны. Те художники, которые довольствуются простым воспроизведением своих набросков, никогда не смогут вызвать у зрителя чувство живой природы». Действительно, как старые мастера, так и современные художники никогда не копировали модель. Самым главным для них было воображение, творчество. Они часто писали по памяти, трактуя сюжет соответственно своему воображению.

Ил. 182, 183. Еще одна проба, еще один вариант. Я возвращаюсь к бутылке коньяка, беру меньше фруктов... и вдруг вспоминаю «Натюрморт» Сурбарана из музея Праго.

184



Ил. 184, 185. Вспомнив «Натюрморт» Сурбарина, я воскресил в памяти и другой натюрморт, написанный мной на ту же тему и с той же композицией, но с большим акцентом на скатерть. Эти воспоминания приводят меня к окончательному композиционному решению (ил. 185).

Касаясь воображения и творчества, психофизик Фишер в своей книге «Искусство и сосуществование» пишет о «триединстве трактовки», состоящем из способности воспроизведения, способности сочетания и творческого воображения. Развивая свою мысль, он отмечает, что, когда художник смотрит на свой сюжет, в силу ассоциаций или осознанно он может вызвать в памяти другие образы, поразившие его когда-то формой или цветом: предвечерний пейзаж, картину Ван Гога или фильм Висконти. Эти впечатления заставляют художника по-иному взглянуть на окружающую его действительность, и это новое видение в конечном итоге вытесняет реальность. Он соединяет то, что видит собственными глазами, с тем, что «видит» изнутри, обнаруживает связь между реальностью и воспоминаниями, изучает новые возможности... и творит. Идеи Фишера заслуживают более глубокого изучения, чтобы правильно применять их на практике. Как бы то ни было, искусство трактовки подчиняется некоторым простым и вполне конкретным правилам. Вот одно из них.

Трактовать значит в основе своей увеличивать, уменьшать, убирать.

185



Эти три фактора, по мнению художника и искусствоведа Андре Лота, живописец должен и может учитывать на практике, независимо от того, «идет ли речь о линиях, красках, тонах или формах».

На основе вышеизложенного рассмотрим наш натюрморт. Мне думается, можно убрать с бутылки наклейку с правой стороны и с горлышка, снизить насыщенность тона затененной части скатерти на переднем плане, смягчить резкий светотеневой контраст на фруктах, придав больше яркости краскам, а также усилить и уравновесить фоновый тон, высветлив его справа и затемнив слева.

Как начать

Как приступить к написанию картины? Начать с рисунка? Или писать сразу?

Джорджо Вазари, знаменитый летописец эпохи Возрождения, родившийся в 1511 году в Ареццо, в своей книге «Жизнь художников» пишет, что Тициан и другие венецианские художники работали непосредственно красками, без предварительного рисунка. В это же время в Риме Микеланджело, завидовавший Тициану и потому критиковавший его метод, говорил: «Жаль, что в Венеции прежде не учатся правильно рисовать».

Микеланджело, Леонардо, Рафаэль, Рубенс, Рембрандт, Давид, Дега, Дали и многие другие, прежде чем приступить к живописи, рисовали предметы. О Веласкесе же говорят, будто он, наоборот, «не готовил свои портреты, не делал рисунка. Он работал *alla prima*, атакуя холст с кистью в руке». О Соролье известно, что он «начинал с нанесения на холст пятен, передававших основные объемы». Ван Гог писал своему брату Тео: «В настоящее время для меня нет ничего приятнее, чем работать кистью, не делая предварительно-

го рисунка углем. Я думаю, что старые голландцы начинали и кончали свои картины кистью. Они не раскрашивали». Подводя итог, приведем совершенно справедливое высказывание преподавателя и искусствоведа Ветцольда, заимствованное из его книги «Искусство и ты»:

Художник не видит сначала форму, а затем цвет; он видит сразу цвета, обладающие той или иной формой, и формы, окрашенные в тот или иной цвет, всё вместе.

То есть, как говорил Ван Гог, художник «не раскрашивает». И все же вам лучше «раскрашивать», то есть сначала нарисовать, а затем писать. В живописи маслом предварительный рисунок наносится обычно углем в виде либо простых штрихов (ил. 186), либо светотени, растушеванной пальцем. Можно сделать предварительный рисунок и кистью серой, синей краской или сиеной (в зависимости от выбранного сюжета), сильно разбавленными скипидаром (ил. 187).

Ил. 186, 187. Опытный художник может писать свою картину сразу. Но учитывая, что многие великие мастера начинали с рисунка, рекомендуется все же начать с него. Рисунок можно нанести либо углем в виде простых штрихов или моделирования светотеней, либо кистью сильно разбавленной скипидаром краской.

186



187



С чего начать

Ил. 188, 189. С чего начать? С наиболее темных валеров или теней, чтобы иметь отправной тон или цвет для поиска других. Рекомендуется также закрашивать большие поверхности во избежание поздних контрастов.

Что касается меня, я всегда начинаю с самых ярких теней (ил. 188). Это не мое изобретение. Я позаимствовал его у Делакруа и Коро, которые писали:

Приступая к этюду, картине или рисунку, по-моему, очень важно начинать с наброска наиболее темных валеров.

Эжен Делакруа

Первое, что необходимо сделать, это нанести рисунок, потом выявить валеры, а затем — цвет.

Камиль Коро

Начинать с наиболее темных валеров или теней значит сразу лепить форму, создавать глубину, строить сюжет и, что особенно важно, с самого начала иметь основную краску, которая путем сравнения позволит с легкостью найти остальные цвета и тона. Однако существует и другой подход, столь же, а может быть, и более правомерный, который я почерпнул у одного из великих мастеров импрессионизма:

Я всегда начинаю картину с неба.

Альфред Сислей

Подобно всем художникам, Сислей сначала стремился заполнить пространства во избежание ложных контрастов. Судите сами: если на картине остается много незакрашенных участков (ил. 188), а вы начинаете писать определенным цветом некоторую ее часть или какую-либо форму, а затем и фон, то первый тон будет искажен эффектом ложного контраста (мы к этому еще вернемся на следующей странице).

Таким образом, существует два разных способа начинать работу: обозначение либо наиболее темных валеров, либо самых больших пространств (небо, фон, и т.д.).

188



189



Контрасты

Как было уже сказано, приступая к работе, рекомендуется — а теперь я уже могу сказать необходимо — сперва заполнить белое пространство картины во избежание ошибок в контрастах и красках. Первая ошибка вытекает из так называемого правила одновременных контрастов, согласно которому

цвет выглядит тем более насыщенным, чем светлее окружающий его тон.

Только что упомянутый эффект особенно нагляден на примере «Трех граций» Рубенса, воспроизведенных на белом и на черном фоне (ил. 190, 191). Фигуры окрашены в один и тот же цвет одной и той же насыщенности, однако согласно *правилу одновременных контрастов* на белом фоне они кажутся более яркими, чем на черном. Другим забавным феноменом является эффект *последовательных контрастов* (ил. 192). Если в течение по крайней мере тридцати секунд внимательно смотреть при сильном освещении на три ромба, окрашенные во вторичные цвета — красный, ярко-синий и зеленый, а затем перевести взгляд вверх, на белое пространство, вы увидите эти

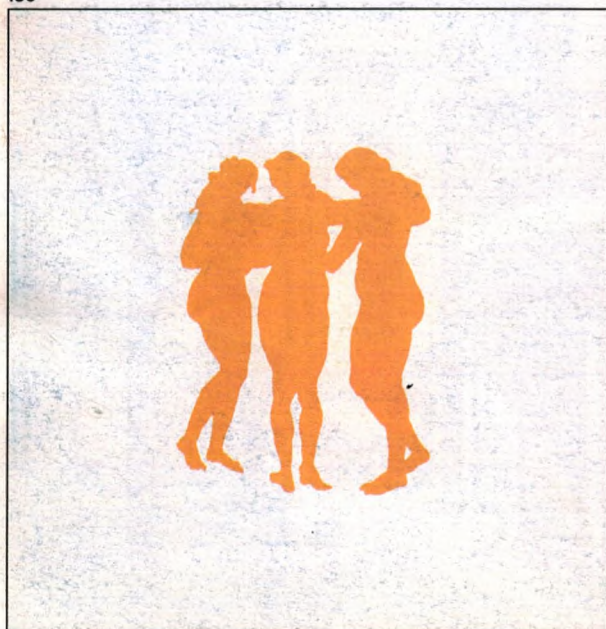
же ромбы, но уже окрашенными в дополнительные цвета — светло-голубой, желтый и пурпурный (в действительности же видны три светящиеся формы, окрашенные в эти цвета). Изображенные на иллюстрациях 193 и 194 зеленые лимоны прекрасно иллюстрируют не только эффект одновременных контрастов, но и новое явление, известное как *закон индукции дополнительных цветов*. Этот закон подтверждает высказывание Делакруа: «При правильно подобранном цвете фона я могу краской цвета грязи написать прекрасное тело Венеры». Для проверки этого явления внимательно посмотрите в течение тридцати секунд на зеленый лимон, изображенный на желтом фоне, а затем переведите взгляд на такой же лимон, но лежащий на ярко-синем фоне, и он покажется вам желтоватым, и наоборот.

Наконец, вы можете познакомиться с ложными контрастами, которые используются для выделения формы, — я называю это спровоцированными контрастами — на примере деталей картины Эль Греко «Воскресение» (ил. 195). О них мы поговорим подробно, когда будем писать натюрморт.

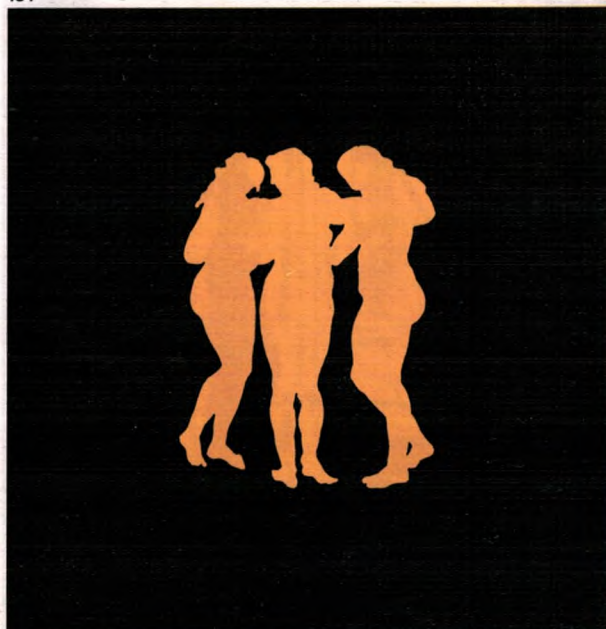
Ил. 190, 191. Правило одновременных контрастов. Цвет кажется тем насыщеннее, чем светлее окружающий его фон, и наоборот. Сравнение двух изображений «Трех граций» Рубенса подтверждает это правило.

Ил. 192. Последовательные контрасты. Если пристально смотреть на красный, синий и зеленый ромбы, а затем перевести взгляд на расположенное над ними белое пространство, можно увидеть дополнительные цвета.

190

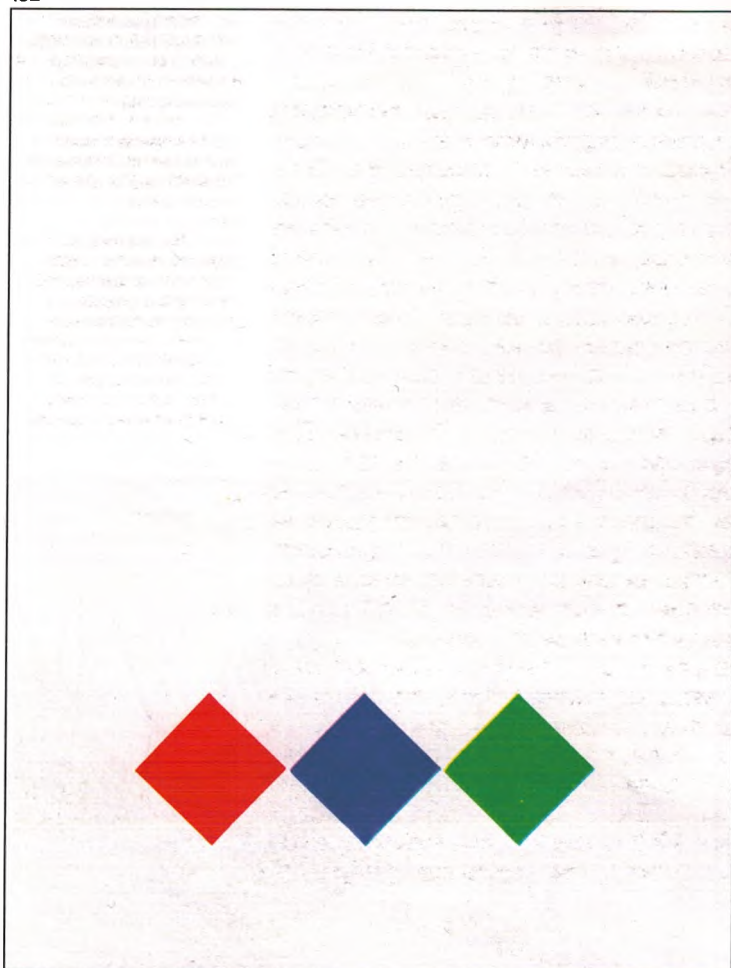


191





192



195



Ил. 193, 194. Закон индукции дополнительных цветов. Если сначала пристально смотреть на зеленый лимон, изображенный на желтом фоне, а затем на него же, но уже на синем фоне, лимон покажется желтоватым, и наоборот.

Ил. 195. Контрасты, подчеркивающие форму. Этот способ применялся многими художниками, в том числе и Эль Греко в его картине «Воскресение» (музей Праго, Magrug).

193



194



Техника живописи *alla prima*

В живописи маслом, за исключением работы мастихином (о которой здесь не говорится, так как в этом случае кисти практически не используются), существует два вида техники, которым в основном следуют при написании картины: *alla prima* и поэтапная живопись. Техника *alla prima* была впервые применена импрессионистами, именно потому что они стремились — и им это вполне удалось — написать свое «первое впечатление». Руководствуясь этим стремлением, они создавали картины за одно утро, в течение двух-трех часов. «Да, я написал картину за два часа, — утверждал Уистлер, обращаясь к некоему собеседнику, сомневающемуся в возможности и положительном результате живописи *alla prima*, — но я работал долгие годы, чтобы научиться писать за два часа».

Проследив этапы создания воспроизведенной здесь картины, можно хорошо усвоить технику быстрой живописи. Картина была написана мною холодным ноябрьским днем в Пиренеях, недалеко от французской границы. Я потратил на нее около двух часов на пленэре и затем еще час в мастерской. Работал в технике, о которой хорошо сказал пейзажист Камиль Коро: «На своем опыте я знаю, что очень полезно сперва набросать будущий сюжет картины, а затем писать постепенно, с максимальной степенью законченности с самого первого прохода, так, чтобы, когда холст будет полностью покрыт красками, почти ничего не оставалось доделывать» (выделено мною). К сказанному Коро добавил: «Я убедился в том, что все, что пишется непосредственно, выглядит естественнее и больше радует глаз, что при такой работе пользуешься преимуществом счастливой случайности, тогда как при дописывании — переделывании и ретушировании — очень часто теряются спонтанность первых мазков и гармония первого цвета». Я оставляю вас наедине с уроками Коро и описанием работы над картиной. Внимательно читайте в комментарии к фотографиям, иллюстрирующим технику *alla prima*, столь любимую Коро и его последователями — импрессионистами.

Ил. 196. Первый этап: быстрый набросок углем с выбором угла зрения и наметкой наиболее важных форм.

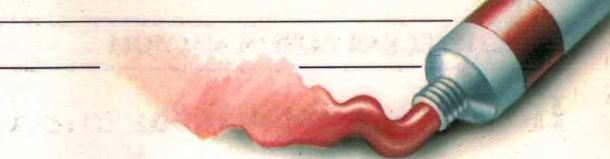
Ил. 197. Второй этап: заполнение пространств. Горы на заднем плане написаны краской, которую можно рассматривать как окончательную. Набросанные наскоро тон и форма деревьев фона почти закончены.

196



197





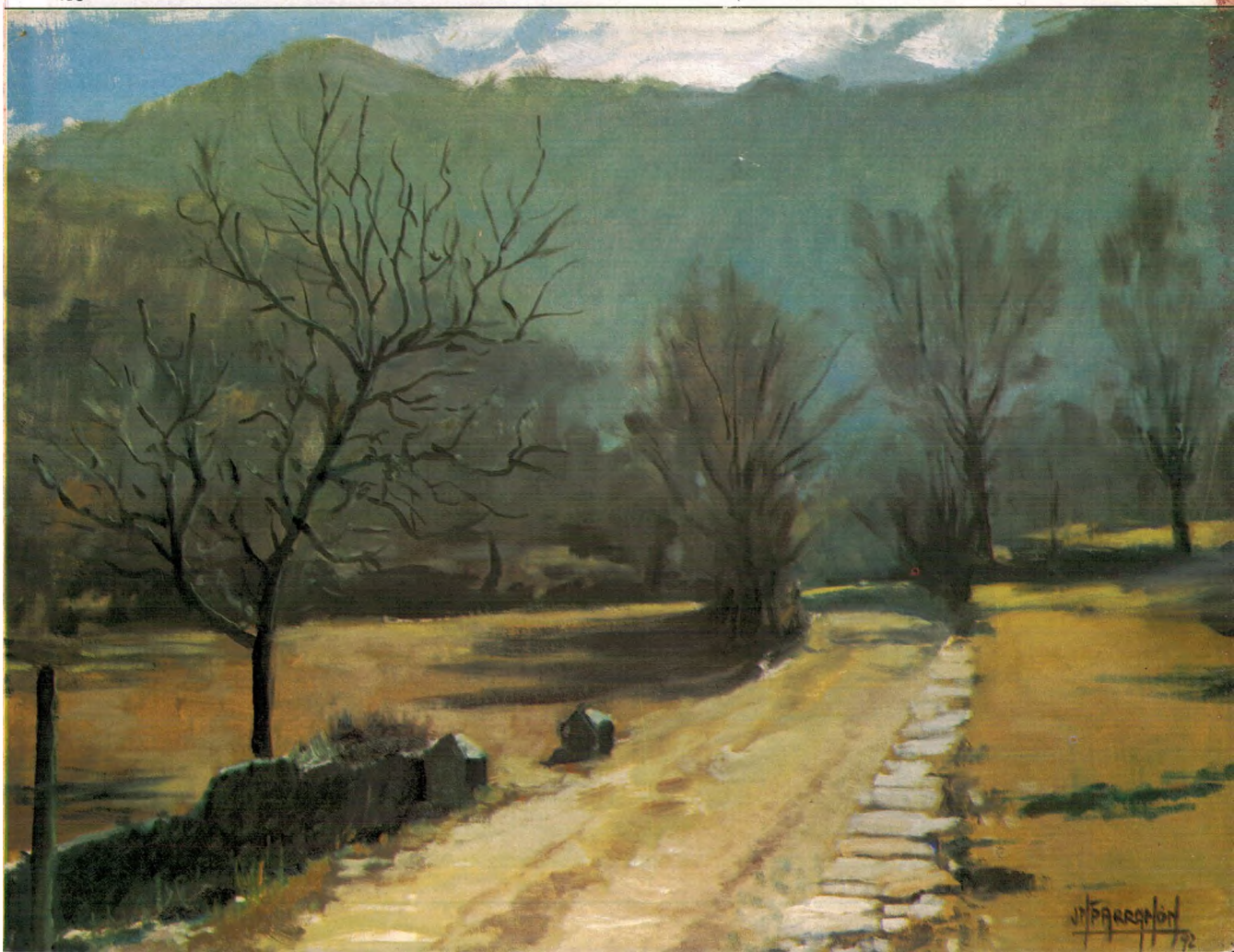
198

Ил. 198. Третий этап: Работаем «с максимальной степенью законченности с самого первого прохода, так, чтобы, когда холст будет полностью покрыт красками, почти ничего не оставалось доделывать».

Ил. 199. Четвертый, последний этап: я написал деревья среднего и заднего плана, а также дерево, растущее на переднем плане, слева, на пужайке. Все увиденное я сфотографировал, а затем, уже в мастерской, написал освещенные контуры дерева на переднем плане, подправил перспективу дороги (она была построена неверно) и написал булыжники с правого края дороги.



199



Поэтапная живопись

Ил. 200. Предварительный эскиз. Выбрав тему «Памяти Бетховена», я сперва нарисовал эскиз в теплой гамме, где фон и даже серая тень, как падающая, так и собственная, выдержаны в теплых, кремовых тонах.

Ил. 201. Первый сеанс (на следующий день): в промежутке между эскизом и этим этапом я изучил местоположение каждого элемента натюрморта, чтобы прийти к окончательному решению. В конце первого сеанса тема уже наметилась в той же теплой гамме, что была найдена в предварительном эскизе. Следует отметить, что краски были сильно разбавлены скипидаром.

Эту картину, посвященную памяти Бетховена (живопись — мое ремесло, а музыка — мое хобби), я написал за три сеанса, не считая эскиза (ил. 200).

Сравните три варианта картины (ил. 201—203). Как мы только что видели, при быстрой живописи *alla prima* картина создается «постепенно, с максимальной степенью законченности с самого первого прохода». Моя же картина писалась и переписывалась во время каждого сеанса, то есть создава-

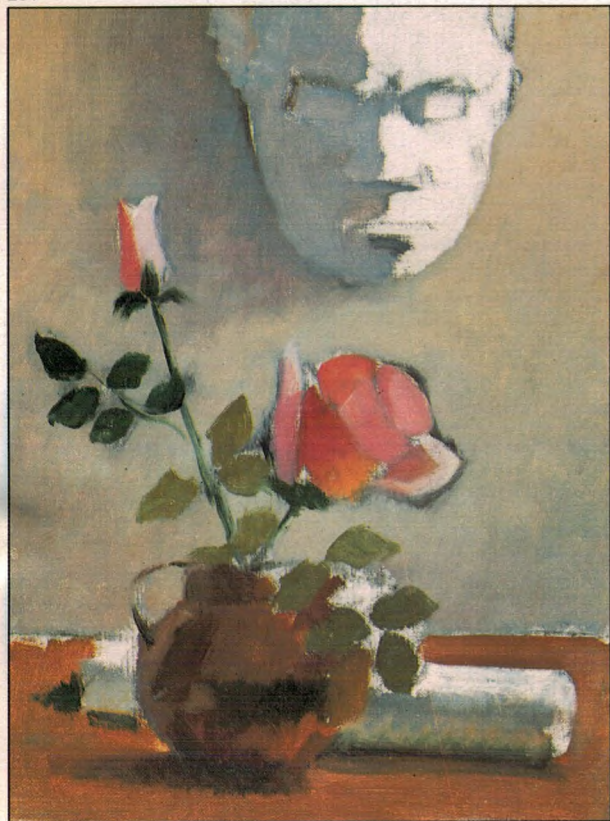
Ил. 202. Второй сеанс (на следующий день): я меняю цветовую гамму, заново выстраиваю формы. Замена кремового цвета фона на синеваато-зеленоватый, а также цвета

падающей и собственной тени маски — теплого на холодный — усиливает контраст с розами, вазой и столом, полученный через сопоставление дополнительных цветов.

200



201



202



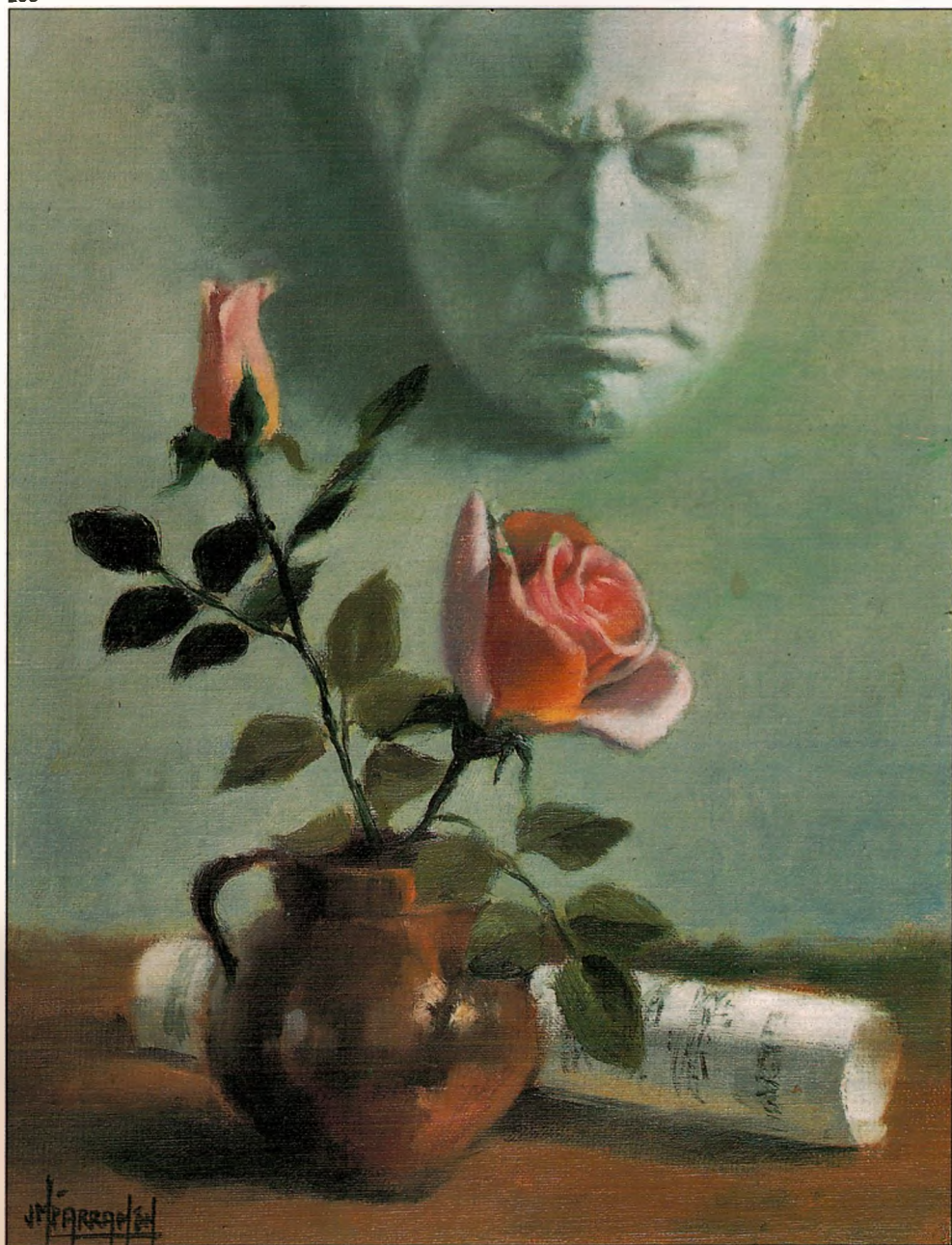


лась поэтапно. Это сразу бросается в глаза, и не только в отношении фона, который меняется даже в цвете (сравните первый и второй сеансы), но и в отношении маски Бетховена, вазы, роз и даже листьев, у которых варьируются форма и цвет. При поэтапной работе вполне естественно и даже необходимо начинать с очень легких, прозрачных

слоев сильно разведенной краски. В течение следующих сеансов с нанесением очередных слоев краска становится гуще, а заканчивается работа пастозными мазками и техникой сухой кисти. Такая последовательность основана на правиле «писать жирным по жидкому», о котором мы поговорим чуть ниже.

Ил. 203. Третий, последний сеанс (через два дня). Как видно на иллюстрации, на этой стадии почти полностью перестроена форма, но сохранена цветовая гамма, «одобренная» во время предыдущего сеанса. Живопись более плотная, более законченная, отделка — более тщательная. Таковы технические свойства поэтапной живописи.

203



Как написать натюрморт всеми красками

204

Ил. 204. Вот сюжет будущей картины, который мы выбрали на странице 95.

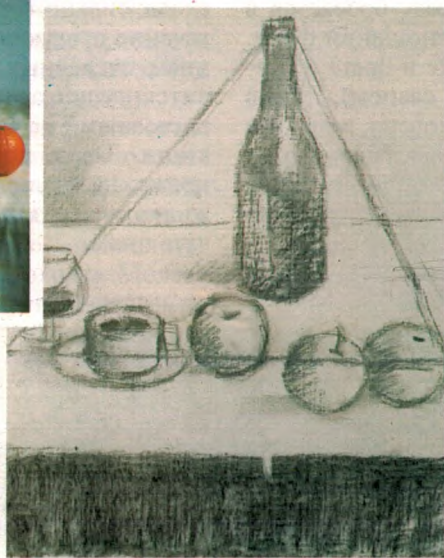
Ил. 205, 206. Предварительный рисунок, построенный на основе треугольника. Ваперы лишь слегка намечены, чтобы можно было в дальнейшем их поправить (ил. 205). На иллюстрации 206 ваперы уже более насыщенные.



205

Ил. 207. На общем сером фоне скатерти чистым пальцем намечаются белые зоны.

Ил. 209. Я начал с заполнения пространства — фон, скатерть, бутылка, — чтобы устранить белые зоны, ведущие к появлению поздних контрастов.



Да, да! Всеми красками! А вот и модель (на моей палитре — те же краски, что показаны на странице 37).

Внимательно изучаю модель. Мысленно ее центрую, не забывая о пространстве, по краям, слева от рюмки и справа от апельсина, сверху, над бутылкой коньяка, и снизу, в складках скатерти. Смотрю, прикидываю, продумываю цвета, контрасты, свет, тени. Такой осмотр вполне оправдан и даже необходим перед началом работы. Нередко проводишь минут десять, а то и четверть часа за изучением возможностей, которые можно выжать из формы и цвета.

Итак, в путь! Начнем с внимательнейшего изучения натуры, затем сделаем углем набросок, вписав ее в треугольник общего объема, а потом уже нарисуем основные объемы отдельных предметов с учетом игры света и тени, но не выходя за пределы общего светло-серого тона на тот случай, если вдруг придется что-либо подправлять (ил. 205). После этого убедимся в правильности угла зрения, и тогда обведем рисунок поярче, работая кончиком уголька или плашмя (рис. 206). Что касается скатерти, я сперва рисую общий серый фон, а затем пальцем частично стираю уголь, получая таким образом белые зоны для последующей работы над светотенью складок (ил. 207). Для того чтобы «написать» эти белые зоны, необходимо, чтобы палец был абсолютно чистым.

206



207



Как только рисунок закончен, нужно смахнуть с холста угольную пыль, а штрих закрепить, чтобы при дальнейшей работе он не запачкал масляные краски. Для этого имеется два пути. Можно аккуратно протереть рисунок тряпкой, которая сотрет пыль, но оставит слабый штрих первоначального рисунка. Или же рисунок фиксируется на холсте специальным аэрозольным закрепителем для угля. Несомненно, это наиболее легкий и надежный путь. Тем не менее, осторожно! Вам придется нанести несколько слоев закрепителя, который долго не сохнет на грунте. Поэтому распылять его надо понемногу, чтобы уголь не растворился и не потек. Закрепив рисунок, я приступаю к заполнению пространств, закрашиваю сначала фон, а затем принимаюсь за зеленую бутылку. Обратите внимание, что на этой стадии мы работаем сильно разведенными красками, тонкими слоями, согласно правилу письма «жирным по жидкому» (см. ил. 208).

208

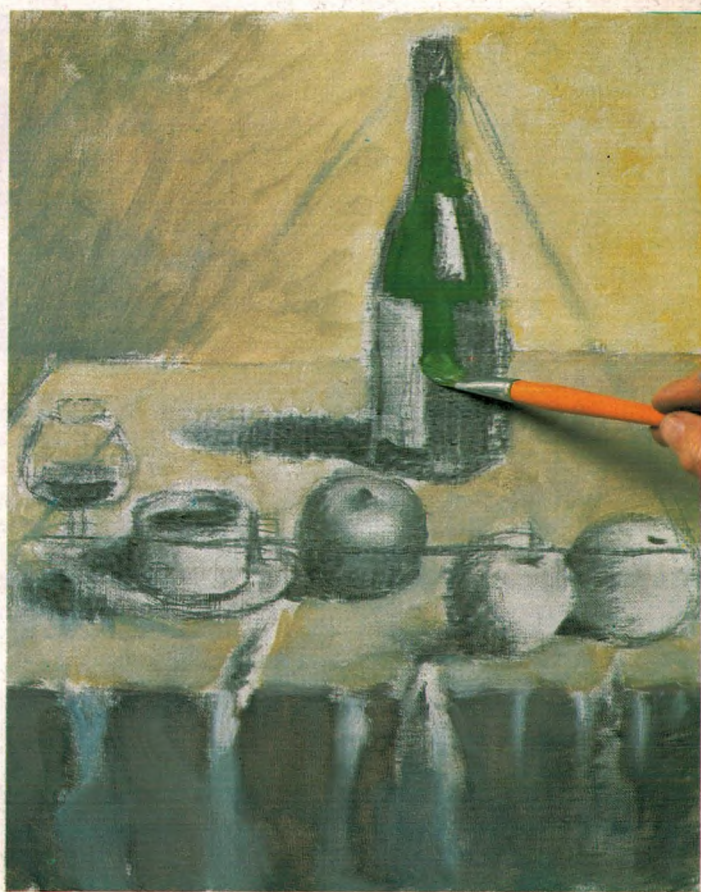


Жирным по жидкому

Во избежание растрескивания поверхности картины необходимо первые слои писать красками, сильно разбавленными скипидаром. Когда краски смешаны со скипидаром, их маслянистость уменьшается. И наоборот: если вместо скипидара использовать льняное масло, они становятся более маслянистыми. Если первый слой наносится красками, раз-

веденными льняным маслом, а следующие слои красками на основе скипидара, верхние высохнут быстрее, чем нижний, жирный. Когда же высохнет и он, краски стянутся и потрескаются.

209



Вторая стадия: яблоко, апельсин, яблоко

210



211



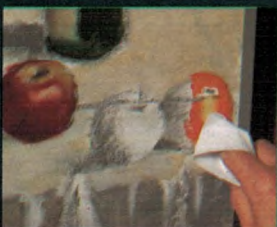
212



213



214



215



216



Ил. 210—222. Чтобы написать картину, я соединил метод *alla prima* и технику поэтапной живописи. На следующей странице вы найдете все необходимые разъяснения относительно работы над яблоками и апельсином, кадр за кадром.

217



218



219



220



221



222



Я предупредил моего друга, фотографа Хуана: «Надо сделать твоей камерой снимки так, чтобы можно было проследить кадр за кадром, как одновременно рисуют и пишут, то есть работают *alla prima*». Хуан недоволен:

— Ничего не получилось! Выдержка была не та!

Он мучился целых сорок пять минут с фотоэкспонометром, вспышкой, затвором и диафрагмой и добился-таки прекрасных снимков.

Я написал этот натюрморт, чередуя технику непосредственной живописи и поэтапной, то есть, возвращаясь к определению Коро, работал «с максимальной степенью законченности с самого первого прохода». Так, доведя яблоко почти до полного совершенства (*alla prima*), я возвращался к нему позже, чтобы написать падающую тень, подчеркнуть контраст, подправить черенок, добавить цветовой пятно, то есть переходил к технике поэтапной живописи.

Вернемся к заснятому процессу создания картины, кадр за кадром. Начиная с красного яблока. Посмотрим, что получится, если взять краплак и смешать его с небольшим количеством красной краски. Попробуем нанести мазок этой смесью (ил. 210; очень часто художник пробует краски прямо на холсте).

Цвет выбран удачно, но я добавляю немного киновари на освещенный участок и каплю ультрамарина на затененный. Обратите внимание, что я оставляю холст незакрашенным в том месте, где должна находиться самая яркая точка — блик света (ил. 211).

Обозначаю ямку у черенка желтым кадмием с небольшим количеством кармина, белил и зеленого крона. Все смешиваю и растушевываю безмянным пальцем — метод, унаследованный от Тициана, который писал пальцем как кистью, что делают и многие современные художники (ил. 212). Самую светлую точку передаю белилами с чуточкой кармина и синего кобальта, растушевываю пальцем контуры и оставляю красное яблоко на этой стадии (ил. 213).

Теперь дело за апельсином. Я сперва ошибся и попробовал краски как раз в том месте, где поверхность должна блестеть. Ничего страшного! Можно все стереть смоченной в скипидаре тряпкой (ил. 214).

Импрессионисты говорили: цвет тени всегда содержит дополнительный цвет локального тона. Дополнительный цвет оранжевого — синий (ил. 215).

Я примешиваю его к оранжевому и оставляю апельсин в этом виде (ил. 216).

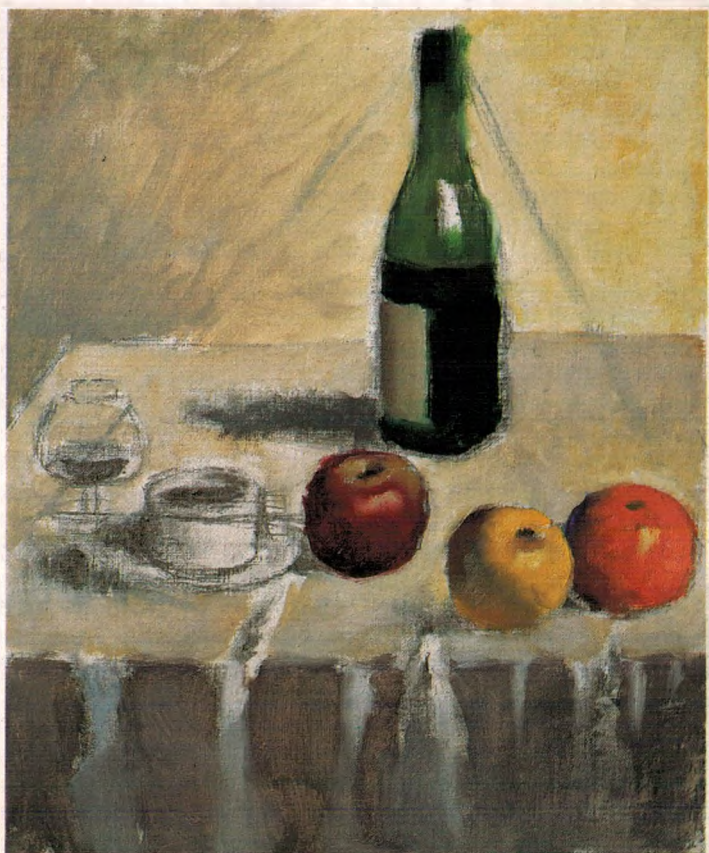
Наконец займемся желтым яблоком. Освещенную часть я пишу лимонной желтой, смешанной со средним кадмием, а темную — желтым кадмием и ультрамарином, дополнительным цветом по отношению к желтому (ил. 217).

Для отраженного света делаю мазок желтым кадмием, а потом охрой (ил. 218). После этого смягчаю переход и растушевываю чистой кистью (ил. 219) и пальцем (ил. 220). Готово!

На этой стадии картина выглядит такой, как на иллюстрации 223. Бутылка коньяка практически готова, однако ей не хватает прозрачности, овал уровня жидкости еще не обозначен, необходимо немного акцентировать темные тона. Фрукты выглядят вполне законченными, но это лишь на первый взгляд. Я же вам говорил; *alla prima*, но поэтапно!

Ил. 223. Так выглядит натюрморт в конце второго сеанса.

223



Третий этап (на следующий день): чашка, рюмка, скатерть

Ил. 224, 225. Я начинаю этот этап с падающей тени фруктов. Затем прописываю чашку, накладывая тени на белый цвет освещенной части, строго следуя цилиндрической форме чашки. Смягчаю тень горизонтальными мазками от темного к светлому.

224



225



226



227



228



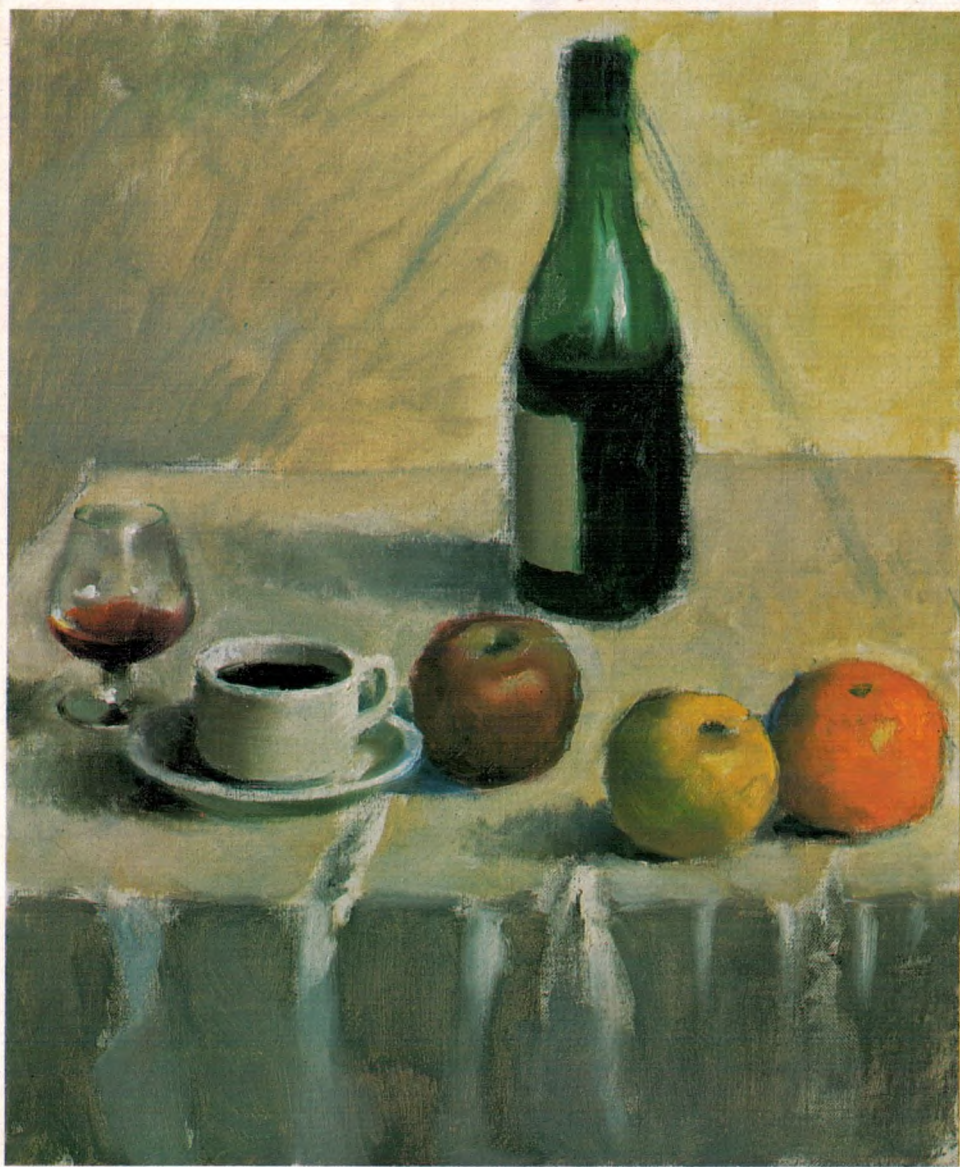
Тень, отбрасываемую на скатерть бутылкой коньяка, я написал раньше. Теперь работаю над падающей тенью плодов, а тенью от чашки и рюмки я займусь потом. Я настаиваю на «раньше, теперь и потом», потому что было бы неправильным сначала найти цвет тени бутылки, а затем воспользоваться той же краской, чтобы механически написать остальные тени. Никогда не делайте этого! Продуктивность и выгода никогда не ладили с искусством! Каждый раз ищите новый цвет, чтобы получить максимальное разнообразие оттенков.

Неправильно также заниматься одной какой-нибудь формой — плодом, губами, деревом — и работать над ней до полного совершенства. Прогуливайтесь по всей картине, задерживайтесь то тут, то там и идите дальше, пишите, охватывая ее всю целиком, единым взглядом, чтобы почувствовать необходимость постепенного продвижения вперед. Я берусь за чашку, изображаю белое пятно света и, пока оно не высохло, накладываю сверху цвет собственной тени (ультрамарин, умбра жженая, немного охры, капля крапла-

ка и много белил). Горизонтальными мазками слева направо, от темного к светлому, смягчаю контуры тени. Мазки накладываются то продуманно, то как получится (ил. 224, 225). Это довольно трудно, но попробуйте сделать именно так, и будет более живо. На основе уже упомянутых красок, более или менее насыщенных — побольше ультрамарина и умбры в сочетании с небольшим количеством охры и краплака, не забывая при этом о белилах, — более или менее холодных, я пишу блюдо. Для кофе беру жженую умбру с примесью синего и круглую кунью кисть № 6, чтобы не залезть за контуры, и на время прекращаю работу над этой деталью картины.

Теперь займемся рюмкой. Сначала обозначим ее краской на фоне скатерти (серовато-кремово-белый цвет: много белил, умбра, берлинская лазурь и немного краплака). Во время работы необходимо иметь под рукой три чистые кисти: одну для темных контуров, вторую для светлых тонов, которые получаются при смешивании предыдущих красок с серо-кремово-белым тоном скатерти, и последнюю для

Ил. 226—228. Работа над рюмкой довольно трудоемка. Я начинаю с формы и с прозрачности, работая легкими полутонами в серой гамме с поспешующей растушевкой пальцем. Затем перехожу к коньяку и, наконец, обозначаю белилами световые пятна и блики.



чистых белил, предназначенных для световых пятен. Затем будем писать, уравнивая тона, растушевывая пальцем (ил. 226).

Да! Чуть было не забыл! Цвет коньяка в рюмке достигается смесью краплака и капли синего кобальта для самого темного места и краплака, красной и охры (смешанной с желтым) — для самой светлой зоны (ил. 227, 228).

Ил. 229. Картина выглядит законченной. Однако кроме складок скатерти, свешивающейся со стола в затененной части переднего плана, необходимо пересмотреть и изменить еще множество деталей.

Четвертый, последний этап: скатерть и детали

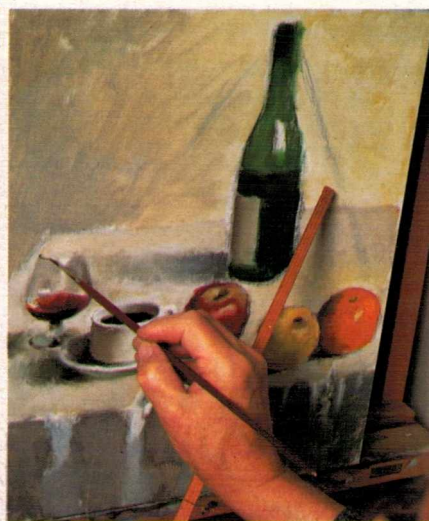
230

Перед тем как приступить к скатерти, я еще должен закончить верхний край рюмки, обозначить тонкий ободок, используя для этого темную краску. Обвожу его круглой куньей кистью № 4 сильно разбавленной краской. Руку держу на весу, не опираясь о холст, так как картина еще не высохла. В этом случае бывает очень удобен муштабель (см. с. 38, ил. 65). Наконец, я смягчаю тона и пальцем растушевываю контуры рюмки (ил. 230, 231).

Переходим к скатерти. Сначала я пишу первый, чуть затененный план. Складки передаются в светлых зонах белилами, пастозными мазками, растушеванными пальцем или кистью, и техникой сухой кисти (ил. 232—235). Под конец напишем черенки яблок и их тени, а также световое пятно на апельсине; подправим цвет и освещенные места бутылки; смягчим падающие тени бутылки и фруктов; подчеркнем «спровоцированными» контрастами контуры рюмки, чашки и фруктов; проверим складки скатерти; растушем границу между скатертью и фоном; подправим цвет и полутона фона (много белил, чуть-чуть охры и желтого, умбра жженая, крон зеленый и ультрамарин) разбавленной скипидаром краской — чтобы она лучше ложилась.

Напоследок, если вы хотите отделать картину до полного блеска, можете покрыть ее лаком. Однако будьте при этом осторожны: убедитесь, что краски полностью высохли — для этого требуется не меньше месяца. В настоящее время лак продается либо во флаконах, и покрывать им картину следует кистью, либо в виде аэрозоля.

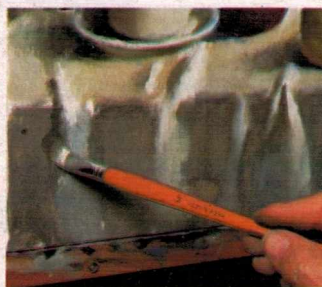
А теперь сядьте и отдохните: вы, наверное, устали. Занятие живописью утомляет. Знаменитый американский драматург Теннесси Уильямс в своей пьесе «Орфей спускается в ад» вкладывает в уста своего героя следующие



231



232



233



234



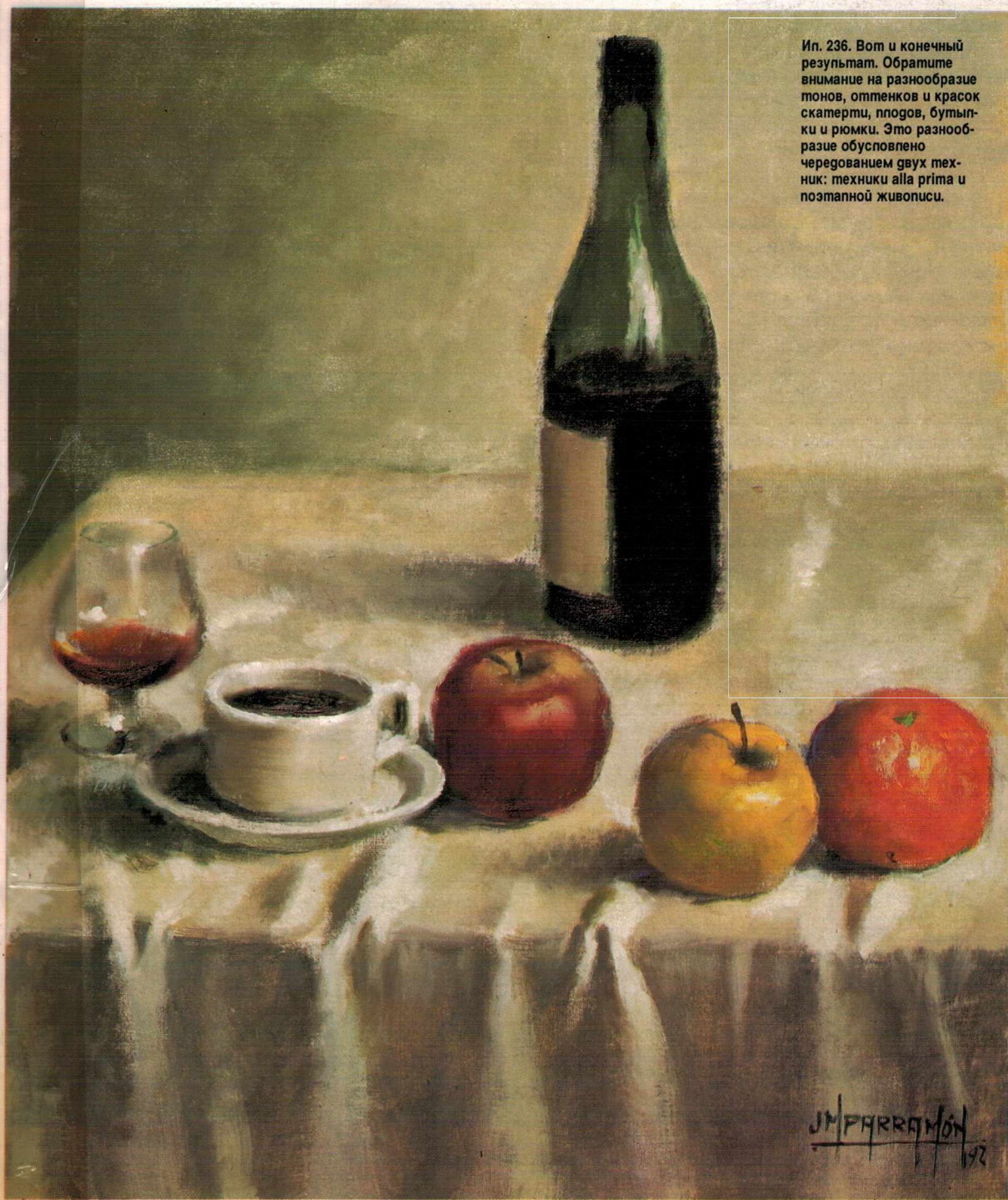
235



слова, касающиеся живописи и вызываемого ею чувства усталости: «Я провел целый день за работой. Я закончил картину за десять часов. Я прерывался лишь для того, чтобы поесть, и так устал, что засыпаю на ходу. Нет в мире ничего более изнуряющего, чем писать картину <...> Но когда кончаешь работу, появляется ощущение своей причастности к чему-то. К чему-то великому, возвышенному».

Ил. 230, 231. Я заканчиваю работу над рюмкой, используя для этого случайную подставку для руки, и выписываю ее верхний край, который затем растушевываю пальцем.

Ил. 232—235. Слегуя формам модели, я прописываю складки скатерти. Затем прохожусь по ним почти сухой кистью.



Ил. 236. Вот и конечный результат. Обратите внимание на разнообразие тонов, оттенков и красок скатерти, плодов, бутылки и рюмки. Это разнообразие обусловлено чередованием двух техник: техники alla prima и поэтапной живописи.

Благодарность

Автор благодарит художников Джорди Сегу и Микеля Феррона, выполнивших иллюстрации к настоящему изданию. Он приносит также свою благодарность Давиду Санмикелю за сотрудничество в работе над главой по истории живописи, фирме Пьера, предоставившей сведения о материалах и сами материалы для занятия живописью, и фирме Таленс, выпускающей краски и прочие материалы, за помощь в подготовке иллюстраций к странице 30. Особую признательность автор выражает художникам Франсиско Креспо и Марте Дюран, любезно разрешившим сфотографировать для этой книги принадлежащие им столик-палитру (с. 43) и стеллаж для рам и картин (с. 44).

Как писать маслом

Издательство «Аврора». Санкт-Петербург. 1995

Изд. № 2743

Компьютерный дизайн издательства «Звезда Санкт-Петербурга»

Printed and bound in Spain

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АВРОРА»

СОВМЕСТНО С ИСПАНСКИМ ИЗДАТЕЛЬСТВОМ

«ПАРРАМОН ЭДИСЬОНЕС»

НАЧИНАЕТ ПУБЛИКАЦИЮ

СЕРИИ КНИГ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Путь к мастерству

Вы решили попробовать свои силы в акварели или пастели и не знаете, как за это взяться? А может, вы хотите научить вашего ребенка рисовать или писать маслом? Вам помогут наши книги!

Каждая книга серии посвящена определенной технике изобразительного искусства: рисунку, живописи, пастели, акварели и т.д. Вас познакомят с краткой историей выбранного вами вида искусства, с материалами, необходимыми для занятий, и целым рядом несложных, очень полезных упражнений, выполнив которые, вы освоите основные технические приемы.

С помощью наших книг, следуя изложенным в них рекомендациям, вы сможете самостоятельно написать масляными красками натюрморт, набросать карандашный портрет, создать изящную акварель...

Гарантией успеха послужат профессионализм автора книги, живой язык, доходчивость объяснений и множество прекрасных цветных иллюстраций, освещающих каждый шаг на вашем пути к мастерству.

Эксклюзивный дистрибьютор:
ООО «Арт Букс», Москва

По вопросам заказов
обращаться по адресу:
129272, Москва, Сушевский вал, 64
Телефон: (095) 971-02-45

ISBN 5-7300-0627-6

Готовятся к публикации:

Как писать акварелью

Как писать пастелью

Как рисовать