

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Ю.Ю. Дорофеева, А.А. Моисеев

ПАСТЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

В издании приводится развернутая характеристика пастельной живописи. Раскрывается художественно-эстетическая значимость пастели, технико-технологические особенности исполнения в различных техниках с учетом специфики русской реалистической школы.

Может быть применено в учебном процессе на занятиях по рисунку, живописи, композиции, на пленэрной практике, в самостоятельной и творческой работе учащимися училищ, колледжей, художественных школ.

Пособие адресовано студентам, обучающимся по специальностям: 050100.62 – Педагогическое образование (Изобразительное искусство и мировая художественная культура), 050600.62 – Художественное образование, 050100.68 – Изобразительное искусство, 070901.65 – Живопись, 070601.65 – Дизайн, 072600.62 – Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы, 050602.65 – Изобразительное искусство.

Пособие будет полезно также тем, кто самостоятельно занимается изобразительным искусством.

- [Юлия Дорофеева, Алексей Моисеев](#)
 -
 - [От авторов](#)
 - [Введение](#)
 - [Глава 1. История пастельной живописи](#)
 - [Пастельная живопись в Европе](#)
 - [Пастельная живопись в России](#)
 - [Вопросы для повторения](#)
 - [Глава 2. Материалы и техники](#)
 - [Технология производства пастели](#)
 - [Виды пастели](#)
 - [Материалы для работы пастелью](#)
 - [Защита, фиксация, хранение и реставрация пастели](#)
 - [Техника работы масляной пастелью](#)
 - [Техника работы сухой пастелью](#)
 - [Вопросы для повторения](#)
 - [Глава 3. Художественный образ в пастельной живописи](#)
 -
 - [Композиция и перспектива](#)
 - [Композиция в натюрморте пастелью](#)
 - [Цвет и тон](#)
 - [Цвет и тон в натюрморте](#)
 - [Натюрморт сухой пастелью](#)
 - [Глава 4. Методика работы сухой пастелью](#)
 -
 - [Подготовка к работе](#)
 - [Первый этап](#)
 - [Второй этап](#)
 - [Третий этап](#)

- [Четвертый этап](#)
- [Пятый этап \(завершающий\)](#)
- [Вопросы для повторения](#)
- [Глава 5. Примерный тематический план-программа по дисциплине «Искусство пастели»](#)
 -
 - [Задание 1. Освоение пастельной техники](#)
 - [Задание 2. Рисование гипсового тела при естественном освещении \(шар, яйцо\)](#)
 - [Задание 3. Натюрморт из нескольких простых предметов \(фрукты, овощи, предметы быта\) с направленным контрастным освещением](#)
 - [Задание 4. Выполнение кратковременных зарисовок тканей и предметов](#)
 - [Задание 5. Натюрморт с предметами из различных материалов](#)
 - [Задание 6. Натюрморт со сближенными цветовыми сочетаниями с верхней точки](#)
 - [Задание 7. Натюрморт в теплой гамме с предметами быта из разных материалов](#)
 - [Задание 8. Натюрморт в смешанной технике в светлой гамме](#)
 - [Задание 9. Сложный тематический натюрморт при естественном освещении](#)
 - [Задание 10. Сложный тематический натюрморт с направленным освещением](#)
 - [Задание 11. Сложный тематический натюрморт в смешанной технике](#)
 - [Задание 12. Тематический натюрморт в смешанной технике с гипсовой головой \(головой с плечевым поясом, маской или репродукцией реалистического портрета работы известного мастера\)](#)
 - [Задание 13. Портрет пастелью](#)
 - [Задание 14. Постановка с гипсовым торсом \(с элементами натюрморта в интерьере\)](#)
 - [Задание 15. Тематический портрет в интерьере](#)
 - [Задание 16. Рисование фигуры человека](#)
 - [Задание 17. Тематическая фигуративная композиция в интерьере](#)
 - [Задание 18. Пейзаж пастелью](#)
- [Литература](#)
- [Цветные иллюстрации](#)
 - [Композиция в натюрморте пастелью](#)
 - [Цвет и тон в натюрморте пастелью](#)
 - [Методика работы сухой пастелью \(этапы 1–3\)](#)
 - [Методика работы сухой пастелью \(этапы 4–5\)](#)
 - [Задание 1. Освоение пастельной техники](#)
 - [Задание 2. Рисование гипсового тела при естественном освещении](#)
 - [Задание 3. Натюрморт из нескольких простых предметов с направленным контрастным освещением \(начало работы\)](#)
 - [Задание 3. Натюрморт из нескольких простых предметов с направленным контрастным освещением \(окончание работы\)](#)
 - [Задание 4. Выполнение кратковременных зарисовок тканей и предметов](#)
 - [Задание 5. Натюрморт с предметами из различных материалов](#)
 - [Задание 6. Натюрморт со сближенными цветовыми сочетаниями с верхней точки](#)
 - [Задание 7. Натюрморт в теплой гамме с предметами быта из различных материалов](#)
 - [Задание 8. Натюрморт в смешанной технике в светлой гамме](#)
 - [Задание 9. Сложный тематический натюрморт при естественном освещении](#)
 - [Задание 9 \(продолжение\). Сложный тематический натюрморт при естественном](#)

- [освещении](#)
 - [Задание 9 \(продолжение\). Сложный тематический натюрморт при естественном освещении](#)
 - [Задание 9 \(окончание\). Сложный тематический натюрморт при естественном освещении](#)
 - [Задание 10. Сложный тематический натюрморт с направленным освещением](#)
 - [Задание 10 \(окончание\). Сложный тематический натюрморт с направленным освещением](#)
 - [Задание 11. Сложный тематический натюрморт в смешанной технике](#)
 - [Задание 11 \(продолжение\). Сложный тематический натюрморт в смешанной технике](#)
 - [Задание 11 \(окончание\). Сложный тематический натюрморт в смешанной технике](#)
 - [Задание 12. Тематический натюрморт в смешанной технике с гипсом](#)
 - [Задание 12 \(окончание\). Тематический натюрморт в смешанной технике с гипсом](#)
 - [Задание 13. Портрет пастелью](#)
 - [Задание 14. Постановка с гипсовым торсом](#)
 - [Задание 14 \(окончание\). Постановка с гипсовым торсом](#)
 - [Задание 15. Тематический портрет в интерьере](#)
 - [Задание 17. Тематическая фигуративная композиция в интерьере](#)
 - [Задание 17 \(продолжение\). Тематическая фигуративная композиция в интерьере](#)
 - [Задание 17 \(окончание\). Тематическая фигуративная композиция в интерьере](#)
 - [Задание 18. Пейзаж пастелью](#)
-

Юлия Дорофеева, Алексей Моисеев

Пастельная живопись. Русская реалистическая школа.

Учебное пособие для вузов

Научный консультант:

С. П. Ломов – доктор пед. наук, профессор, действительный член РАО, почетный член РАХ

Рецензенты:

Е. Л. Суздальцев – зав. кафедрой живописи МГОУ, канд. пед. наук, доцент

Е. В. Ромашко – заслуженный художник РФ, действительный член РАХ, канд. пед. наук, профессор, зав. кафедрой академической живописи МГХПА им. С. Г. Строганова

С. Е. Игнатьев – доктор пед. наук, профессор кафедры теории и методики преподавания изобразительного искусства МПГУ

© Дорофеева Ю. Ю., Моисеев А. А., 2014

© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

В книге пастельная живопись рассматривается как учебная дисциплина, системно изучаемая на факультетах изобразительного искусства, с учетом методических, технологических, исторических аспектов пастельной техники, а также с искусствоведческой точки зрения и психолого-педагогических основ преподавания. В этом – особенность издания.

Опыт преподавания искусства пастельной живописи, ее использование в смешанной технике на занятиях по живописи, пленэрной практике и в творческой работе студентов приводит к необходимости более глубокого рассмотрения этой техники в традициях отечественной реалистической школы. Данное учебное пособие делает акцент на технике работы сухой пастелью методом растирания. Пастель хорошо подходит для решения любых творческих задач, в частности для работы над мало освещенными ранее жанрами: тематическим натюрмортом, сюжетной и тематической композицией.

Особое внимание мы решили уделить пастели в контексте развития отечественного изобразительного искусства, описать творческий опыт художников, оказавших наибольшее влияние на формирование русской школы пастельной живописи: Александра Орловского, Карла Брюллова, Алексея Венецианова, Константина Маковского, Ильи Репина, Исаака Левитана, Валентина Серова, Михаила Врубеля, Льва Бакста, Леонида Пастернака, Александра Головина, Бориса Кустодиева, Константина Сомова, Сергея Малютина, Зинаиды Серебряковой, Алексея Грицай. В книге описаны произведения художников с раскрытием технико-технологических особенностей, авторских приемов и техник.

В книге приводится методика обучения пастельной живописи в сочетании со смешанными техниками. Методика основывается на передовом опыте отечественных и зарубежных ученых, педагогов и художников. В основе ее формирования лежит опыт мастерской станковой графики факультета Изобразительного искусства и народных ремесел Московского государственного областного университета под руководством канд. пед. наук, доцента А. Н. Витковского, канд. пед. наук, доцента Чистова П. Д. Иллюстративный материал книги включает работы преподавателей (П. Д. Чистова, А. А. Моисеева, Ю. Ю. Дорофеевой) выпускников (Ю. Кушевского, Г. Лосева, М. Лавровой и др.), а также учащихся факультета Изобразительного искусства и народных ремесел.

В настоящее время существует необходимость повышения эффективности подготовки студентов на факультетах изобразительного искусства, что возможно при развитии технических навыков в рисунке, живописи и других специальных дисциплинах, учете связей между областями изобразительного искусства, активизации творческих способностей, повышении мотивации к самообучению.

Реализация данной цели возможна посредством включения интегрированного курса искусства пастельной живописи в процесс обучения, поскольку пастель имеет качества и выразительные свойства живописи и рисунка, подходит для учебной, творческой аудиторной и самостоятельной работы над любым из жанров изобразительного искусства, предполагает вариативность техник, позволяющих выполнять задачи любого уровня сложности: наброски животных, многоплановые пейзажи, реалистические портреты, сюжетные фигуративные композиции, тематические натюрморты и др.

Важно отметить необходимость грамотной организации процесса обучения пастели, в том числе на факультетах изобразительного искусства, поскольку по данным опросов студентов можно выявить их потребность в более глубоком обучении пастельной технике на занятиях по рисунку, живописи, композиции, пленэрной практике и в самостоятельной творческой работе.

Тенденция возрастания интереса к технике пастели объясняется отчасти тем, что пастель – доступный и удобный материал с широким спектром возможностей, применяемый в рисунке и живописи, но не требующий при этом разбавителей, кистей, палитры, мастихинов и пр. Для ознакомления с этим материалом, достаточно иметь подходящую основу (например, шероховатую бумагу) и около десяти мелков различного цвета и тона.

Зародившаяся в эпоху Возрождения, пастель активно использовалась художниками в стилях рококо, символизма, импрессионизма, неоимпрессионизма, экспрессионизма, академизма, реализма, фовизма, авангардизма и абстракционизма. В данном разделе мы рассмотрим творчество основных представителей характерных художественных школ пастели Франции, Италии, Германии, Англии, а также художников Швеции, Швейцарии, Австрии, Голландии, Турции, Норвегии, Литве, Чехии, Испании использовавших пастельные техники.

Пастель может рассматриваться как универсальная техника, способная решать творческие задачи в портретном жанре, натюрморте, пейзаже, тематической композиции. Нами будет проанализировано творчество и приемы художников, внесших наиболее значительный вклад в искусство пастели, будут указаны наиболее значимые пастельные произведения, составляющие неотъемлемую часть мировой культуры. При анализе зарубежного искусства наибольшее внимание мы уделим следующим художникам: Розальба Каррьера, Жан Батист Перроно, Жан Этьен Лиотар, Морис Кантен де Латур, Жан Батист Симеон Шарден, Жан Франсуа Милле, Эдгар Дега, Эдуард Мане, Мэри Кессэт, Берта Моризо, Одилон Редон, Эдвард Мунк, Пабло Пикассо.

Слово «пастель» многозначно и означает в первую очередь художественную технику рисования цветными мелками. Также пастелью называют произведение, выполненное в данной технике и сами мелки. Пастель занимает промежуточное положение между живописью и графикой. С технологической точки зрения (процесс изготовления, особенности хранения и реставрации, состав материала, методы и приемы работы им), пастель является графикой. По своим выразительным возможностям пастель может быть отнесена к живописи. Однокоренным слов «пастель» является и достаточно далекий термин «пастозность», обозначающий живопись густым слоем краски. Оба слова имеют корень *pasta* – «тесто».

Пастель – необыкновенно красивая и разнообразная техника, позволяющая художнику

наиболее точно передать настроение и замысел картины. Пастель способна вобрать в себя все богатства живописи, в то же время сохраняя непосредственность наброска.

В зависимости от задачи пастелью можно работать быстро, как это делали Дега и Мэри Кэссет, используя энергичную штриховку без тщательного растирания и проработки мелких деталей, а так же выполнять сложные композиции, растушевывая, сглаживая переходы, добиваясь большей реалистичности.

В этом качестве пастель не только не уступает масляной живописи и другим живописным техникам, но и превосходит их. С помощью пастели можно показать в работе материал с любой фактурой: мягкий бархат, прозрачное стекло, тонкое кружево, изысканную вышивку, дерево, металл, керамику, мрамор и т. д.

Нежная бархатистость красочного слоя, удивительная чистота цвета, легкость и благородство оттенков, не изменившихся за столетия, придают пастели особое очарование. Таковы работы известных мастеров: Жана Этьена Лиотара, Розальбы Каррьеры, Мориса Кантена де Латура, Жана Батиста Симеона Шардена, Франсуа Милле, Валентина Серова, Бориса Кустодиева и др.

В настоящее время общества художников, работающих пастелью, существуют во всем мире (в России, Франции, Англии, Германии, Испании, Канаде, Китае, Японии), они объединены в Международную ассоциацию пастельных обществ (IAPS). Интерес к этому материалу растет как у художников-профессионалов, так и у любителей. То, что интереса к технике пастели растет, объясняется отчасти тем, что пастель – доступный и удобный материал с широким спектром возможностей, применяемый в рисунке и живописи, но не требующий при этом разбавителей, кистей, палитры, мастихинов и пр.

Учебное пособие содержит обширный исторический материал, показывающий развитие техники пастели в течение нескольких веков, рассказывает об особенностях производства и выборе оптимальных материалов и художественных техник. Особое внимание уделено защите, хранению, экспонированию и реставрации пастели – тем технологическим особенностям, которые необходимо знать как художникам, так и владельцам пастельных работ, например, коллекционерам. В учебное пособие включены разделы, посвященные неотъемлемым составляющим изобразительного искусства – композиции, перспективе, цвету и тону.

Пастельная живопись в Европе

История пастельной живописи как самостоятельного вида искусства насчитывает около 300 лет, однако краски на основе мела с добавлением натурального пигмента использовались тысячелетиями. Обнаруженные наскальные росписи на юге Франции, в Испании и Южной Африке свидетельствуют о том, что первобытный человек работал мелом, добавляя в него при необходимости земляные пигменты, обожженную кость и уголь. Термин *a pastello* впервые можно встретить в трактате теоретика маньеризма Дж. П. Ломаццо, однако многоцветный рисунок мягкими материалами (мел, уголь, сангина) стали использовать во второй половине XV века мастера итальянского Возрождения.

Одним из первых художников, работавших с применением материалов, используемых в пастельной живописи (уголь – «черный камень» в тенях, сангина в полутонах и белый мел на светах), был Леонардо да Винчи. Художник называл технику работы мягкими материалами «сухие краски» и использовал, помимо выше названных, несколько других цветов. В схожей технике выполняли работы Ж. Фуке и П. П. Рубенс. Питер Пауль Рубенс начал применять смешанную технику рисования углем, сангиной и мелом. Эта техника позднее стала классической как для учеников художника, так и для последующих поколений; в XVIII веке она получила название *dessin a trois crayons* («рисунок тремя карандашами», фр.).

Пастельные мелки, состоящие из сухого красочного пигмента, скрепленного смолой акации (гуммиарабиком), изобрел в XVI веке французский художник Жан Перреаль (ок. 1455–1530), использовавший мелки для раскрашивания рисунков. Метод Перреаля постепенно распространился в Италии, в частности, помимо Леонардо да Винчи (1452–1519), мягкими графическими материалами работал Микеланжело (1475–1564).

В XVI–XVII веках многие художники использовали пастель только как графический материал для подцветки рисунков. Наиболее известные мастера пастели – Д. и П. Дюмустье, П. Бриар, Н. Ланьо, Ш. Лебрэн, Р. Нантейль во Франции, Х. Голциус в Голландии, Ганс Гольбейн Младший в Германии, Дж. А. Больтраффио, Б. Луини, Л. Карраччи, Гвидо Рени в Италии. Постепенно в связи с возрастающим интересом к живописи пастельная техника начинает использоваться для работы над станковыми картинами. Примером данной тенденции могут служить станковые работы пастелью французского художника Жозефа Вивьена (1657–1734).

Салон 1704 года демонстрировал двадцать портретов пастелью в натуральную величину работы Жозефа Вивьена. Успех выставки повлиял на стремительный рост популярности данной техники, что привело к признанию ее самостоятельности в XVIII веке. Высокий уровень технического мастерства художника виден в «Портрете Людовика, герцога Бургундского». Это наглядный пример живописных качеств пастели с тонкими цвето-тоновыми нюансами.

В первой половине XVIII века художники использовали широкий спектр приемов: работа на тонированной бумаге, растирание, оптическое и механическое смешивание пигмента и т. д. Материал позволял передавать сложные цветовые отношения и добиваться реалистичности наравне с масляной живописью. При этом пастельная техника была удобна в передаче малейших изменений цвета и тона.

Особенности пастели наиболее точно отвечали эстетическим вкусам общества XVIII века, сформировавшим стиль рококо, что обеспечило популярность данной техники в жанре портрета. В стиле рококо большое внимание уделялось оттенкам человеческой кожи, материальности и осязаемости предметов – лепесткам цветов, легким и прозрачным тканям. Легкость визуального восприятия пастели (отсутствие сильного блеска красочного слоя), яркость цветов позволяли художникам выполнять как парадные так и камерные портреты. Здесь можно вспомнить имена

известных художников-пастелистов XVIII века: А. Р. Менгс – в Германии, Г. Лундберг – в Швеции, Т. Лоуренс, У. Гамильтон, Ф. Котс – в Англии, Н. Влейгельс, Л. Дюпон, Ж. Дюкре, Ф. Фрей, Ж. Вальд, Ж. Дюплесси, К. Уэн, А. Гийяр – во Франции. Наиболее знаменитые представители эпохи рококо Жан Антуан Ватто (1684–1721) и Франсуа Буше (1703–1770) работали в пастельной технике, однако большая часть известных произведений этих художников выполнена маслом. Ватто наравне с Рубенсом считается одним из лучших мастеров трехцветного рисунка мягкими материалами.

Мастером, наиболее сильно повлиявшим на формирование основных принципов работы пастелью, была Розальба Каррьера, художник-портретист (1675–1757) (см. рис. 1). В Венеции она получила большую известность миниатюрами и росписями табакерок в сотрудничестве с французским художником Жаном Стевом. Ее первые портреты пастелью (около 1703) были высоко оценены современниками. По совету шотландца Кристиана Коула художница выбрала пастельные портреты как основное направление творчества. Заказы на портреты от влиятельных людей Розальба Каррьера получала со всей Италии, росла ее популярность у влиятельных и коронованных особ, среди которых были король Датский Христиан VI, король Польский Август Сильный. Их портреты заложили основу дрезденской коллекции пастелей художницы.



Рис 1. Р. Каррьера. Портрет Антуана Ватто. Музей Байло, Тревизо

В 1720 году Розальба Каррьера по приглашению банкира Пьера Кроза работала в Париже, где ее творчество получило повсеместное признание. В 1730 году художница по приглашению императора Карла VI и его супруги рисовала при австрийском дворе.

В XVIII веке пользовались большой популярностью женские портреты, поскольку их часто писали, чтобы дать представление о внешнем облике молодой дамы ее жениху, когда знакомство было заочным. Сухая пастель по сравнению с не менее популярной в жанре портрета масляной живописью, была предпочтительнее, так как она позволяла работать быстро и без потери качества. Во время пребывания во Франции в течение одного года художница написала большое

количество портретов представителей высшего общества.

Розальба Каррьера обладала высоким чувством гармонии цвета, сравнимого с живописью красками, что выделяло ее среди современников. Мягкая цвето-тональная гамма с оттенками розового и голубого была наиболее характерна для ее работ. До сих пор такие оттенки ассоциируются у зрителя с пастелью и «пастельными» цветами. Сначала художница динамично наносила широкие плоские штрихи разного цвета, затем, растирая их, добивалась тонких тоновых и цветовых нюансов, а в конце добавляла карандашные штрихи для передачи бархатистой воздушной фактуры.

На картинах Каррьеры заказчицы изображены смотрящими прямо на зрителя или в три четверти оборота. Творчество художницы имело успех в эпоху Людовика XV, подтверждением этому служит тот факт, что 150 пастелей работы Розальбы Каррьеры хранятся в Дрезденской картинной галерее. Стиль Каррьеры оказал заметное влияние на манеру живописи мастеров рококо Франсуа Буше (1703–1770) и Жана Батиста Перроно (1715–1783), Жана Батиста Греза (1725–1805) работавших как в масляной технике, так и пастелью. Ее работы вдохновляли шведского художника-пастелиста Густава Лундберга (1695–1786).

Наиболее известным художником XVIII столетия, работавшим пастелью, стал французский художник Морис Кантен де Латур (1704–1788). Он не сразу начал использовать пастель как основной материал для творчества, отдавая предпочтение масляной живописи; есть предположение, что под влиянием работ Розальбы Каррьеры молодой художник обратился к графической технике. Использование пастели в XVIII веке было относительно новым явлением, поэтому многие зрители отдавали предпочтение более привычной масляной живописи.



Рис. 2. М. К. де Латур. Портрет маркизы де Помпадур. 1755. Лувр, Париж



Рис. 3. М. К. де Латур. Портрет Людовика XV. 1748. Лувр, Париж

Чтобы продемонстрировать возможности пастели, Морис Кантен де Латур написал два портрета необычайно больших размеров. Virtuозное владение техникой проявляется в «Портрете президента парижского парламента Габриэля Бернара де Рие в своем кабинете» (1741). Одной из наиболее значительных работ не только в творчестве де Латура, но и в истории пастельной графики можно назвать «Портрет маркизы де Помпадур» (см. рис. 2), фаворитки короля Людовика XV (175 × 128 см). Маркиза изображена на картине больше натуральной величины, сидящей в окружении различных символов науки и искусства. Предметы окружения указывают на ее многогранные интересы: литература, музыка, астрономия и графика. Оставшиеся подготовительные зарисовки раскрывают технологию создания произведения. Де Латур с натуры рисовал только голову, а всю остальную работу выполнял отдельно, прибегая к помощи натурщиц.

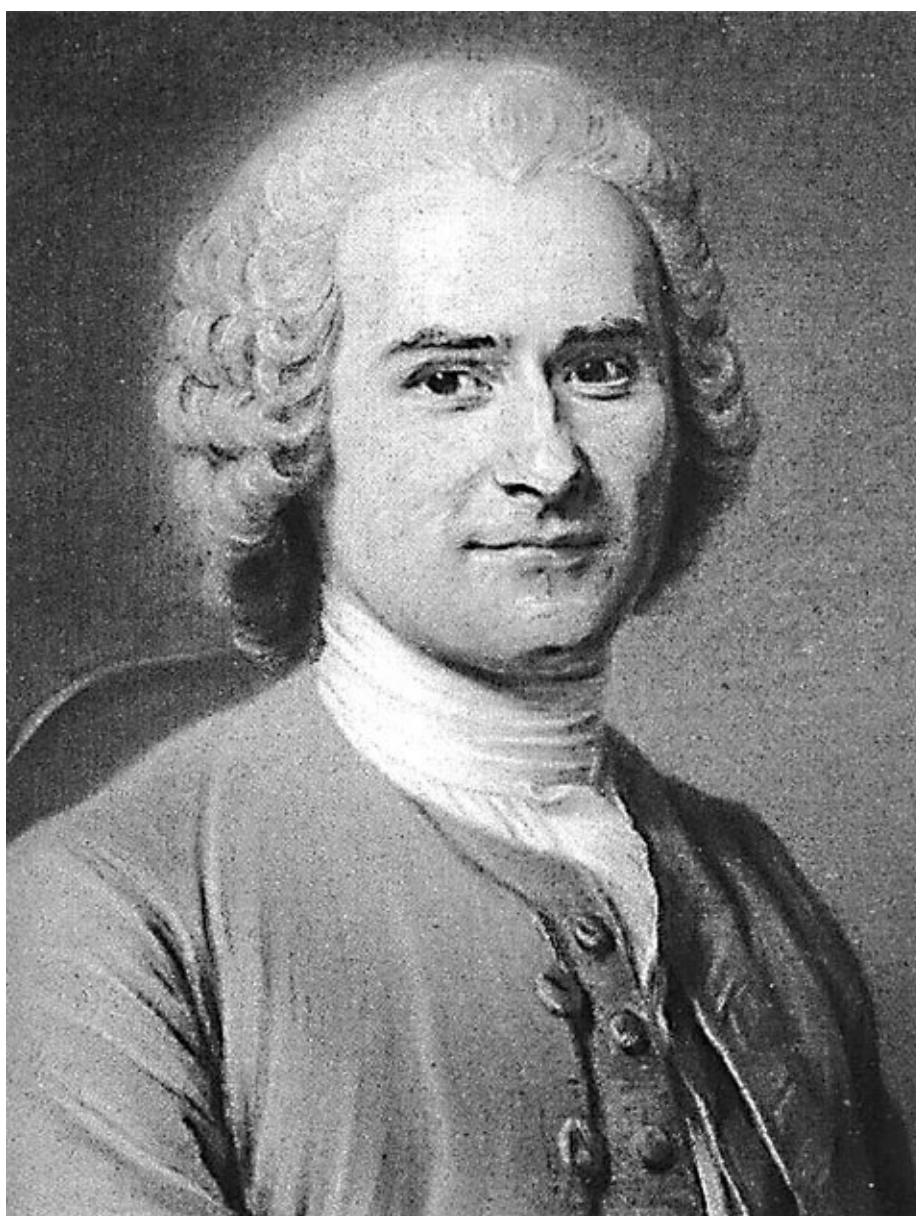


Рис. 4. М. К. де Латур. Портрет Жан Жака Руссо. 1753. Музей искусства и истории, Женева

Пастели де Латура стали находить все больше поклонников, постепенно увлечение этой техникой охватило весь Париж. Более двух с половиной тысяч как профессионалов, так и любителей к 1780 году отдавали предпочтение работе в пастельной технике.

Де Латур создал портреты наиболее видных деятелей эпохи: Людовика XV (см. рис. 3), д'Аламбера, Вольтера, Жан-Жака Руссо (см. рис. 4), Мориса Саксонского, Марии Лещинской. Известно довольно большое наследие автопортретов художника, в которых де Латуру с легкостью и изяществом удалось выразить не только собственное настроение, но и дух «галантного века». Согласно определению Мариетта – известного знатока искусства того времени, Латур получил прозвище «король пастели». Его работы больше тяготели к жанру парадного портрета, для которого внешняя составляющая изображения была важнее передачи внутреннего состояния портретируемого.

Ничем не приукрашенный реализм, простота и емкость композиции, передача внутреннего мира человека, его характера более всего интересовали другого французского художника – Жана Батиста Симеона Шардена (1699–1779) – мастера камерного пастельного портрета (см. рис. 5). Шарден более известен своими натюрмортами и жанровыми картинами маслом, поскольку начал рисовать пастелью в возрасте 72-х лет, когда ухудшающееся зрение и состояние здоровья уже не давали возможность работать в привычной ему технике. За три месяца до кончины художник

экспонировал в Салоне два пастельных автопортрета. Шарден создавал картины, проникнутые душевной теплотой, без следа кокетливости или манерности.



Рис. 5. Ж. Б. С. Шарден. Автопортрет. 1771. Лувр, Париж

Шарден, наносил пастель на освещенных участках отдельными штрихами несмешанных цветов. Это особенно хорошо видно в его «Автопортрете с пенсне» 1771 года. Он предвосхитил манеру письма другого французского пастелиста – Эдгара Дега (1834–1917). Шарден оказался художником, который опередил свое время. Позднее способ работы Шардена получит название «дивизионизм».

Многие художники в зрелые годы останавливали свой выбор на пастельной технике. Она позволяла работать не только быстрее, но и более чутко, непосредственно ощущая живопись пальцами. Говоря о том, что пастель – доступная техника и подходит начинающим художникам, нельзя забывать, что она требует аккуратности, последовательности и умения для достижения хороших результатов.

XVIII век дал немало талантливых художников-портретистов, работавших в технике пастели. Джон Рассел (1745–1806) – один из самых ярких английских живописцев, которого называли принцем пастели («Портрет миссис Дженет Грайзел Каминг», «Портрет девушки в

капоре»). Известны пейзажные романтические пастели тулонского мариниста Пьера Жака Волера (1729–1802).

Стоит упомянуть имя друга Шардена Жак-Андре Аведа (1706–1766) и ученика Франсуа Буше – Гюбера Дровэ (1727–1775), писавшего детские портреты. Живописцы более позднего поколения – известный немецкий художник Антон Рафаэль Менгс, также выполнявший работы в пастельной технике, и испанский мастер пастели Висенте Лопес-и-Портанья, в 1815 году удостоенный звания придворного живописца, Ангелика Кауфман (1741–1807), уже в девятилетнем возрасте рисовавшая портреты пастелью.

Примером мастерского подхода к выполнению работ пастелью может служить творчество Жана Этьена Лиотара (1702–1789). Этот художник в живописи стремился к максимально точной передаче действительности, он считал, что поскольку в жизни нельзя увидеть мазки, штрихи и контуры, то и в картине этих средств выразительности стоит избегать. Для этого он отделял каждую деталь картины с поразительной тонкостью и изяществом. Иллюстрацией данного принципа является работа, известная в области пастели не меньше, чем знаменитая «Мона Лиза Джоконда» Леонардо да Винчи, – «Шоколадница» (1774), хранящаяся в Дрезденской картинной галерее (см. рис. 6). В этой работе художник запечатлел Анну Бальдауф. Лиотар работал преимущественно в жанре портрета в Швейцарии, Италии (в т. ч. выполнял портреты кардиналов и папы Клементя XII), Австрии (при дворе императора Франциска I), Франции, Англии, Голландии, Турции, был королевским живописцем и членом Академии при покровительстве маркизы де Помпадур.



Рис. 6. Ж. Э. Лиотар. Шоколадница. 1774. Дрезденская картинная галерея

За четыре года, проведенные в Константинополе, Лиотар написал большое количество портретов людей в национальной одежде. Художник не боялся экспериментировать с сюжетами: известен его автопортрет в национальном турецком костюме и с приклеенной бородой (1773). Одним из шедевров графики Лувра является работа 1758 года «Портрет мадам Троншен», супруги государственного советника Теодора Троншена. Несмотря на популярность пастели в Европе, передовые тенденции в искусстве и моде исходили именно из Франции. С началом Великой французской революции 1789 года кардинально изменились взгляды общества. Пастель стала ассоциироваться со старым режимом и «королевским» стилем рококо – легкомысленным и поверхностным. Аристократы-заказчики пастельной живописи подвергались гонениям и даже казням, многие бежали из страны. Художники были надолго забыты, многие в поисках работы отправились в длительные поездки.

Три десятилетия пастель практически не использовалась, пока выдающийся французский представитель романтизма Эжен Делакруа (1798–1863) не начал использовать мелки для эскизов к картинам маслом. Делакруа высоко почитал английского пейзажиста Джона Констебла (1776–1837) и подобно ему делал зарисовки пейзажей с натуры. При этом он часто пользовался пастелью, позволявшей ярко и быстро передавать изменения в состоянии природы. Делакруа работал пастелью как средством, способным на быструю фиксацию динамики действия. Опыты Делакруа в области света, колорита, динамики в рисунке предвосхитили поиски

импрессионистов в 1850-х годах. Француза Эжена Будена (1824–1898), учителя Клода Моне также можно назвать человеком, оказавшим существенное влияние на импрессионистов. Он заявил, что «все, написанное на натуре, имеет силу, мощь и живость, которые не могут быть переданы в мастерской». Как и Делакруа, Буден часто пользовался пастелью на этюдах, рисуя пейзажи со стаффажем, изменчивую природу побережья Нормандии.

Вторая половина XIX века ознаменовалась появлением разнообразных направлений в искусстве, однако поиски «живого» впечатления, новых цветовых сочетаний; стремление избавиться от «засушенности» послойной живописи объединяли многих художников. Пастель была хорошо пригодна для этих целей, поэтому целый ряд блестящих мастеров того времени, в том числе Жан Франсуа Милле (1814–1875), Эдгар Дега (1834–1917), Эдуард Мане (1832–1883), Огюст Ренуар (1841–1919) и Одилон Редон (1840–1916), Фелисьен Ропс (1833–1898), создавали работы пастелью или с использованием пастели в смешанной технике. Вторую половину XIX века без преувеличения можно назвать «золотым веком» пастельной живописи.

Французский художник Жан Франсуа Милле (1804–1875) был одним из художников, внесших существенный вклад в развитие пастели, многие его работы, в том числе наиболее известные – «Полдень» «Дневной сон», «Букет маргариток», «Цикламены» (см. рис. 7), «Вечер», несут в себе эстетику символизма в сочетании с визуальными приемами импрессионизма. Милле работал пастелью в жанрах, мало раскрытых другими художниками в этой технике: на пленэре (с натуры он изображал только части будущих картин маслом), для работы над натюрмортами, сюжетно-тематическими композициями. Милле использовал метод короткого перекрестного штриха для моделировки формы в сочетании с растертыми участками.



Рис. 7. Ж. Ф. Милле Цикламены. 1867–1868. Музей изящных искусств, Бостон

Эдгар Дега в большей степени работал маслом, но ухудшающееся зрение заставило прославленного мастера отказаться от этой трудоемкой техники. Дега начал искать сравнимое по выразительности и значительно более удобное средство воплощения своих идей. Постепенно Дега начал завершать пастелью масляные картины («Репетиция» – ок. 1874–1877), а потом и полностью перешел на новый материал («Жокеи под дождем» – ок. 1886). Для Дега рисунок был нерушимой основой творчества, еще и поэтому пастель была выбрана художником. Работа в этой технике имела сильное сходство с рисованием мелом, углем, карандашом, но давала несравнимо большие возможности (см. рис. 8, 9).



Рис. 8. Э. Дега. Голубые танцовщицы. около 1887, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

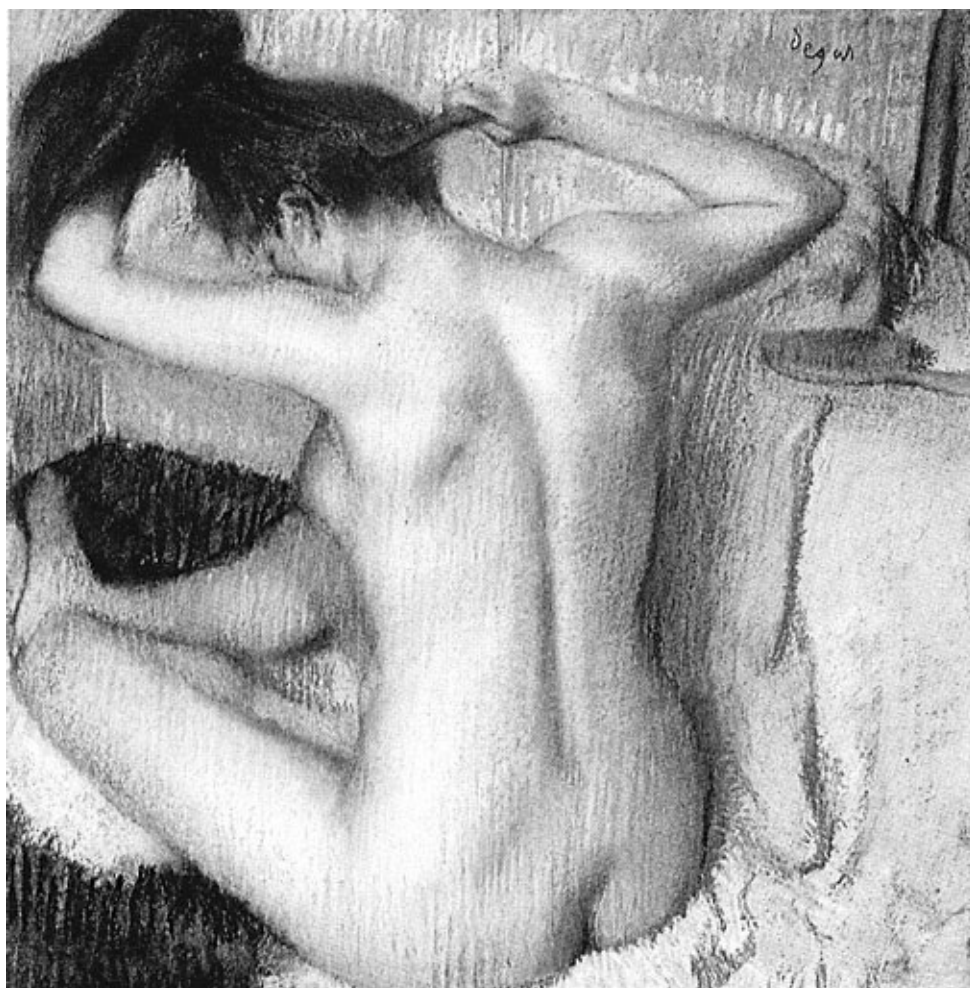


Рис. 9. Э. Дега. Женщина расчесывающая волосы. 1886. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Именно Эдгар Дега смог новаторски подойти к процессу рисования пастелью. Его плодотворный труд окончательно доказал, что пастель – универсальное и равноправное живописное и графическое средство. Дега постоянно экспериментировал: смешивал сухие пигменты с гуашью, темперой; держал пастель под горячим паром и затем наносил жесткой кистью, получая эффект масляной живописи. Распаренная пастель, при быстрой не успевшей высохнуть живописи, гораздо лучше сцеплялась с основой и последующими слоями. Увлажняя отдельные штрихи растворителем и комбинируя их с сухими участками, Дега добивался выразительности фактуры, глубины пространства и сложности в переходах. Излюбленными сюжетами Дега были портреты и сценки из жизни балерин, прачек, певиц и модисток. Дега не использовал импрессионистический метод рисования и никогда не считал себя импрессионистом, для работ художника характерны тщательность построения композиции и постановочность сюжетов.

Дега был не только одним из лучших рисовальщиков XIX века, но и тонким колористом. Он умел создавать гармоничные цветовые сочетания, используя прием дивизионизма, где теплые и холодные цвета несли роль взаимодополняющих. Дега тщательно фиксировал каждый из живописных слоев, при этом послойная живопись для художника была лучшим средством передачи полупрозрачности оттенков. Параллельная и перекрестная штриховка, нерастушеванные или смягченные линии, точки и пятна – приемы, помогавшие Дега создавать выразительные и содержательные композиции.

Эдуард Мане, как Дега и Шарден, обратился к пастели в конце жизни. Он предпочитал работать на полотне или картоне. Коричневатая матовая поверхность картона служила удобной основой для мастера, поскольку как имприматура просвечивала сквозь слои пастели. Художник использовал растушевку на больших поверхностях для передачи богатства цветовых сочетаний, а контуры акцентировал выразительной темно-синей или коричневой линией, создавая ощущение «быстрого» рисунка. Палитру Мане можно назвать лаконичной, содержащей сравнительно небогатый набор мягких тонов и оттенков.

В противоположность претенциозным портретам представителей высшего света, типичных для XVIII века, художники, так или иначе причисляемые к импрессионистам, писали «живые», естественные портреты простых мужчин и женщин в смелой, новаторской манере.

Пастелью работали самые известные женщины – представительницы импрессионистической школы: Мэри Кэссет (в другом прочтении – Мари Кассат, 1845–1926). Они рисовали тонкие и душевные картины, на которых словно оживали простые сценки из жизни женщин и детей. Русская художница Зинаида Серебрякова в своем творчестве смогла продолжить их импрессионистические традиции.



Рис. 10. О. Редон. Полевые цветы в высокой вазе. 1912. Музей д'Орсэ, Париж

Современник Кэссет и Моризо Одилон Редон (1840–1916) рисовал пастелью в основном натюрморты (см. рис. 10), портреты и мифологические сюжеты. Как и все художники-символисты, он стремился в искусстве выразить то, что скрывает подсознание, переплетая фантазию с реальностью. Пастель, по мнению Редона, идеально подходила для передачи таинственной атмосферы. В конце XIX века многие художники увлекались искусством Востока с его чистыми красками и декоративными решениями композиций. Редон сочетал открытые цвета с «сумрачными» темно-коричневыми тонами, создавая гармоничные и в то же время эмоциональные композиции.

Считавшийся одним из лучших мастеров своего времени Джеймс Эббот Мак-Нил Уистлер (1834–1903) также работал пастелью. Его красочные, полные экспрессии пастели похожи на работы импрессионистов: «Аннабель Ли» – 1870 год, «Закат во время шторма. Венеция» – 1889 год, «Арабская женщина» – 1892 год, «Синее и фиолетовое» – 1889 год и другие работы.

На рубеже XIX–XX веков к пастели обращаются художники различных художественных течений – постимпрессионисты, символисты, экспрессионисты, художники модерна: чешский художник А. Муха, норвежец Э. Мунк, М. К. Чюрленис в Литве, П. Боннар и Ж. А. Вюйяр во Франции, Х. ван де Велде в Нидерландах, немецкий художник М. Либерман, австриец Э. Шиле.

В XX веке мрачные экспрессионистические работы создавал Жорж Руо. Хоакин Миро (1873–1940) приблизил пастельную технику к масляной живописи, в работе «Миндальные деревья в цвету» штрихи, положенные плотными параллельными группами, напоминают эффекты масляной живописи.

Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901) чаще использовал пастель как материал для набросков и эскизов, но существуют и самостоятельные законченные пастельные произведения художника, примером может служить «Портрет Винсента ван Гога» – 1887 год (см. рис. 11). В данной работе использована штриховка короткими перекрестными линиями, хорошо выражающими объем и фактуру. Чаще художник использовал протяженные изогнутые штрихи разного цвета – манеру, впоследствии часто встречающуюся в стилистике модерна и экспрессионизма. Тулуз-Лотрек сочетал пастель с тушью, карандашом и маслом.



Рис. 11. А. де Тулуз-Лотрек. Портрет Винсента Ван Гога. 1887. Государственный музей, Амстердам

Эдвард Мунк (1863–1944) много работал пастелью и в смешанной технике, наиболее известной работой является «Крик» 1893 года, выполненный с применением пастели. Всего известно девять вариантов картины, две выполнены исключительно пастелью. Пастель

привлекала художника возможностью работать экспрессивно и эмоционально. Используя штриховку с частичным растиранием, работая протяженными изогнутыми линиями, комбинируя яркие цветовые пятна, глубокие тона, нерастертые фактурные участки, Эдвард Мунк добивался глубокой образной выразительности работ.

Эгон Шиле (1890–1918), будучи талантливым графиком, использовал пастель при изображении портретов и фигуры человека, но в основном как вспомогательный материал.

Альфонс Муха (1860–1939) пользовался пастелью как материалом для эскизов по дизайну интерьера, а также выполнял станковые сюжетные композиции: «Молящийся» – ок. 1896 года, «Святая ночь» – ок. 1900 года, «Плачущая девочка» – ок. 1900 года.

В качестве материала для воплощения творческих идей пастель использовал Пабло Пикассо (1881–1973). Важно отметить, что одна из первых персональных выставок художника в зале Перес (Барселона) 1900 года состояла из пастелей.

Можно перечислить некоторые произведения художника, хранящиеся в музее Пикассо в Барселоне: «Портрет доньи Марии Пикассо Лопез, матери художника» – 1896 год, «Женщина в шали» – 1899–1900 годы, серия парижских зарисовок 1900–1901 годов выполнена пастелью, среди них: «Объятие», «В гримерной», «Конец номера». Работа «Конец номера» выполнена в импрессионистической манере, типичной для картин художника данного периода, но, в отличие от остальных зарисовок, в качестве основы была использована ткань. Одной из лучших работ Пабло Пикассо в технике пастель можно назвать композицию голубого периода «Материнство» – 1903 год. В данной технике Пабло Пикассо выполнял работы и в более поздние годы: «Женщина на лестнице» – 1933 год, «Петух» – 1938 год.

Смешанную технику с применением пастели использовал другой испанский художник XX века – Сальвадор Дали (1904–1989). Сохранилось также довольно много пастельных эскизов художника, разработок композиций к картинам.

Таким образом в культуре второй половины XIX–XX веков многие художники обращались к пастельной технике. Пастель использовалась, как правило, в качестве материала с широким спектром возможностей, хорошо подходящим для графики и живописи в смешанной технике. Для художников этого периода важной составляющей творчества являлось экспериментирование, стремление уйти от устоявшихся традиций классической школы, поиск нового изобразительного языка. Они осваивали различные техники и приемы работы, извлекая новые возможности из привычных художественных материалов. Художники-авангардисты, постимпрессионисты, символисты, экспрессионисты, фовисты, абстракционисты использовали возможности пастели как техники, позволяющей работать с максимальной насыщенностью цвета (фовизм, постимпрессионизм, экспрессионизм, абстракционизм), энергичной штриховкой (постимпрессионизм, экспрессионизм), в то же время позволяющей передавать сложные оттенки и текстуры (символизм). Среди художников XX века необходимо отметить мастеров, работавших в пастельной технике: Ж. Брак, А. Матисс, М. Бекман, П. Клее, Р. Санвисенс. В XX веке можно говорить об экспериментах в области возможностей пастельной техники без стремления копирования или подражания приемам иных техник. Таким образом, пастельная техника получает наибольшую самостоятельность, но тенденция к отходу от реалистических традиций приводит экспериментирование к отдельным технико-технологическим аспектам материала, без учета всего спектра приемов. Примером может служить пастельная абстрактная композиция работы Поля Клее «Глаз».

Определенная художественно-образная незавершенность и разнообразие часто противоречащих друг другу течений и форм искусства – характерные особенности XX века, переходного этапа изобразительного искусства, стремящегося отобразить динамично меняющиеся условия и общественную мысль.

Современные художники-пастелисты из-за утраты реалистических традиций чаще используют штриховую импрессионистическую технику как эмоционально выразительную и более простую в усвоении, часто для этих целей применяется масляная пастель. Однако существуют мастера сухой пастели, работающие в различных жанрах: портрет, пейзаж, тематическая композиция в реалистической манере. Реалистический подход в современных работах теряет живость, непосредственность восприятия, приближаясь к фиксации факта – гиперреализму (фотореализму) и не раскрывая, таким образом, в полной мере возможности материала. Объяснением этому может служить методика обучения пастели, основанная на методе копирования. Наиболее распространено копирование по фотографии, в сочетании с применением знаний о рисунке и живописи, что приводит к недостаточному уровню овладения навыками рисования с натуры.

Среди зарубежных авторов можно отметить современных мастеров пастели: Барбара Грофф, Элизабет Моури, Джо Манкусо, Максим Боше, Патрик Мартин, Петер Селтзер, Рон Монсма, Брайан Коббл, Клавдия Сеймур, Колетт Одия Смит, Алан Флаттманн, Синди Хаус, Дон Рантз, Ричард МакКинли, Томас Сиерек, Венде Капорел, Сэм Гудселл, Даниел Грин, Вильям Хоснер, Ричард Пьонк, Вильям Шнейдер.

Пастельная живопись в России

Пастель стала знакома зрителю в середине XVIII века и поначалу составляла коллекции работ европейских мастеров. Мода на пастель, начавшаяся во Франции под влиянием творчества Кантена де Латура, Жана Батиста Перроно и др., за несколько лет распространилась по всей Европе. В начале второй половины XVIII века она дошла до России. Зарубежные художники, приезжавшие сюда на заработки в 1750-е годы, делали пастелью небольшие зарисовки и эскизы. Ж. де Самсуа и В. Эриксен выполняли заказы на портреты представителей дворянства. В 1757 году по заказу великого князя Петра Федоровича Жан де Самсуа выполнил 11 портретов фрейлин. С некоторой одинаковостью в аллегорическом ключе художник выполнил портреты Е. С. Куракиной, А. Н. Нарышкиной, Е. Б. Бутурлиной, М. В. Салтыковой и др.

И. Г. Шмидт, И. Барду и Г. Ф. Шмидт создали в 1780-е годы большое количество достаточно искусных портретов представителей высшего света.

В истории XVIII века, кроме Г. И. Скородумова и великой княгини Марии Федоровны, практически не осталось имен русских художников-пастелистов. Отчасти это объясняется особенностями самой пастельной техники. Кажущаяся легкость работы материалом способствовала популярности пастели среди непрофессионалов, не ставивших на работах авторской подписи. С другой стороны, для многих заказчиков пастельных портретов важно было само изображение, в то время как имя малоизвестного автора существенного значения не имело.

Пастель XVIII века в России получила широкое распространение только в одном жанре – камерном портрете. Как правило, портретируемый изображался по грудь на нейтральном фоне с поворотом головы в три четверти. В отличие от парадного, камерный портрет создавал более скромный образ, который был рассчитан на восприятие узкого круга зрителей. Простота композиции и исполнения сполна компенсировалась душевностью в передаче внутреннего мира портретируемого, знакомого только близким людям. Если большеформатный портрет маслом, содержащий сложные ракурсы и изобилующий деталями, могли позволить себе только богатые заказчики, то небольшой и лаконичный пастельный портрет был гораздо доступнее. Камерные портреты размещали не только в фамильных галереях, но и в жилых комнатах. Помимо камерных, в России рисовали в технике пастели парадные, групповые и костюмированные портреты. Великая княгиня Мария Федоровна работала в жанре натюрморта (см. рис. 12).



Рис. 12. Великая княгиня Мария Федоровна. Цветы. 1787. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Среди причин ограничения интереса к технике можно назвать сугубо практические недостатки пастели: необходимость очень бережного хранения, сложность реставрации, трудности в создании крупноформатных произведений.

С началом эпохи романтизма (классицизма) пастель в портретном жанре частично уступила место технике акварели, масляная живопись, не теряя при этом актуальности во всех жанрах на протяжении всего XIX века. И, тем не менее, художники первой половины XIX века. А. О.

Орловский, А. Г. Венецианов, К. П. Брюллов, А. Молинари, К. И. Барду, Н. Е. Макухина, П. А. Оленин, П. Барбье, П. П. Соколов, М. Е. Ваильченко, С. К. Зарянко, И.-А. Тимм, К. Е. Маковский работали пастелью. А. О. Орловский работал в достаточно редких для техники жанрах – сюжетной композиции и шаржа. Шарж «Портрет архитектора Джакомо Кваренги» 1811 года выполнен в экспрессивной импрессионистической гротескной манере и на полвека опережает тенденции развития искусства.



Рис. 13. А. Г. Венецианов. Портрет А. И. Бибикова. Между 1807 и 1809, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Пастель использовалась как учебный материал для рисунка в Академии художеств, но

широкого распространения в системе художественного образования не получила. Карл Брюллов в Академии выполнил несколько работ пастелью, в работе «Натурщик. Гений искусств» (1817–1820) он добавлял мел и уголь, в постановке «Натурщики» (1817) использовал мел, уголь, итальянский карандаш, сангину. Сочетание родственных графических материалов позволяло усилить выразительность рисунка. Мел и уголь увеличивали тональный диапазон работы, итальянский карандаш, наложенный аккуратным штрихом, лучше раскрывал форму.



Рис. 14. И. Е. Репин. Портрет Е. П. Антокольской. 1893. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Алексей Венецианов (см. рис. 13) начинал свой творческий путь с объявления в «Санкт-Петербургских ведомостях», трижды появлявшегося в период с 30 мая по 6 июня 1802 года и содержащего такой текст: «Недавно приехавший Венецианов, списывающий предметы с натуры пастелем в три часа, живет у Каменного моста в Рижском кофейном доме». Однако отсутствие заказов по пастели побудило художника перейти на масляную технику в конце 1820-х годов. Венецианов открыл новую страницу в истории русской живописи. Он первым обратился к теме жизни крестьянства, став в оппозицию официальному искусству Академии художеств. В сдержанной холодной гамме выполнена многофигурная композиция «Очищение свеклы», 1822 (?) год. Венецианов создал в жанре пастельного портрета целый срез представителей разночинного российского общества первой половины XIX века. Можно в связи с этим вспомнить слова барона М. Врангеля о Венецианове: «... «отец русского жанра» сильнее всего как портретист, особенно в пастельных работах».

Орест Кипренский в сочетании с итальянским карандашом, углем и сангиной выполнял работы пастелью. Работы Кипренского скорее похожи на «подкрашенные» цветом, графическая составляющая в них уступает живописным качествам. Пастелью работал художник Карл Вильгельм (позднее – Карл Иванович) Барду, портретируя представителей среднего дворянства. Известны работы К. И. Барду в сдержанной цветовой гамме в жанрах погрудного, поясного и группового портрета.

В 1830–1890 годы пастель постепенно вытесняется другими техниками, в частности растет популярность соуса с возможностью работы «сухим» и «мокрым» способом. Широта тональных градаций, возможность работать кистью и тем самым с легкостью добиваться мягких переходов были приняты И. Н. Крамским и обществом «передвижников».

Шестнадцать лет спустя после смерти Венецианова состоялся известный «бунт четырнадцати» во главе с И. Н. Крамским. По идеологическим соображениям молодые художники демонстративно оставили учебу в Императорской Академии художеств, а в 1870 году было создано Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ), членами-учредителями которого стали И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, А. К. Саврасов. Видными деятелями ТПХВ были: И. Е. Репин (см. рис. 14), А. М. и В. М. Васнецовы, В. И. Суриков, И. И. Шишкин, В. Д. Поленов, В. Е. и К. Е. Маковские, Н. А. Ярошенко. Нарастала интенсивность движения под названием «хождение в народ», искусство также принимало ярко выраженную «народную» окраску. Новому времени идеи Венецианова оказались удивительно близки, но технически «передвижники» мало нуждались в «аристократизме» пастельных эффектов.



Рис. 15. И. И. Левитан. Вид в окрестностях Бордигеры в Италии 1890. Государственная Третьяковская галерея

В качестве исключения из общей тенденции можно выделить известного графика и иллюстратора Петра Боклевского, автора иллюстраций к поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Он работал пастелью и в смешанной с углем и мелом технике. Известны два автопортрета художника: конца 1830-х годов и 1854 года.

Во второй половине XIX века, в эпоху главенствования в России критического реализма и активной деятельности общества передвижников, несмотря на очевидный культурный подъем, пастельная техника использовалась относительно мало, значительно уступая масляной. Самостоятельные произведения пастелью выполняли И. И. Левитан, В. М. Казак, И. Э. Браз, А. П. Боголюбов, М. В. Якунчикова.



Рис. 16. И. И. Левитан. Хмурый день. 1895. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Исаак Левитан (см. рис. 15, 16) использовал пастель в той области, в которой она фактически не рассматривалась художниками и искусствоведами. Его работы служат наглядным доказательством универсальности пастели как техники. Только в искусстве второй половины XX века будет наблюдаться интерес к работе пастелью с охватом всех жанров изобразительного искусства.

В России второй половины XIX века складывались самобытные художественные традиции, а российские художники стали хорошо известны на Западе. Европейские мастера постоянно интересовались творчеством своих российских коллег. Частые выставки и заграничные поездки стали залогом плодотворного культурного обмена.

Преимущество художественных традиций легко доказать следующим примером: Илья Репин, будучи повсеместно признанным мастером, посещал международные выставки, он хорошо знал творчество Эббота Уистлера и однажды, исполняя обязанности судьи, присудил премию работе художника. Занимаясь живописью в Академии художеств в мастерской Репина и воспользовавшись его советом, молодая художница Анна Остроумова-Лебедева поехала учиться у европейского мэтра. После обучения и работы в зарубежье, сформировавшаяся как график (в том числе и в технике пастели) Остроумова-Лебедева в 1900 году дебютировала на выставке

объединения «Мир искусства». Сохранился поздний пастельный автопортрет 1940 года, времени когда художницу начало беспокоить ослабление зрения. Обмен творческим опытом характерны и для пастельной живописи в России – В. Г. Перов, А. К. Саврасов, И. Е. Репин, П. Д. Чистяков стали учителями для молодых и талантливых художников, составивших потом культурную элиту «серебряного века».

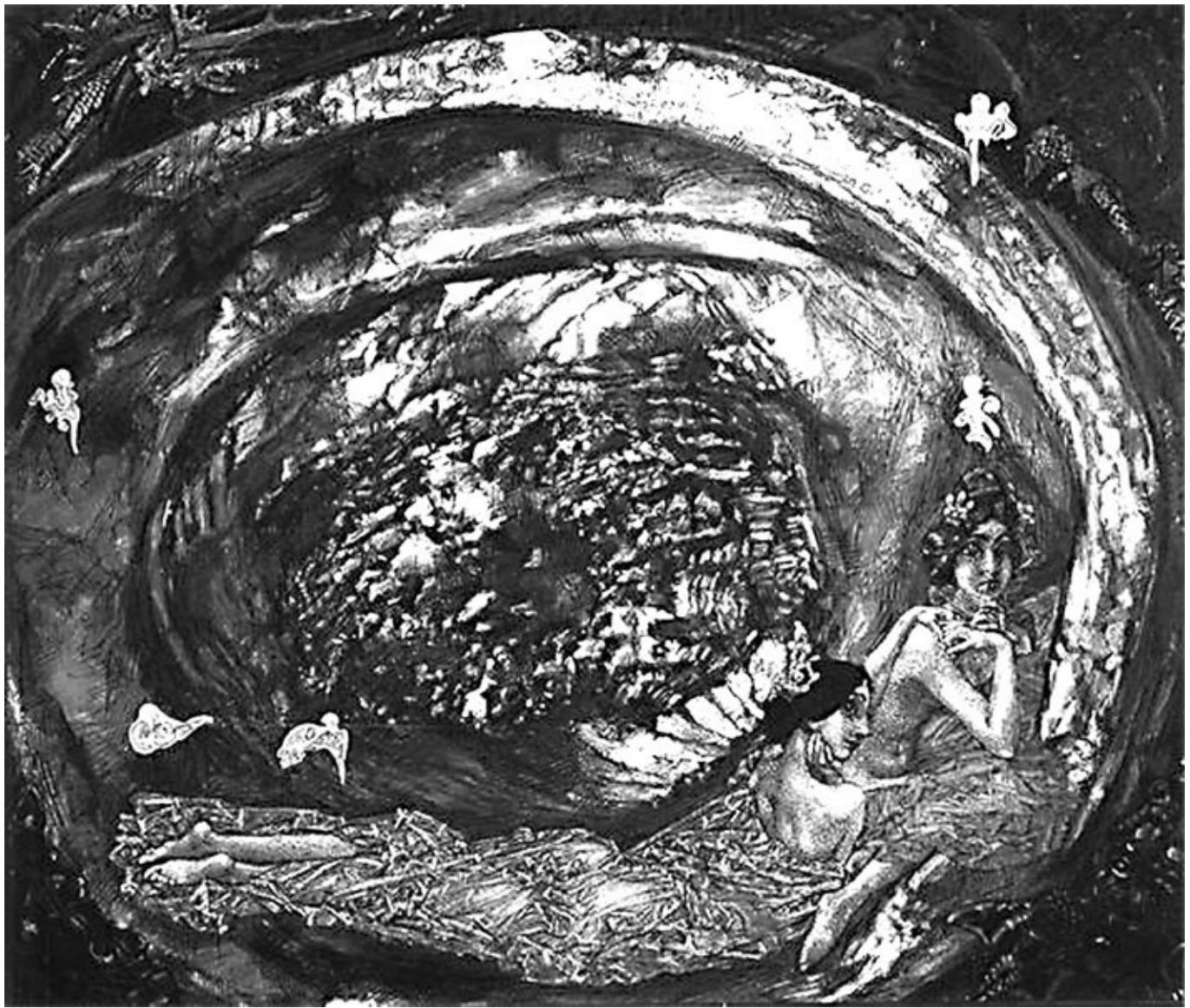


Рис. 17. М. А. Врубель. Жемчужина. 1904. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 18. В. А. Серов. Портрет В. В. Капнист. 1895. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В конце XIX века начинается новый этап искусства пастели: проникновение в Россию эстетики модерна и символизма. Михаил Врубель (см. рис. 17) и Валентин Серов (см. рис. 18–21) и особенно Леонид Пастернак – наиболее яркие примеры художников, освоивших работу в пастельной технике. Творческое объединение «Мир искусства» в которое в разное время входили Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, А. П. Остроумова-Лебедева, Б. М. Кустодиев, А. Я. Головин (см. рис. 22), К. А. Сомов (см. рис. 23), З. Е. Серебрякова вернуло интерес к пастельной технике. К художникам, близким эстетике «Мира искусства», также часто относят мастеров, работавших пастелью: В. Э. Борисова-Мусатова, Л. О. Пастернака, В. А. Серова. Также пастелью работали Н.

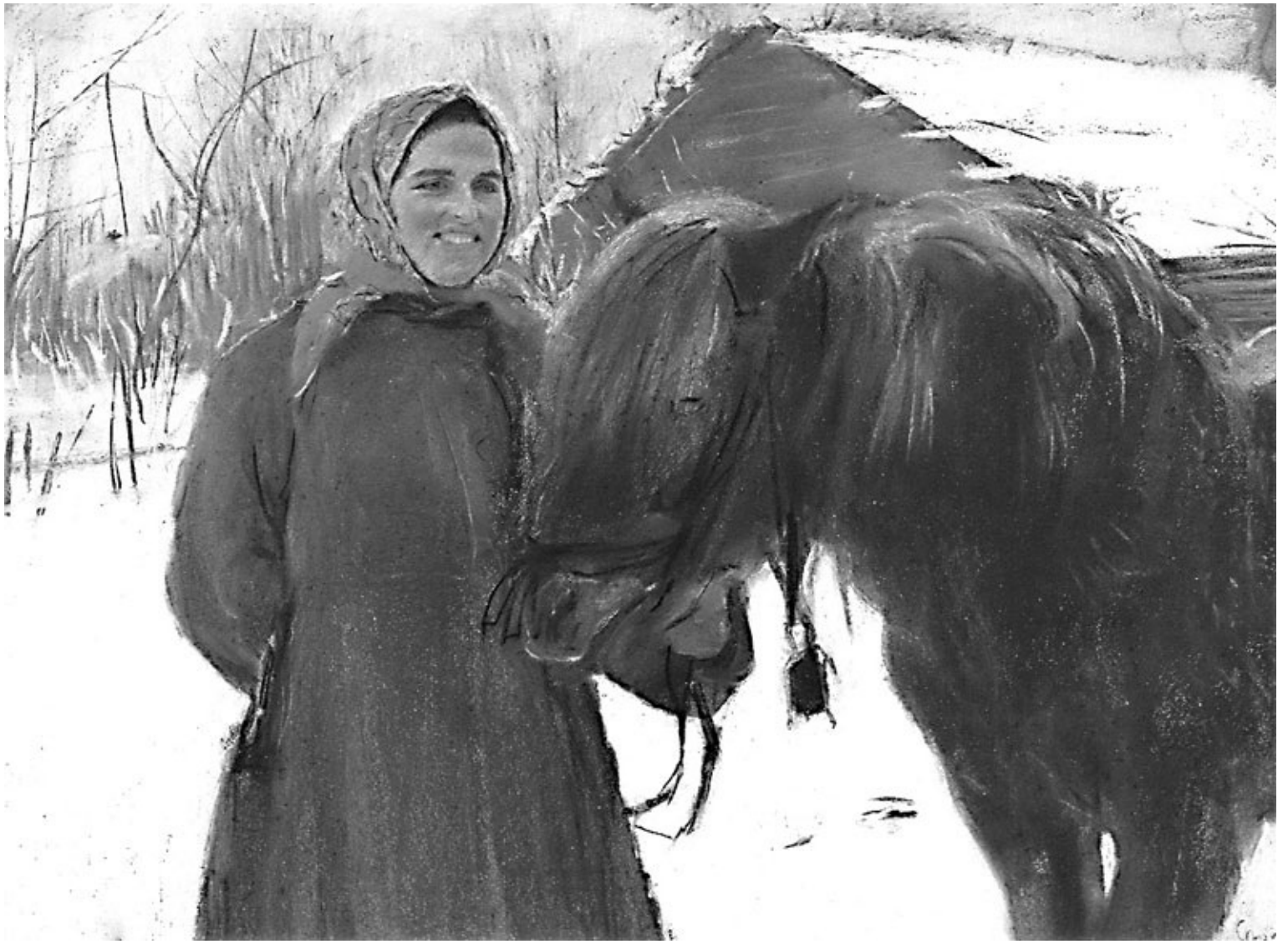


Рис. 19. В. А. Серов. Баба с лошадыю. 1898. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 20. В. А. Серов. Зимой. 1898. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Рис. 21. В. А. Серов. Стригуны на водопое. 1904. Государственная Третьяковская галерея,



Рис. 22. А. Я. Головин. В иконописной мастерской. Древнерусский иконописец 1894, Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 23. К. А. Сомов. Портрет А. А. Попова. 1928. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Манера рисования пастелью у русских художников, оставаясь индивидуальной, формировалась под влиянием прогрессивных европейских тенденций. Леонид Осипович Пастернак, как и Эдгар Дега, использовал выразительную штриховую технику, схожим было и колористическое решение композиций. Исаак Левитан, Валентин Серов, Михаил Врубель, Зинаида Серебрякова сочетали растирание пастели с плавными живописными линиями и штриховкой.

Валентин Серов в равной степени мог работать маслом, темперой, карандашом, углем, мелом, мягкими материалами и в смешанной технике. Одной из известных работ художника является композиция «Баба с лошады» 1898 года, выполненная сухой пастелью.

Леонид Пастернак плодотворно работал всеми графическими материалами, но особенно много пастелью преимущественно как портретист. К сожалению, многие работы мастера были утрачены, сохранились пастельные работы художника в доме семьи Пастернаков в дачном

литературном поселке Переделкино, в музее Пастернака в Оксфорде, ГМИИ им. А. С. Пушкина. Среди работ пастелью можно выделить: «Дорога в Ясную поляну» – 1903 год, «Портрет жены» – 1905 год, «Уроки музыки» – 1909 год, «Портрет Высоцкой-Готц» 1911 года, выполненный пастелью с гуашью и акварелью, а также «Портрет А. Б. Высоцкой» – 1912 год. Художник сообщал: «От того я одно время и писал пастелью, чтобы сократить время сеансов и связать одновременно две техники: рисунка и живописи; для большей скорости, свежести и декоративной живописности портретов я впервые стал писать смешанной техникой – темперы и пастели».

Виктор Борисов-Мусатов работал пастелью в течение всех творческих лет. Известны его рисунки: «У водоема. Эскиз», «Романс» (1900), «Спящая девушка» (1901), «Дама в кринолине» (1901–1903), «Дама у гобелена» (1903), «Аллея парка» (1904), «Под тенью сосен» (1904), хранящиеся в собраниях нескольких российских музеев.

Михаил Врубель использовал пастель в смешанной технике, такова работа «Портрет Н. И. Забелы-Врубель на фоне березок» – акв., пастель, карандаш; 1904 год. Также пастелью выполнена работа 1905 года «После концерта. Портрет Н. И. Забелы-Врубель», «Жемчужина» – 1904 год (пастель, гуашь, уголь), «Тени лагун» – 1905 год. Пастель как доступный материал стала часто использоваться художником в поздний период творчества.

В смешанной технике часто работали Борис Кустодиев и Александр Головин. «Кустодиев стал обращать особое внимание на колоризм. Он виртуозно овладел техникой пастели (смешанной с клеевыми красками) и добивается красочного симфонизма в своих нарядных светских портретах женщин», – пишет о художнике С. Маковский. Сильным примером смешанной техники является «Портрет Федора Шаляпина» работы Кустодиева, исполненный пастелью на тонированной бумаге с применением акварели и цветных карандашей. Эта работа является этюдом к картине маслом 1922 года, где Шаляпин изображен на фоне сцены народных гуляний в полный рост с стоящей рядом собакой. Борис Кустодиев работал также в технике сухой пастели. Примерами могут служить работы: «Портрет Р. И. Нотгафт» – 1909 год (см. рис. 24), «Дети в маскарадных костюмах» – 1909 год, «Портрет дамы. Модель» – 1908 год, «Лежащая натурщица» – 1915 год, «Портрет Н. К. Рериха» – 1913 год (см. рис. 25), «Портрет К. А. Сомова» – 1914 год (см. рис. 26).

Сам Николай Рерих работал на раннем этапе творчества в основном маслом, в более поздний период предпочитал особый вид насыщенных красок, наиболее близкий темпера. В музее, носящем имя Н. К. Рериха, хранятся пастели: «Пейзаж с озером и деревом на берегу», «Ода Весне» (нарисованная с использованием гуаши) и др. Александр Головин предпочитал слабо проклеенные холсты, на которых сочетал различные материалы: клеевую краску для декораций, гуашь и темперу. В непросохший цветной подмалевок художник втирал пастель. Такой прием обеспечивал хорошее сцепление нижних слоев пастели с подмалевком и придавал работе цельное колористическое решение.

Для Зинаиды Серебряковой пастель наравне с маслом являлась основной художественной техникой. Известно много портретов работы художницы в технике сухой пастели: «Портрет О. К. Лансере» – 1907–1910 годы, «Катя в голубом у елки» – 1922 год, «Портрет Таты в костюме арлекина» – 1921 год, «Портрет А. А. Ахматовой» – 1922 год, «Портрет Е. Н. Гейденрейх в красном» – 1923 год, «В гримерной. Портрет В. К. Ивановой в костюме испанки» – 1924 год (см. рис. 27), «Отдыхающая балерина» – 1924 год, портреты А. Н. Бенуа – 1924–1927 годы, «Княгиня Ирина Юсупова» – 1925 год, «Старый рыбак» – 1926 год, «Портрет архитектора А. Я. Белобородова» – 1925 год, «Портрет С. С. Прокофьева» – 1926 год, «Отдыхающая негритянка. Марракеш.» – 1928 год (см. рис. 28), «Монахиня из Кассиса» – 1928 год, «Тата в танцевальном костюме» – 1924 год, «Лежащая обнаженная с вишневой накидкой» – 1934 год (см. рис. 29),

«Молодая бретонка» – 1934 год, «Старушка в чепце» – 1934 год, «Хозяйка бистро. Понл Аббе» – 1934 год и др.

Также существуют пастели художницы и других жанров. Известен рисунок «Дворец Бобринских в Петрограде» – 1923 год, марокканская зарисовка «Верблюды», сюжетная композиция «Снежинки (балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»)» – 1923 год, пейзаж со стаффажем «Мостик в Гатчине (Карпин пруд)» – 1923 год, эскиз «Скульптура в Тюильри» – 1941 год.



Рис. 24. Б. М. Кустодиев. Портрет Р. И. Нотгафт. 1909. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

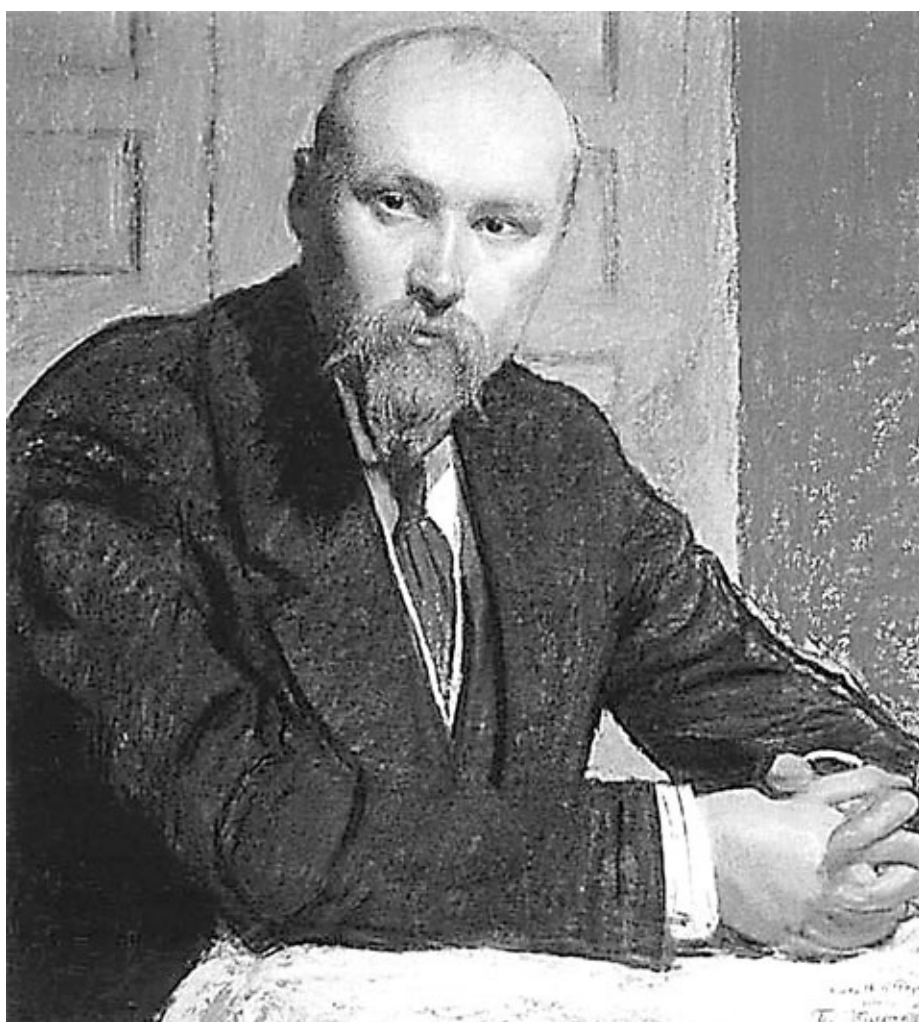


Рис. 25. Б. М. Кустодиев. Портрет Н. К. Рериха. 1913. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Рис. 26. Б. М. Кустодиев. Портрет К. А. Сомова. 1914. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Рис. 27. З. Е. Серебрякова. В гримерной. Портрет В. К. Ивановой в костюме испанки. 1924. Частное собрание

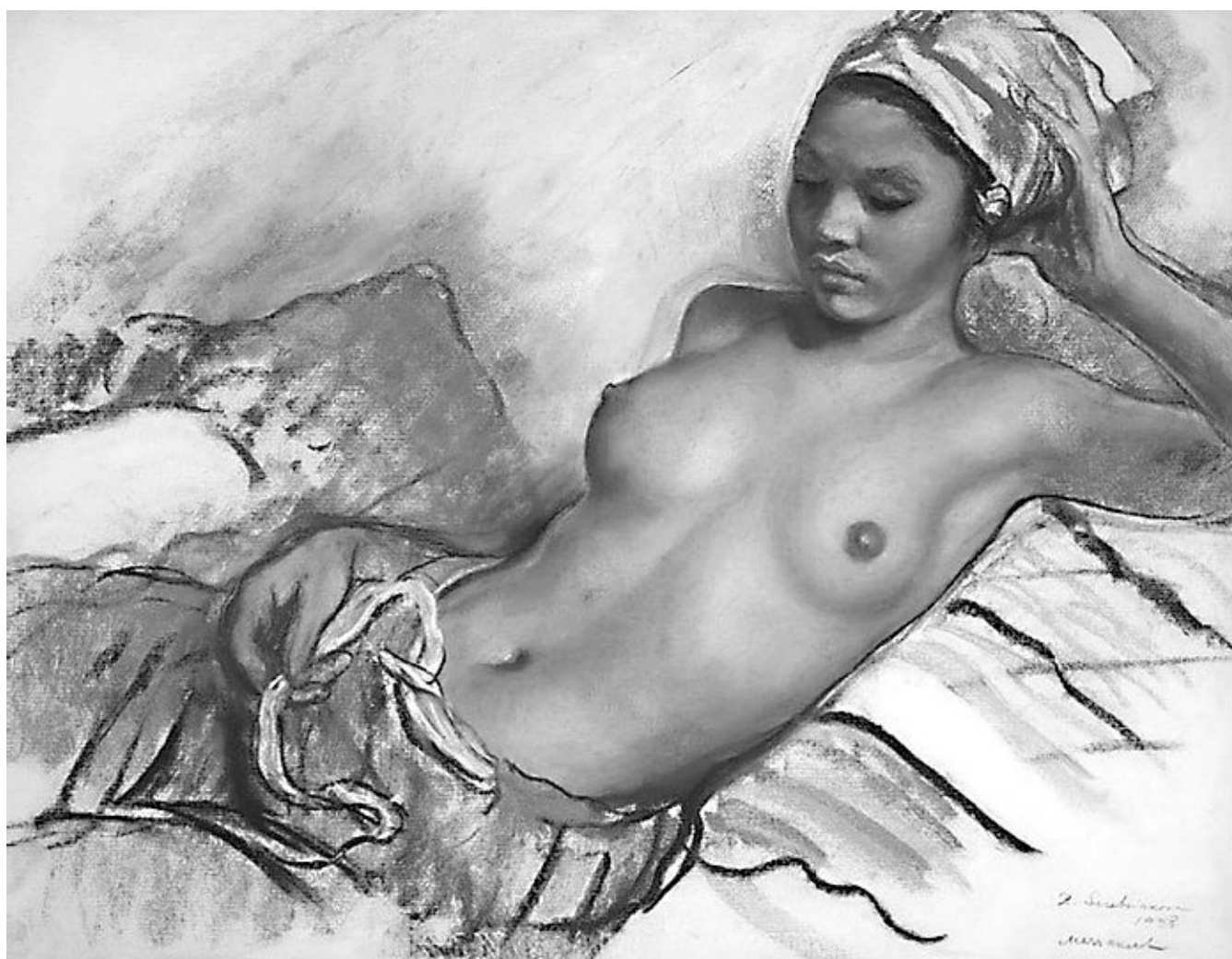


Рис. 28. З. Е. Серебрякова. Отдыхающая негритянка. Марракеш, 1928. Собрание Е. Б. Серебряковой

Зинаида Серебрякова умела в своих работах сохранять легкость, воздушность пастельного слоя, что хорошо подходило для передачи женских портретов и фигуративных композиций. Творчество Серебряковой в пастельной технике является одним из самых значимых в истории отечественного изобразительного искусства.



Рис. 29. З. Е. Серебрякова. Лежащая обнаженная с вишневой накидкой. 1934

В советской школе рисования пастели уделялось мало внимания, приоритет отдавался обучению работе мягкими материалами (сангина, соус, уголь, мел), но несмотря на это, С. В. Малютин, Кукрыниксы (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов), Е. А. Кацман, В. В. Лебедев, Н. А. Тырса, А. М. Грицай (см. рис. 30), А. Н. Либеров и другие художники плодотворно работали пастелью. Отход от пастели объяснялся «буржуазностью» техники, несоответствием ее выразительных средств нуждам общества. Таким образом, популярность пастели была зависима от политической обстановки, но интерес к этой технике среди художников не прекращался никогда.

В этой связи можно привести несколько цитат, относящихся к творчеству С. В. Малютина: «С. Малютину принадлежит заслуга нового метода применения пастели в портретной живописи (см. рис. 31). Художник сам изготовлял пастельные карандаши, экспериментируя с добавлениями, добиваясь особой глубины и объемности тона, звучности, силы и красоты немногих сдержанных цветов своей палитры: торжественного благородства черного, серебристо-белого, оранжево-красных, сине-зеленых...». Художник «обыгрывал неровную фактуру поверхности, благодаря чему нанесенные на нее пастельные штрихи, местами сгущаясь, местами высветляясь, создавали как бы вибрирующую, подвижную живописную среду». «...Им написаны (преимущественно пастелью) портреты писателей, ученых, любителей искусства: Брюсова, Вересаева, Нестерова, Гиляровского, Кондакова, скульптора Матвеева...».



Рис. 30. А. М. Грицай. Ленинград. Летний сад. 1956. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 31. С. В. Малютин. Портрет В. В. Переплетчикова. 1912. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Среди современных российских художников в жанрах фигуративных композиций, натюрмортов и портретов работают Юрий Кушевский, Олег Сергеев (преподаватель кафедры живописи МАРХИ), Ольга Абрамова, Анатолий Коробкин; в основном в жанре пейзажа – Михаил Дуцев (доцент кафедры архитектурного проектирования ННГАСУ, член СХР), Алексей Кравченко (заслуженный художник РФ, преподаватель школы акварели Сергея Андрияки, выпускник факультета ИЗО и НР МГОУ), Юрий Леонов (член правления МСХ), Станислав Банкасов (член ТСХР, Международной федерации художников IFA ЮНЕСКО), Алавердова Ирина (член СХР), Сергей Климов. В жанрах символического натюрморта и пейзажа работает Валентин Рекуненко.

Работа в пастельной технике во все времена требовала учета специфики материала и особенностей его приготовления. Эти знания необходимы для более полного раскрытия свойств

пастели.

Вопросы для повторения

1. Назовите эпоху становления станковой пастельной графики как самостоятельного вида искусства. В какие эпохи искусство пастели приобретало наибольшее и наименьшее значение?
2. Назовите наиболее выдающихся зарубежных художников, работавших пастелью (не менее пяти).
3. Назовите наиболее выдающихся отечественных художников, работавших пастелью (не менее пяти).
4. Назовите современных художников, работающих пастелью или с применением пастели (не менее трех).
5. Чем отличалась техника работы пастелью в XVIII – первой половине XIX века от техник, использовавшихся художниками последующих эпох, к примеру импрессионистами, постимпрессионистами, символистами?
6. Знаете ли вы о выставках пастели? Какие знаменитые работы пастелью (не менее пяти) существуют и в каких экспозициях они находятся?

С момента своего возникновения и приблизительно до конца XVIII века пастель изготавливалась вручную самими художниками, так же, как и большинство красок. Процесс изготовления был сравнительно простым. Пастель делали из увлажненной водой тестообразной массы, состоящей из красящего пигмента, небольшого количества связующего вещества (чаще всего использовалась смола акации – гуммиарабик) и минерального наполнителя. Минеральным наполнителем, как правило, являлся мел, но он использовался не для всех мелков. Получившуюся массу прессовали, разрезали на палочки и высушивали.

Французский художник Жак Конте (1755–1805), помимо изобретения графитных карандашей, запатентовал и мелки с квадратным сечением, которые благодаря увеличенному содержанию воска были устойчивы к стиранию и мало крошились, к тому же граненая форма позволяла работать как штрихом, так и боковой плоскостью мелка. Мелки Конте для работы использовали Эдгар Дега и Анри де Тулуз-Лотрек.

Несмотря на пятисотлетнюю историю пастели, технология ее производства сильно не изменилась. Значительно увеличился цветовой диапазон от трех: (красно-коричневого, коричневого и черного) до нескольких сотен, известны наборы, насчитывающие до 500 различных оттенков. Практически все операции по производству этого материала выполняются вручную. Качество пастели, как и раньше, во многом определяется тонкостью помола пигмента, входящего в ее состав, и тщательностью замеса красящих веществ со связующими.

В состав пастели обычно входят до десяти различных компонентов, среди которых наибольшее значение имеют цветные пигменты в виде порошка и водный клей (гуммиарабик или какой-либо другой, схожий по свойствам). Для получения большего количества оттенков в состав добавляют разбеливающие вещества, минеральные наполнители. Для этих целей обычно используется мел. Затем компоненты подают в краскотерочную машину с гранитными и металлическими валами (раньше для измельчения пигмента использовались, в частности, жернова мельниц, растиравших равномерно и качественно). В машине процесс растирки повторяется не менее пяти раз и занимает длительное время. Пастель растирается не в порошкообразном состоянии. Связующие вещества превращают ее в тестообразную массу, которая после растирки «продавливается» через специальные отверстия – фильеры. Так получают заготовки, схожие по форме со спагетти, которые в Италии носят общее название *pasta*. Смазанные специальным раствором, предотвращающим прилипание пастели друг к другу, «спагетти» укладываются на железный противень, где разрезаются на нужные размеры. Противни с пастелью укладываются в специальную железную печь для просушки. Температура в печах составляет от 60° до 80°.

Длительность просушки зависит от толщины мелков и обычно занимает несколько часов. Схожим способом изготавливаются и другие графические мягкие материалы, однако время просушки более толстых материалов (к примеру, соусов) может занимать до нескольких дней. Просушка – очень ответственная стадия изготовления, поскольку при передержании в печи мелки могут покрыться трещинами, а при неполной просушке пастель плесневеет в упаковке. Технология изготовления и особенности методов работы позволяет причислить пастель к группе графических материалов для художников вместе с рисовальным и прессованным углем, сепией, соусом и сангиной. Следует отметить, что по своим выразительным свойствам пастель гораздо ближе к живописи, чем к рисунку.

На российском рынке представлены различные виды пастели отечественных и иностранных производителей. Для полноцветной работы лучше всего приобретать наборы, состоящие из

нескольких десятков цветов. Существуют наборы пастели (особенно это характерно для отечественных марок) из 250 и более цветов, однако на практике эти оттенки являются вариациями нескольких десятков пигментов с различным содержанием мела и связующего. Пастель выпускается с широким ассортиментом цветов, которых насчитывается до полутора тысяч. Вопрос выбора материала для работы довольно сложный, различные виды пастели используются при решении отличных друг от друга задач. Поэтому подробнее остановимся на свойствах разных видов пастели.

Пастель принято делить на сухую, масляную и восковую. Для изготовления сухой пастели используются гуммиарабик, камедь, крахмал, мел и снятое молоко. Животные жиры, льняное масло и воск высшего качества добавляют в смесь пигментов при производстве масляной пастели. В восковой пастели воска еще больше, чем в масляной, этот материал считается учебным.

Восковая пастель практически не растирается, ею часто пользуются дети на уроках изобразительного искусства, поскольку она мало пачкается и ломается, дает выразительный резкий штрих, подходит для работы на достаточно гладких основах и, сравнительно с сухой пастелью, имеет более высокую насыщенность цветов. Восковая пастель, к сожалению, мало пригодна для профессиональной работы, так как диапазон выпускаемых цветов ограничивает возможности работы над колоритом, а плохо растираемая штриховка затрудняет обобщение форм, что делает материал подходящим преимущественно для набросков и зарисовок.

Сухую пастель (см. рис. 32) изготавливают различной по мягкости. Очень мягкая пастель формируется в виде брусков и толстых палочек, мягкая – в виде круглых в сечении палочек, твердая – в виде тонких, прямоугольных в сечении палочек или карандашей (см. рис. 33).

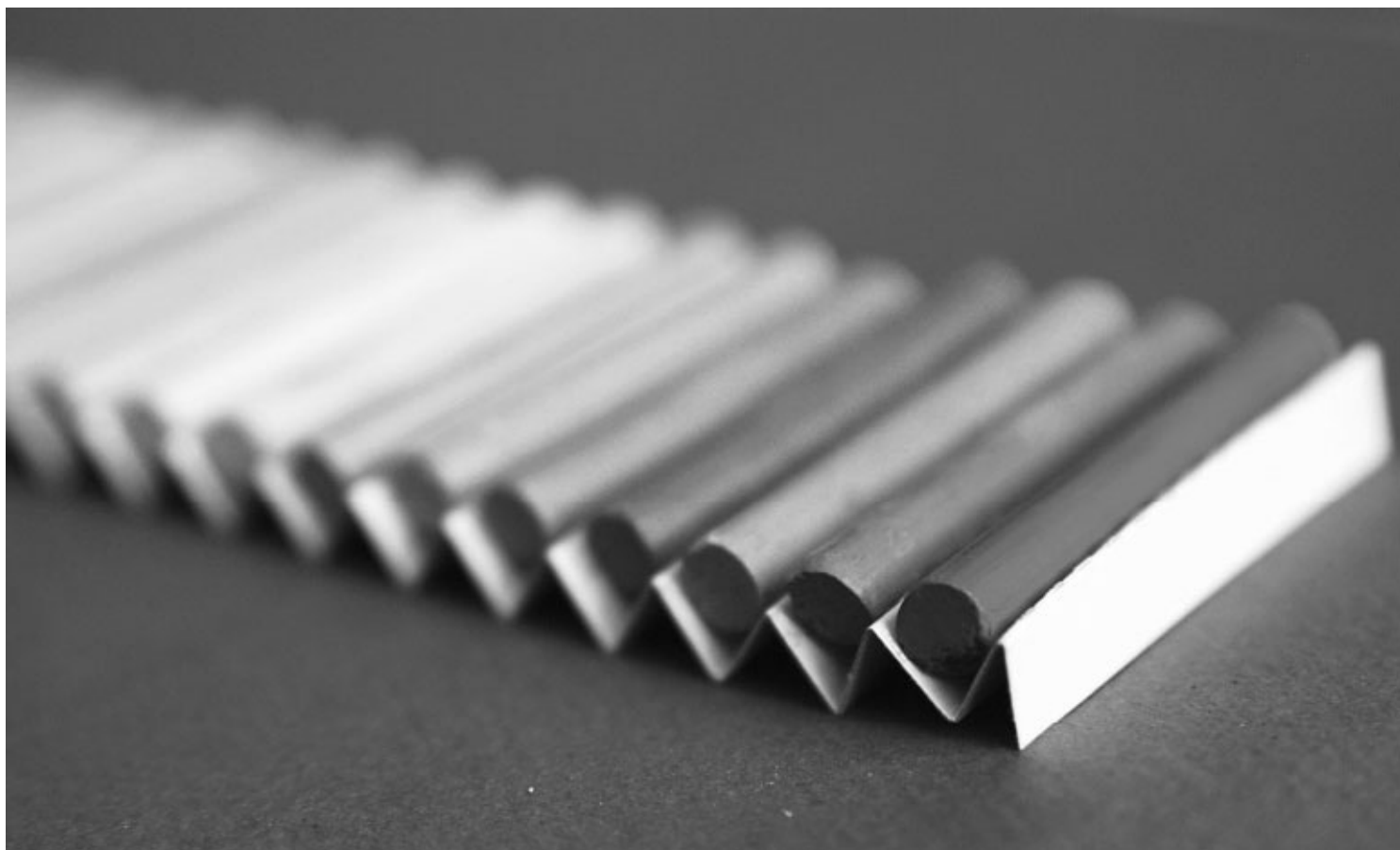


Рис. 32. Мелки сухой пастели



Рис. 33. Пастельные карандаши

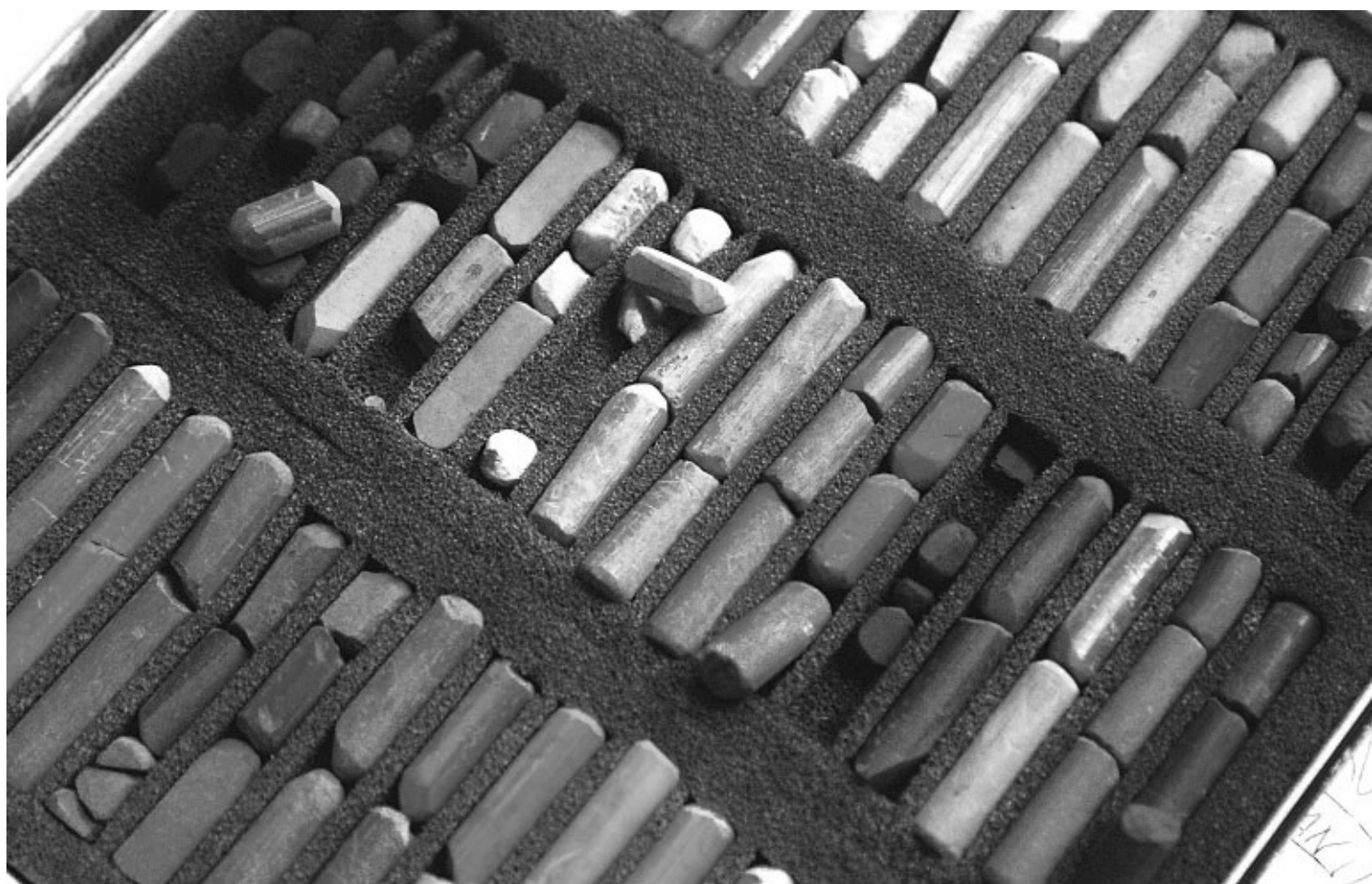


Рис. 34. Сухая мягкая пастель

Мягкие виды пастели (см. рис. 34) – самые разнообразные по цвету, поскольку в них много цветных пигментов и мало связующих веществ. Мелки мягкой пастели достаточно хрупкие и требуют аккуратности в работе. Лучше всего применять такую пастель в рисовании на начальных этапах, поскольку ею легко заштриховать большие плоскости на листе, решить

основные цветовые и тоновые отношения. Мягкая пастель хорошо смешивается и растирается, но ее красочный слой наиболее беззащитен к повреждениям. Если техника рисования предполагает полную или почти полную растирку пастели, то мягкая пастель незаменима на всех этапах рисования. Мягкая пастель – самый универсальный вид пастели, ею также можно рисовать штрихами и точками несмешанного пигмента. На российском рынке существует большой выбор мягкой пастели. Приведем несколько отличий качественной мягкой пастели от некачественной:

1) Хорошая пастель имеет большой диапазон оттенков, отличных по светлоте и насыщенности. Если у одного производителя мягкой пастели набор или все предлагаемые мелки блеклые, то такая пастель содержит либо слишком мало красящего пигмента, либо слишком много связующих веществ.

2) Пастель не должна царапать поверхность, иначе это значит, что пастель не только довольно твердая, но и обладает неоднородной консистенцией. Для проверки можно нанести пастель на пастельный лист или, за неимением такового, на кожу руки.

3) Пастель должна легко и мягко ложиться, оставляя выраженный след, меняющийся в зависимости от силы нажатия, свободно растираться пальцами до равномерного тона. Мягкая пастель не должна сильно крошиться при штриховке и ломаться в руке. Производители качественной пастели для сохранности своих изделий, обертывают середину мелков в бумагу или пленку и продают в наборах, где присутствует поролоновые вставки.

4) Важно, чтобы пастель не только хорошо растиралась, но смешивалась с другими цветами. Для проверки можно положить рядом несколько брусочков разного цвета и попробовать растереть.

Твердая пастель содержит больше связующих веществ и меньше красящего пигмента, поэтому цвета у нее не такие яркие, как у мягкой. Она не так сильно крошится и лучше держится на листе. Твердую пастель можно аккуратно затачивать с помощью наждачной бумаги и использовать для уточнения деталей. Для больших плоскостей твердая пастель подходит хуже, так как она с трудом растирается и при сильном надавливании царапает лист. Для наиболее ответственных мест подходят пастельные карандаши. Эта та же твердая пастель, помещенная в деревянный корпус.

В отличие от сухой, мелки масляной пастели не ломаются и не крошатся, они более жесткие и яркие. Масляная пастель производится методом прессовки. Эта пастель прекрасно подходит для быстрых набросков в цвете, в которых наиболее важны настроение, впечатление – *impression*. Легкость в использовании и транспортировке делают масляную пастель незаменимой на пленэре. Применяя выразительную штриховку, чередуя насыщенные цветовые пятна с приглушенными, можно создавать работы большого формата. Пастель может содержать различное количество воска и масла: чем выше содержание воска, тем тверже пастель. Масляная пастель, как и сухая, формируется в различные формы. Твердые виды пастели выпускаются в виде тонких палочек.

Однако, несмотря на свои преимущества, по богатству приемов и возможностям масляная пастель уступает сухой. Подобно восковой пастели, масляная пастель не очень удобный материал для создания многоэтапных работ и скорее подходит для эскизов или как материал для завершающей стадии при работе в смешанной технике. Масляная пастель создает трудности при растирке, а следовательно, не предназначена для реалистической передачи материальности. Масляной пастелью трудно работать, используя принцип «от общего к частному», она на начальном этапе не создает равномерный мягкий тон, поэтому художники зачастую в качестве объединяющего начала в картине используют тонированную основу, которая частично оставляется и на последующих этапах.

Материалы для работы пастелью

Выбор материалов для каждого художника является важным и ответственным процессом. Плохо подобранные материалы существенно затрудняют работу или делают картину недолговечной. И все же не существует незыблемых правил и стопроцентных советов, обеспечивающих хороший результат. Каждый художник видит мир по-своему, поэтому манера рисования и подбор материала остаются сугубо индивидуальными. Любые приспособления могут облегчить работу, однако, они никогда не заменят мастерство художника. Ведь в конечном итоге важнее художественная, а не техническая сторона вопроса. Наша задача – рассказать о наилучших и проверенных материалах, чтобы вы могли, не отвлекаясь на мелочи, учиться и творить.

Большинство художников пользуются покупной пастелью, бумагой или инструментами, но существуют мастера, самостоятельно изготавливающие материалы для работы. Первый способ позволяет сэкономить драгоценное время и подходит даже для начинающих художников, а второй рекомендуется только профессионалам, хорошо знакомым с тонкостями технологии производства.

Для работы сухой пастелью может пригодиться *ластик-клячка*, которым можно осветлять как рисунки графитом, углем, пастелью, так и прочими мягкими материалами. Фабриками выпускается *щетка* для очистки поверхностей графических работ. Для тонкого разнесения по бумаге, картону или холсту красочного слоя применяют специальные инструменты – *растушевки* (см. рис. 35). В продаже чаще всего можно встретить растушевки разной толщины из бумаги, которые, к сожалению, недолговечны. Их изготавливают в виде цилиндрической палочки, заточенной с обоих концов на абразивном круге. Лучшими растушевками считаются замшевые или лайковые. Для частичного смахивания красочного слоя и обобщения можно использовать *беличью или колонковую кисть* крупного размера.

Не только в масляной живописи, но и в рисовании пастелью художники используют *муштабели*, позволяющие более точно делать мелкие детали. Муштабель – палочка, обернутая, как правило, с одного конца тканью или кожей, поддерживающая руку при рисовании. Этот несложный инструмент можно изготовить самостоятельно.

Лучшей основой для работы пастелью служит тонированная шероховатая поверхность. На гладкие, глянцевые, жесткие (или слишком мягкие) поверхности пастель не ложится.

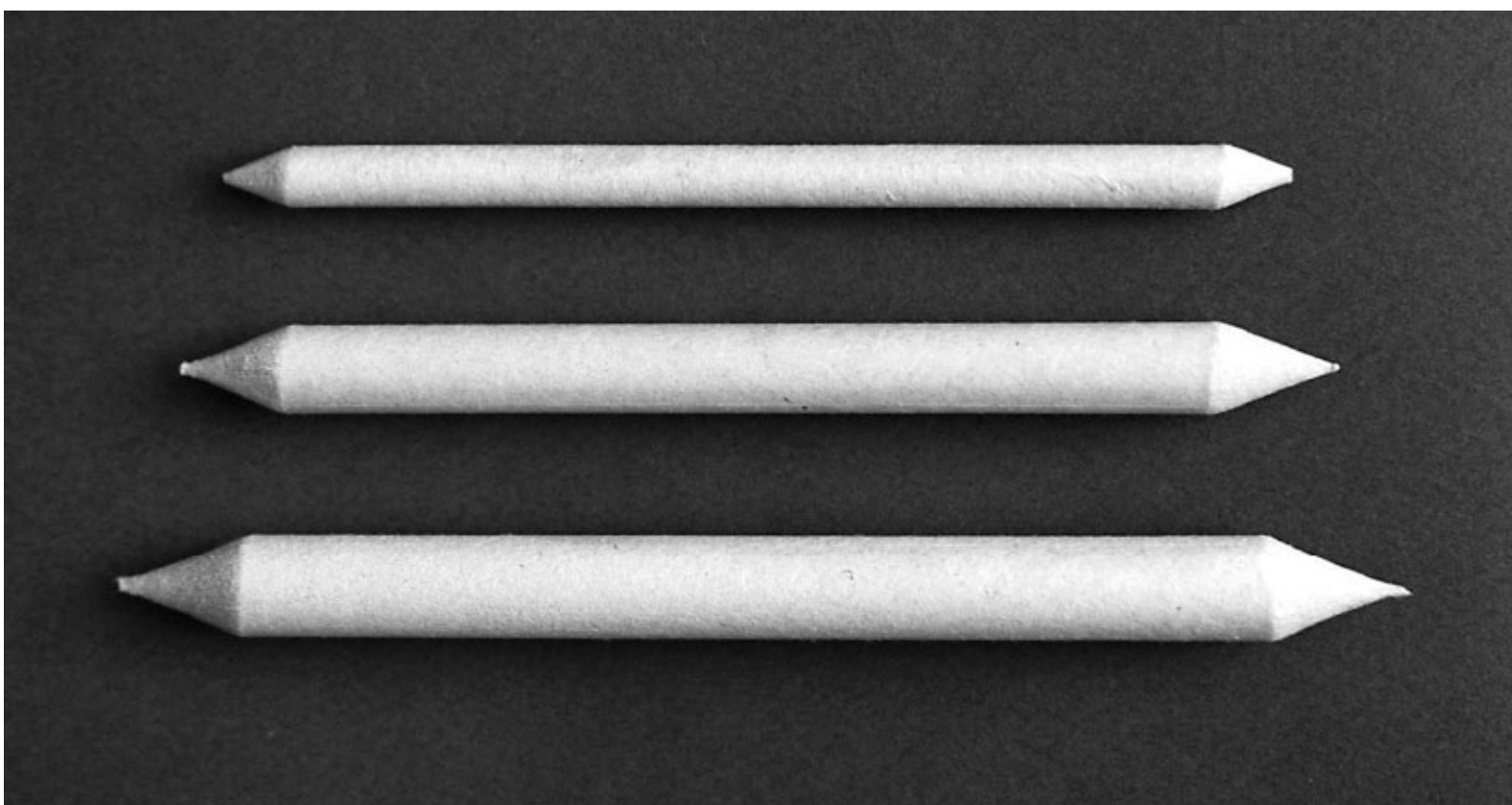


Рис. 35. Растушёвки

В настоящее время художники чаще всего используют в качестве основы среднезернистую тонированную бумагу. Бумага с мелким зерном обеспечивает тонкий красочный слой и отличную растираемость, но пастель с нее сыпается, причем, особенно часто это происходит со светлыми тонами. Крупнозернистая бумага также нежелательна. На такую основу пастель ложится толстым фактурным слоем, который при незначительной встряске может отвалиться.

Цвет и тон бумаги должны быть оправданными. Колорит работы, композиция подчиняются единому замыслу, а основа должна лишь подчеркивать его и помогать работать. Если картина или учебная постановка в целом светлого тона и теплых оттенков, то выбор листа ярко-синего цвета не оправдан, лучше использовать бежевый. Работа пастелью предполагает прозрачность за счет тонкости наносимого слоя, поэтому основа неправильного цвета и тона может серьезно затруднить работу. Нужно стараться избегать крайностей в выборе бумаги, практически для любых задач подходит серый лист цвета асфальта.

Пастелью можно рисовать также на плотном шероховатом картоне, замше, пергаменте, грунтованном ватмане и холсте, зачастую в качестве основы под пастель используется мелкозернистая наждачная бумага (№ 0 или 1) или столярная шкурка, которые выпускаются в рулонах. Просвечивая сквозь живописный слой, наждачная бумага придает работе неповторимый блеск и яркость. Наждачной бумагой с более крупным зерном можно также затачивать пастельные мелки и карандаши, растирать их при надобности в порошок. В отличие от нежной поверхности бумаги для пастели, твердая абразивная поверхность выдерживает длительную и тщательную растирку. При этом можно не бояться ссыпания растираемой пастели, поскольку неровная структура основы хорошо удерживает ее в себе. Если поверхность наждачной бумаги грубая, то при работе с ней происходит большой расход материалов, кроме того необходима осторожность при растирке пальцами. Поэтому начинающим художникам для рисования пастелью все же лучше использовать покупную тонированную бумагу.

Защита, фиксация, хранение и реставрация пастели

Если масляная живопись нуждается в соблюдении многих условий, при которых «старение» картин можно замедлить, работы, выполненные пастелью, не утратят сочности красок в течение столетий. Говоря точнее, пастель – не краска, так как не содержит жидкого связующего, поэтому она не может высохнуть, потемнеть или выгореть, как не высыхают природные минералы, лежащие в основе пигмента.

Однако в этом кроется и главный недостаток пастели. Оставаясь свежей, она абсолютно не выдерживает механических повреждений. Пастельные работы страдают от встряски, прикосновений. Вибрацию можно минимизировать, если работать на бумаге, натянутой на планшет. Работа на подрамниках с натянутым холстом или бумагой создает эффект барабана, что способствует осыпанию красочного слоя.

Пастель не образует пленки поверх красочного слоя из-за почти полного отсутствия жидкости в своем составе, и любое попадание на работу влаги, жира, пыли или газов может закончиться невосстановимыми повреждениями. Малое количество жидкости в составе пастели, с физической точки зрения, делает ее самой непрозрачной из других художественных техник, но отсутствие защитной пленки обеспечивает пастели высокую интенсивность цвета, мельчайшие частицы пастели под микроскопом напоминают поверхность бриллианта и преломляют свет подобно призме. Свет, отражаясь от частиц пастели под различными углами, создает эффект легкости и прозрачности при работе тонким слоем. Он может попадать на сетчатку глаза под прямым углом (в этом случае достигается максимальная цветовая интенсивность) или, отражаясь от соседних частиц, усиливать их звучание. Этим объясняется эффект бархатистости пастели.

Художники, зная положительные качества пастели, старались защитить ее от повреждений. Любой закрепитель (или фиксатив) так или иначе, являясь в своей основе жидкостью, менял цвета и тона работ, но при этом делал красочный слой прочнее, повышал устойчивость к разрушительным факторам внешней среды. Злоупотребление фиксативами лишало работы пастельных свойств и сравнивалось с поверхностью персика или «нежных ланит девушки», покрытых лаком.

Один из способов закрепления работ приведен в рукописи Де Мейна, XVII век. Автор рекомендовал использовать сильно впитывающую бумагу для работы пастелью, которую с нанесенным рисунком клали обратной стороной в корытце или таз с водным раствором рыбьего клея, взбитого белка или гуммиарабика. Клейкая вода проникала сквозь бумагу, смачивая нижние слои пастели, не стирая ее. При высыхании пастель приклеивалась к основе. Существовала и другая вариация данного способа: пропускающая раствор бумага опускалась в рыбий (или схожий по свойствам) клей, после пропитки на подсохшем листе выполнялась работа пастелью, затем лист снова опускался обратной стороной в чистую воду до намокания насквозь. Лист аккуратно и ловко снимался и высушивался.

Многие художники-пастелисты изобретали собственный способ закрепления работ. В 1747 году «В письме о выставке работ живописи» аббата Ле Блана сообщается, что художник Морис Кантен де Латур использовал «чудодейственный закрепитель», не искажающий блеска пастелей и максимально продлевающий их жизнь. Использование желатина в основе состава данного фиксатива, однако, в итоге привело к печальным последствиям: желатин начинал впитывать влагу, которая «давала начало гниению», образованию плесени или грибка.

Были художники, прибегавшие к помощи других специалистов для закрепления своих произведений, в частности Розальба Каррьера в аллегории «Зима» (1754), хранящейся в Эрмитаже, пользовалась услугами изобретателя Лорио, который в 1753 году предложил

Академии свой способ фиксации пастелей, который, впрочем, стал известен только в 1779 году. Секрет заключался в обработке вертикально стоящей пастели парами насыщенного раствора рыбьего клея с примесью уксуса и спирта. Осаждаясь на поверхности картины, клей закреплял частицы пастели практически не меняя матовости и тональности работы. Аналогичные способы фиксации можно осуществлять с помощью раствора на основе сахарного песка и спирта.

В 1852 году С. Ф. Жозаном в издании, посвященном пастели, приводится несколько различных рецептов закрепления пастельных работ, основанных на методе промазывания основы с оборотной стороны или «окропления» поверхности красочного слоя раствором рыбьего клея с уксусом, либо спиртом, или белым вином. Утверждалось также, что прочность закрепления такова, что «можно мыть картину, не изменяя ее цвета». Приводился также довольно рискованный способ, при котором работа погружалась лицом вниз в раствор желатина, «белого клея из Фландрии», белого марсельского мыла, белого вина с добавлением квасцов. Качество сцепления клея с пастелью автор предлагал проверять «проглаживанием» по красочному слою пальцем в течение нескольких минут, имитируя движения при работе над картиной.

Пастель – сильно осыпающийся материал, но способный хорошо держаться на основе тончайшим слоем. Это свойство использовал для сохранения своих работ художник Пуантеллин. В письме К. Робера эксперту г-ну Меснье сообщается, что посредством попеременного смахивания и встряхивания пастели с последующим уточнением погрешностей тонкими штрихами полутвердого карандаша можно добиться устойчивости остаточного слоя к перевозкам, толчкам и даже трению. Однако необходимо заметить, что такой способ фактически не выявляет положительных свойств материала и, по сути, является просто художественным приемом.

Современные фиксативные лаки для пастели не являются панацеей и также меняют тон и структуру красок. Они в основном состоят из карбиновой (синтетической) смолы, растворенной в спирте и выпускаются в виде аэрозолей. В зависимости от интенсивности нанесения, они обеспечивают хорошее сцепление частиц пастели с основой или между собой. Также фиксативы изготавливаются из раствора фторлона или камеди. Распылять фиксатив следует с расстояния около полуметра из пульверизатора, так он будет ложиться более равномерно и не слишком густым слоем.

При нанесении фиксатива на верхний слой живописи важно учитывать потемнение тона и потерю бархатистости красочного слоя. Если фиксативы иностранных производителей, достаточно дорогие, вам не по карману, можно использовать в этом качестве недорогой лак для волос. На следует помнить: сегодня не существует средства, способного полностью защитить пастельные работы от повреждения.

Существует мнение, что с течением времени пастель фиксируется сама под воздействием атмосферной влаги, проникающей в связующие вещества пигментов пастели и проклейку бумаги, цементируя их. На самом деле наиболее хрупкий красочный слой просто отсыпается, обнажая более прочные слои, что создает видимость «самозакрепления».

Наилучшим и самым распространенным среди профессионалов способом хранения пастели является помещение работы в рамку под стекло. Для оформления пастельных работ лучше использовать специальные безбликовые стекла толщиной в 2 мм, причем между работой и стеклом необходимо оставлять небольшое расстояние. Без него часть пастели может остаться на обратной поверхности стекла и затем осыпаться. Необходимое расстояние дает паспарту из картона. Картон может быть из слоев бумаги одного или нескольких цветов, во втором случае при вырезании окна паспарту под углом в 45° образуется красивый кант, улучшающий восприятие оформленной работы.

Кроме того, для защиты пастели работы помещаются под оргстекло, гибкое легкое и

небьющееся. Оргстекло при всех перечисленных достоинствах все же обладает существенными недостатками – его легко можно поцарапать, оно постоянно притягивает пыль из-за создаваемого пластиком статического электричества. Мелкие частицы пастели также могут осаждаться на обратной поверхности оргстекла. Чтобы пыль и пастель не притягивались к стеклу, следует распылить на пластик антистатическое средство.

Реставрация пастели заключается, как правило, в удалении плесени, а также применении описанных выше способов фиксации и защиты. Поскольку реставрация предполагает максимально возможное сохранение авторского слоя, процесс реставрирования пастелей практически исключает «дорисовывание» поврежденных фрагментов.

Трудности хранения, транспортировки и реставрации пастельных работ не способствуют большому количеству выставок пастели, поэтому, к сожалению, зритель зачастую плохо знаком с этой удивительной техникой.

Техника работы масляной пастелью

В зависимости от задачи художники применяют различные художественные техники. Для динамичных экспрессивных композиций лучше всего подходит техника работы масляной пастелью. Она позволяет легко добиваться яркости красок, накладывая выразительную штриховку, тем самым, подчеркивая форму и фактуру предметов. Разнообразная по силе нажима, направлению и длине штриховка создает ощущение движения в работе. Штрихи масляной пастелью выглядят более толстыми и объемными, а поверхность красочного слоя имеет восковой жирный блеск. Масляная пастель не очень хороша для прорисовки мелких деталей, однако мелки можно затачивать, чтобы наносить более тонкие линии. Масляную пастель смешивают оптически, накладывая штрихи разного цвета рядом друг с другом или разводя разбавителем (льняным маслом с пиненом).

Для второго способа требуется заштриховать поверхность основы, сделать рисунок, выявляя форму штриховкой, затем полученный рисунок смешать кистью, тканью или пальцем, смоченным в разбавителе.

Также масляной пастелью можно рисовать в технике «по-сырому» – *alla prima*, предварительно прокрывая основу разбавителем. Для этой техники пригодны только промасленные и грунтованные поверхности. Другие виды основ будут слишком сильно впитывать. Лучше всего размывку чередовать с фактурными штриховыми областями. Слишком тщательное смешивание может испортить впечатление спонтанности и чистоты красок, в этом случае рисунок будет смотреться гладким и невыразительным, исправлять такой рисунок нужно, когда разбавитель высохнет. Нанесение краски поверх плотных фактурных штрихов оживит работу, придаст ей живописность.

Интересные техники рисования пастелью, как уже говорилось ранее, использовал Эдгар Дега. Желая придать краскам неповторимое свечение и блеск, художник растворял пастель горячей водой и получал некое подобие масляных красок. Сходство с масляной живописью придавало и то, что наносилась такая пастель жесткой кистью на холст. Дега сочетал увлажненную пастель с сухими корпусными штрихами, он мог обрабатывать растертый пигмент паром и наносить жидкую массу тонким слоем, получая таким образом прием лессировки.

Масляная пастель отлично сочетается с масляными, акварельными, гуашевыми или акриловыми красками, сухой пастелью, а так же с темперой и цветными чернилами.

Смешанная техника позволяет создавать сложные цветовые отношения, передавать интересные живописные эффекты, максимально раскрывать достоинства материалов. Любая смешанная техника отчасти экспериментальна и требует знания свойств красок, технологии. При работе в смешанной технике необходимо учитывать не только сцепление красочных слоев между собой, но и изменения свойств материалов во времени. Одни краски (как, например, масляные) темнеют, растрескиваются, становятся более прозрачными. Акварель и гуашь выгорают, не остается неизменной и основа. Бумага желтеет от ультрафиолетовых лучей, холст разрушается от перепадов температуры и влажности.

Смешанная техника требует грамотного подхода. Нельзя сочетать «все сразу», но также не стоит бояться экспериментировать с техниками, ведь эксперимент – необходимая составляющая творческого процесса. Занимаясь поиском новых цветовых сочетаний, новых выразительных средств, можно лучше почувствовать то, что подходит для конкретной задумки. Предотвратить изменения, которые могут происходить в работах, выполненных в экспериментальной технике, труднее, чем защитить от старения картины, сделанные одним материалом.

Техника работы сухой пастелью

Для рисования работ, сложных по колориту и тональным отношениям, лучше всего подходит техника рисования сухой пастелью. Далее в книге мы будем подробно рассматривать именно этот вид пастели и различные способы работы им.

Сухую пастель можно накладывать, как и масляную, в виде штрихов, смешивая краски визуально, хороший способ – сочетать растирание пастели в тенях и полутонах, оставляя следы штриховки и нерастертого пигмента на освещенных поверхностях.

Такая техника позволяет избежать излишней эскизности в изображении, придает работам неоднородную фактуру, всегда ценимую художниками, позволяет передавать различные материалы. Розальба Каррьера и Жан Батист Симеон Шарден очень качественно растирали пастель, но намеренно для выразительности оставляли в работах нерастертые участки.

Штриховать пастелью можно в различных направлениях, прямыми (Э. Дега «Женщина, расчесывающая волосы», «Голубые танцовщицы») и дугообразными штрихами. Штрихи можно пересекать под разными углами (Анри де Тулуз-Лотрек «Портрет Винсента ван Гога»), или накладывать параллельно друг к другу. Штрихи должны быть живописными. Не стоит накладывать их слишком плотно друг к другу. Лучше всего, чтобы все штрихи в работе имели общую закономерность (движение) и лежали на более равномерном слое (тонированном листе, растертой поверхности). Такой способ сделает живопись богатой, содержащей глубокое пространство и объем.

Неуместная штриховка может сделать работу неаккуратной. Если штрих не выявляет форму, не вносит разнообразие в изображаемую поверхность, то его наличие в работе можно считать неоправданным. Штрих может быть положен для максимального выявления формы отрывисто, «геометрично», как на работах Михаила Врубеля, или преобразован в длинную и пластичную линию, задающую в работе динамику. Такой прием использовали Валентин Серов, Борис Кустодиев и Леонид Пастернак. Пуантилизм – способ создания живописи из точек открытого цвета, основный на принципе оптического смешивания цветов, также применим к пастели.

Однако штриховка, использование пятен чистого пигмента и т. д. являются в пастели дополнительными средствами выразительности и не обладают такими возможностями, как техника растирания пастели, которая по праву считается самой сложной в освоении.

Виртуозно владея техникой растирания пастели, можно добиваться фотореалистичной точности изображения, как на работе Жана Этьена Лиотара «Шоколадница». Растирание освещенных участков является сложным и ответственным процессом. На светлых участках сильнее видна затертость бумаги, с большей вероятностью осыпается красочный пигмент. Растирание пастели производится как растушевками (растирками), так и пальцами. Для этих целей можно также применять бумажные салфетки и мягкие кисти. Каждый способ растирки дает характерный эффект. Кисть оставляет тонкий живописный слой, но при излишнем надавливании счищает пастель.

Использование растушевки также позволяет работать тонким слоем и растирать как мельчайшие, так и большие поверхности. Бумажная салфетка применяется для крупных областей. Наиболее чувствительными и универсальными инструментами являются пальцы. Растирку пастели нужно осуществлять чистой и сухой поверхностью пальцев без сильного нажима. Иногда художники стараются оставлять красочный слой на пальцах, чтобы применять его для получения большего количества оттенков. В таком случае руки исполняют функции палитры, где каждый палец применяется для определенных цветов. При возникновении ошибок существует способ снятия ненужного слоя сухой пастели – смахивание беличьей или колонковой

кистью.

Для уточнения деталей и контуров художники иногда используют смоченные водой тонкие кисти. Вода размывает мелкие нерастертые кусочки пастели, делает цвета темнее. С помощью смоченной кисти легко придать работе ощущение законченности. Этот способ делает живопись более сухой и графичной, поэтому применять его следует лишь на отдельных участках работы. Более правильный способ – использовать остро заточенные мелки пастели и пастельные карандаши.

Сухая пастель, как и масляная хорошо сочетается с другими материалами. Проверенный и часто применяемый способ – использование сухой пастели в сочетании с акварельными и гуашевыми красками. Такая смешанная техника применяется в различных вариациях. Можно выполнить подмалевок красками и завершить работу пастелью или, наоборот, лессировать по пастели красками. В таком случае темные места работы утемняются акварелью, а светлые доделываются с добавлением гуашевых белил. Лучше для такой техники использовать пастельный лист: он не так сильно ворсится, как акварельный. При использовании свойств прозрачности акварели в тенях и бархатистости, фактурности нерастертых участков пастели на освещенных областях, можно добиваться большей выразительности.

Повысить насыщенность цветов пастели можно при нанесении пигмента на просохшие белила, для чего лучше использовать поливинилацетатную (ПВА) темперу. Белила можно наносить для повышения насыщенности как освещенных областей, так и рефлексов. Для улучшения качества растирки при такой технике можно по необходимости «зашкуривать» поверхность белил мелкозернистой наждачной бумагой. Лучшим способом нанесения белил можно считать «вплавление» в намоченный водой пастельный лист, в этом случае темпера хорошо наносится пальцами.

Рисовать пастелью можно также по заранее заготовленной фактурной поверхности, комбинируя новые средства и приемы. Существует способ грунтовки старой гипсовой крошкой, замешанной до однородной массы с дикстриновым или казеиновым клеем. Также можно добавлять в грунт кварцевую пыль, наиболее простой способ – использовать речной песок.

Выбор пастельных техник не ограничен, но все они теряют свою значимость, если делают пастель неузнаваемой, лишают ее неповторимости красок, легкости и чистоты.

Вопросы для повторения

1. Назовите основные виды пастели. Какие характерные особенности и свойства существуют у каждого из видов?
2. По каким критериям, по вашему мнению, пастель можно отнести к живописи?
3. По каким критериям, по вашему мнению, пастель можно отнести к графике?
4. Что собой представляют мелки пастели, каковы особенности хранения, защиты, оформления и реставрации пастельных работ?
5. Перечислите возможные смешанные техники (не менее трех) с применением пастели. Опишите достоинства и недостатки каждой из них.
6. Расскажите о технологии производства пастели и выборе материалов для работы в различных пастельных техниках.

Глава 3. Художественный образ в пастельной живописи

Суть творческого процесса – стремление создать художественный образ. Это субъективная картина мира художника, и выражается она различными средствами – композицией, перспективой, цветом, тоном и т. д. Пастельная техника имеет ряд особенностей, влияющих на выбор подходов в процессе создания художественного произведения. В данном случае мы будем рассматривать понятие «художественное произведение» как более широкое относительно понятия «картина», но более узкое относительно понятия «работа». Не каждую работу художника (этюд, зарисовку, эскиз, набросок, постановку с натуры) можно назвать художественным произведением, поскольку композиция, цвет и другие средства в данных работах, как правило, не подчиняются творческому замыслу и могут решать локальные задачи (например, отработка технического приема). Не каждое художественное произведение с завершенным художественным образом можно назвать картиной, поскольку здесь решающими факторами является смысловая, идейная, социальная, нравственная составляющие, в совокупности определяющие «вес» произведения в мировом искусстве.

Композиция и перспектива

Термин «композиция» (от лат. *compositio*) означает составление, соединение, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей. Другими словами, композиция необходима для раскрытия художественного образа.

Говоря о композиции, часто подразумевают работу в целом, с выраженным смысловым единством и подобранными для этого средствами. Средства композиции включают: формат, пространство, композиционный центр, равновесие, ритм, контраст, светотень, цвет. В композиции также существуют понятия динамики и статики, симметрии и асимметрии, открытости и замкнутости. В соответствии с идеей в работе художники подбирают соответствующее геометрическое или пластическое решение. Немаловажное значение для раскрытия образа в картине имеют контуры предметов, общие пятна теней, взаимодействие больших и малых масс.

Таким образом, средства композиции это все, что необходимо для ее создания, в том числе ее приемы и правила. Композиция в любом случае подразумевает организацию пространства. Художник, как правило, для раскрытия художественного образа, организует двухмерное пространство листа, стены или холста, скульптор реализует свои идеи в трехмерном пространстве.

Основную мысль, наиболее важное в картине, художники выделяют и подчеркивают различными формами, освещением, цветом, контрастами. Место в работе, на которое зритель должен обратить первоначальное внимание называется композиционным центром. Мастера Возрождения, пользовавшиеся построением пространства во фронтальной перспективе, зачастую использовали расположение композиционного центра почти в геометрическом центре работы. Дело в том, что фронтальная перспектива давала сильные искажения в отдалении от единственной точки схода всех линий, поэтому композиционный центр художники располагали, как и точку схода, почти в середине картины; этот прием придавал композициям статику, симметрию и величественность. Также во времена Возрождения художники использовали замеченные еще Евклидом пропорции в природе, положенные затем в основу композиции и названные «золотым сечением», или «божественной пропорцией». Эти пропорции – соотношения чисел 3, 5, 8, 13, 21 и т. д. друг к другу, для простоты часто приравниваются к соотношению 1 к 3. Как и много лет назад, наиболее важные места в картине часто располагают по вычерченной сетке золотого сечения, то есть примерно на расстоянии одной трети от целого. Сетку золотого сечения можно применять не только при решении больших форм, но и при рисовании предметов и деталей, поскольку это правило, по сути, является универсальной формулой красоты и гармонии. Соотношения золотого сечения можно проследить в портрете Л. П. Альбрехта работы Бориса Кустодиева (см. рис. 36) и пейзажах Исаака Левитана (см. рис. 37–39). Бывают задачи, когда, наоборот, нужно подчеркнуть, асимметричность, дисгармоничность в композиции, тогда художник старается избежать симметрии и соотношений золотого сечения.



Рис. 36. Б. М. Кустодиев. Портрет Л. Б. Альбрехта. 1905. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



Рис. 37. И. И. Левитан. Разлив. 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В странах, где чтение текста происходит слева направо и сверху вниз, схожим образом воспринимают ассиметричную композицию, поскольку движение взгляда при свободном рассматривании любых объектов бессознательно происходит по аналогичным траекториям. Нам проще воспринимать «разгруженную» левую часть картины и «нагруженную» правую, чем наоборот. Вертикальный формат в композиции более характерен для Востока (Китай, Япония и др.) и объясняется традициями вертикального написания текста.



Рис. 38. И. И. Левитан. Осень – долина реки. 1896. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Рис. 39. И. И. Левитан. Осенний пейзаж с церковью. 1890-е. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Композиция всегда предполагает некое активное или пассивное взаимодействие ее элементов между собой. Если композицию не объединяет общий читаемый смысл, то даже грамотное геометрическое построение и любые примененные средства выразительности (тон, колорит) могут не придать работе ощущение цельности. Цельность предполагает подчинение главных элементов картины второстепенным. Перекрывание предметов друг другом также позволяет подчеркнуть композиционную цельность, этот же прием является простейшим способом выявления в работе перспективы. При решении композиции и перспективы необходимо учитывать не только массу предмета на плоскости листа, но и занимаемое им место в трехмерном пространстве.

Перспективу также можно рассматривать как одно из выразительных средств композиции. Различная высота линии горизонта и сила перспективных искажений дополняют впечатление от картины. При рисовании с натуры, чем ближе вы находитесь от изображаемого, тем сильнее перспективные искажения. Если на близком расстоянии большие предметы будут просто сильно сокращаться, то маленькие при рассматривании обоими глазами начнут «выворачиваться». Это можно проверить на любом предмете, по ширине не превышающем расстояние между глазами, которые, в свою очередь, видят предмет с обеих сторон одновременно. Таким образом получается эффект обратной перспективы, который часто используется в иконописи. Данный

эффект позволяет показать объект с максимального количества сторон на двухмерной плоскости. Подобное искажение пространства мы можем заметить и в других работах, в частности, в творчестве Пабло Пикассо.

Чаще всего для решения композиций художники пользуются угловой перспективой с тремя точками схода, две из которых сходятся на линии горизонта. На самом деле пространство сокращается во все стороны от нашей точки зрения наблюдателя, в том числе вверх и вниз. Если представить, что наблюдатель находится высоко в воздухе и, к примеру, подлетает к средним этажам высотного здания, уменьшающегося вправо, влево, вниз и вверх от точки зрения, то не останется сомнений, что количество точек схода зависит от сложности и специфических свойств объекта. При рисовании с натуры и по представлению нужно обязательно учитывать особенности перспективы. Работу при этом следует начинать с выявления линии горизонта – плоскости на уровне глаз, затем нужно определить развернутость всех плоскостей в пространстве относительно этой оси.

Свето-воздушная перспектива, в отличие от линейной, рассматривает предметы не с позиции изменения их размера и формы в пространстве, а с точки зрения изменения их цвета и тона по мере удаления от зрителя. Не только расстояние до предметов, но и состояние атмосферы оказывают значительное влияние на собственный (локальный) цвет предметов. При сильном удалении от зрителя объем, рельеф, детали и материал предметов становятся неразличимыми. У далеко расположенных предметов уменьшается контрастность, размываются различия формы. К горизонту все неровности выравниваются в общую светлую голубовато-сиреневатую линию. Такие свойства перспективы наиболее характерны для многоплановых композиций, особенно пейзажей.

В натюрмортах при искусственном и естественном освещении явления свето-воздушной перспективы больше зависят не от массы воздуха до предметов и его состояния, поскольку масса эта относительно небольшая, а от удаленности от источника освещения. Однако в живописи для наглядности принято усиливать для наглядности любые отношения, в том числе и разницу в плановости. Чтобы наиболее выразительно показать разницу планов в натюрморте или интерьере, нужно особое внимание уделить среднему плану. Средний план должен содержать предметы максимальной яркости и контрастности. Дальний план содержит наименее контрастные элементы, растворенные в тени. Разделение работы на определенное количество планов – одно из основных элементов любой композиции.

Важное значение в композиции играет ритм, который задается чередованием схожих форм или направлений движения. В работе нежелателен монотонный, однообразный ритм. Чтобы композиция получилась интересной, любые протяженные прямые предметы следует перекрывать другими более маленькими. Это создает сложный ритм, рождающий живописность. Ритм может создавать в композиции ощущение течения времени, создавать атмосферу покоя или напряженности. Ритм присутствует во всех видах изобразительного искусства.

Динамика, ритм напрямую связаны с форматом. Стремление ввысь, возвышенность и легкость можно передать, используя вытянутый вверх формат. Сильно растянутый по горизонтали формат передает ощущение спокойствия и величественности, он хорошо подходит для панорамных пейзажей и повествовательных картин с фризовой композицией. Фризовая композиция может быть использована и в натюрморте (см. цв. вклейка 1). Выбор формата изначально подталкивает к определенной компоновке. Квадратный формат хорошо подходит для выражения статики и уравновешенности в геометрической форме, в то время как округлые форматы сами подталкивают к концентрическому движению и пластическому решению композиции. Для решения творческих задач можно выбирать форматы различных конфигураций (арочные, пирамидальные, стреловидные) и размеров. Размер работы может существенно

изменять впечатление от нее, от декоративной миниатюры до станковой и монументальной живописи. Значимость сюжета лучше подчеркивать изображением крупнее натуральной величины, хотя в пастели минимальные и максимальные размеры работы ограничены (см. раздел «Методика работы сухой пастелью»).

Композиция в натюрморте пастелью

На рисунках 40, 41 и 42 представлен натюрморт пастелью, содержащий графическую схему в виде овала. Места, на которые падает основное внимание зрителя, помечены белыми точками. Внутри овала можно выделить параллелограмм, соединяющий предметы в единую композицию. Ландыш, павлиньи перья, орнамент на ткани, форма яблока и статуэтка кота подчеркивают круговое движение в композиции. Такая схема уравновешена, в правой части работы находится больше активных точек, однако равновесие нарушается при зеркальном отображении. В правом нижнем углу (помечен большой белой окружностью) определенно не хватает активной точки, то есть чего-либо, привлекающего наше внимание.



Рис. 40. Натюрморт



Рис. 41

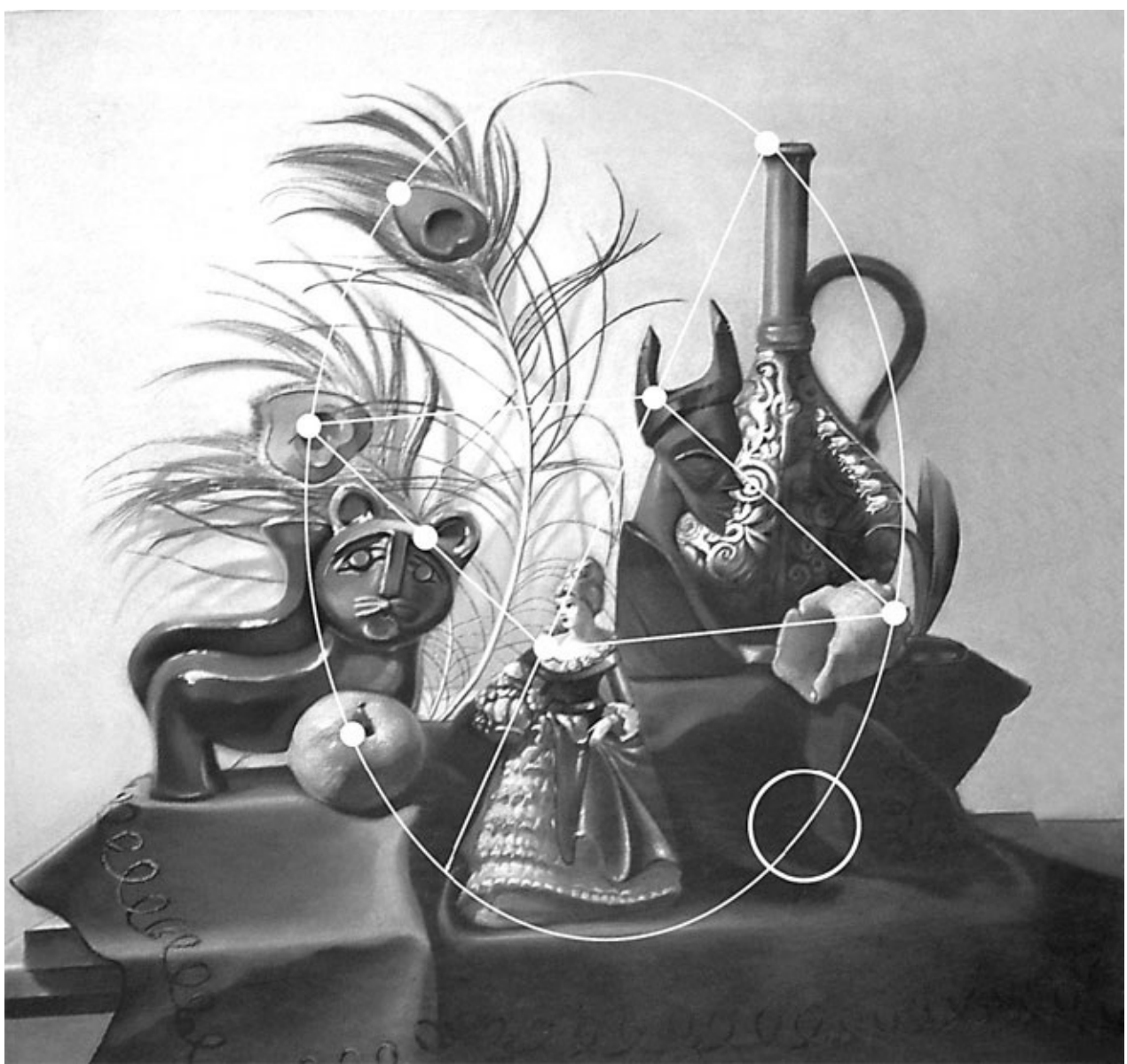


Рис. 42

Любой натюрморт, в том числе сделанный пастелью, предполагает статику. Без статики предметы будут казаться неустойчивыми. В композиции натюрморта должно быть все уравновешено. Натюрморт (от фр. *Natur morte* – «мертвая природа») не исключает динамику, но при этом является самым «малоподвижным» жанром, поскольку в нем принято изображать неодушевленные предметы, объединенные в единую композиционную группу. Натюрморт как самостоятельный жанр возник во Фландрии и Голландии на рубеже XVI и XVII веков, быстро достигнув необычайного совершенства в передаче многообразия предметов материального мира. По-голландски обозначение этого жанра звучит как *stilleven*, т. е. «тихая жизнь». На взгляд многих художников и искусствоведов это наиболее точно выражает суть жанра. В голландском натюрморте особенно часто применялась геометрическая схема, напоминающая прямоугольный треугольник. В такой композиции обычно наиболее нагруженной была правая часть, а основные центры, концентрирующие внимание зрителя располагались на сторонах и внутри этого треугольника. На работе «Натюрморт с композицией в прямоугольном треугольнике» (см. цв. вклейку 1) приведен пример «голландской» композиции. Белыми линиями показаны геометрическая схема и сетка «золотого сечения».

Даже в статичной композиции натюрморта должна присутствовать динамика, делающая работу более интересной. Динамика выражается в обилии диагональных направлений, пересечении одного направления другим. Ощущения движения можно достигнуть, если

использовать экспрессивные штрихи, размытый фон, неясные, нечеткие контуры объектов на заднем плане. Большое количество вертикальных или горизонтальных линий фона может «затормозить» движение. Изменение направления движения может его «ускорить» или «замедлить». Также с особенностями чтения и мышления связано восприятие динамики – легче воспринимается движение слева направо, оно кажется быстрее.

«Натюрморт с трапециевидной композицией» (см. цв. вклейка 1) демонстрирует пример динамики в натюрморте пастелью, несмотря на симметричность основной графической схемы, в композиции присутствует динамичность. Разбитое блюдо, брошенные осколки стекла и несколько небрежные и колкие сухие цветы задают композиции не только тему, но и сообщают сюжет и ощущаемое движение в общей статике. Впечатление дополняется опрокинутой пустой крынкой, яблоком с уже засохшими и свернувшимися листьями. Стеклянная банка и расколота гипсовая розетка дополняет ощущение хрупкости грани между мирами еще живого и неживого. Форма в данной композиции развивается по прямым влево и вверх, но композиционный центр при этом находится практически строго по центру и задан контрастом гипса, банки и крынки. Трапеция и треугольник, обозначенные зеленым цветом, показывают общее сужение пространства вверху вертикальными складками, и расширение к низу осколком стекла и упавшей веткой.

Чувствовать композицию – значит чувствовать взаимосвязь как больших, так и малых отношений в работе. Опытный художник зачастую не высчитывает гармонию по «золотому сечению», он руководствуется изначально только своими субъективными ощущениями. Не следует слишком часто думать о законах композиции, это может затруднять творческий поиск. В связи с этим можно привести слова Ильи Репина, комментарий к неудавшейся композиционно картине «Черноморская вольница»: «Прежде я ставил типы экспрессии, а самая картина выходила – ладно; а если гармонии не было, ее и сам я уже не смел требовать от картины своей... В этой Черноморской вольнице я более всего работал над композицией и гармонией». Задумывать композицию стоит смело, словно на одном дыхании, это придаст будущей работе живость, присущую картинам мастеров.

Представленные в данном разделе натюрморты проанализированы с точки зрения композиции после окончания работы над ними. При работе над композицией необходимо выполнять эскизы, содержащие основные моменты экспрессии, динамики и статики. Эскизы необходимо рисовать незначительного размера, чтобы лучше ощущать целостность композиции. В эскизе должны быть решены основные тональные отношения. После выбора наиболее удачных решений композиции следует сделать этюды пастелью, которые помогут определить цветовые отношения, лучше выявят достоинства и недостатки композиции.

Следующий рисунок (см. рис. 43, 44) содержит достаточно простую прямоугольную геометрическую схему. Особую глубину пространства работе придают «кулисы» из драпировок, подвешенных сверху, будто снятых с полотен Яна Вермеера. Такой композиционный прием создает ощущение отстраненного наблюдения за постановкой. Драпировки снизу и справа, а также колосья, создают диагональный ритм и хорошо связывают предметы и среду воедино. Эта композиция – пример настолько удачного сочетания различных композиционных приемов, что работа воспринимается абсолютно целостной, несмотря на трудность в определении общей тематической подобранности предметов и окружающей среды.

Удачное сочетание неожиданных композиционных приемов можно заметить в студенческой работе (см. рис. 45, 46). Здесь зрителю представляется уникальная возможность увидеть «натюрморт в натюрморте» глазами не только постороннего наблюдателя, но и художника. Софит подвешен на деревянном мольберте, а висящая справа плотная ткань отделяет стоящую по соседству постановку. Этот натюрморт можно назвать не только тематическим, но и сюжетным,

поскольку он ставит вопросы и позволяет самостоятельно домыслить ответы на них.



Рис. 43. Натюрморт

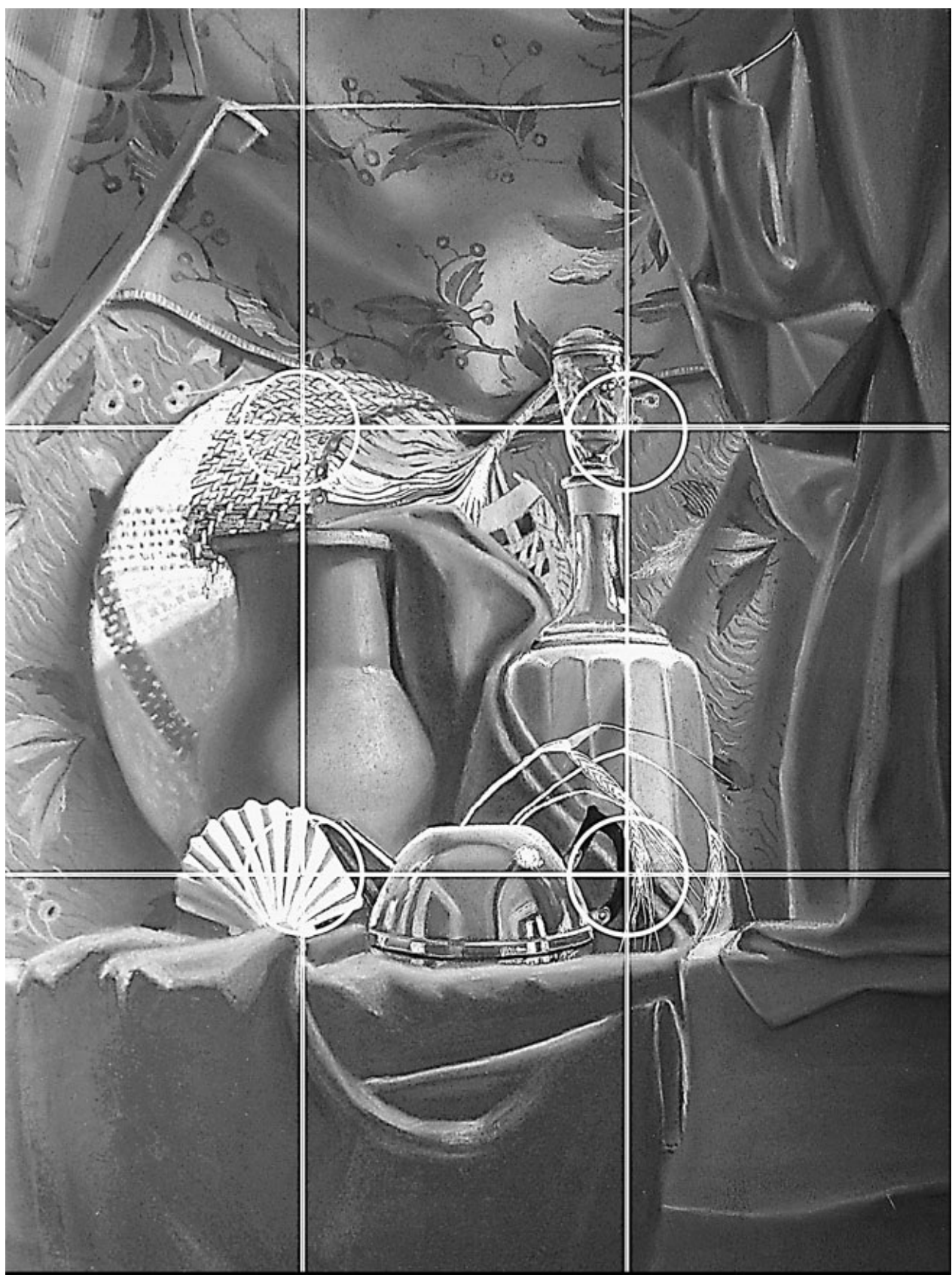


Рис. 44. Геометрическая схема натюрморта



Рис. 45. Натюрморт



Рис. 46. Геометрическая схема натюрморта

Законы, приемы и виды композиции основаны на особенностях человеческого восприятия, это легко доказать, проведя исследования. Например, одним из наиболее наглядных является регистрация движения глаза при свободном рассматривании в течение определенного времени. Этот метод исследования ярко доказывает, что зритель, не знакомый с композицией как наукой, фиксирует виды композиции, основные приемы (свето-теневой контраст, линию, выделение одного или несколько композиционных центров и т. д.). Внимание зрителя уделяется композиционно-акцентированным местам в картине первостепенно, выявляя образуемую ими схему (прямоугольный треугольник, круг, пирамида и т. д.).

Композиционные правила, приемы и средства основаны на богатом опыте творческого мастерства художников многих поколений, но техника композиции не стоит на месте, а постоянно развивается, обогащаясь творческой практикой новых художников. Какие-то приемы

композиции становятся классическими, и на смену им приходят новые, так как жизнь выдвигает новые задачи перед искусством. Мы надеемся, что сведения, приведенные в данных разделах, помогут вам обогатить не только свой, но и мировой художественный опыт.

Тон присутствует как в монохромных, так и в цветных работах. Монохромные работы имеют особую выразительность и требуют умения решать композицию ограниченными средствами. Монохромное решение предполагает использование нескольких близких друг другу цветов или одного цвета, с добавлением белого и черного. И все же именно цветные композиции неизменно привлекают больший зрительский интерес, требуют от художника применения всех знаний и навыков.

Говоря о цвете и тоне в пастели, нельзя не вспомнить о понятии, известном подчас куда больше самого художественного материала, – «пастельных тонах». Несмотря на то, что при смешении цветов пастели можно получить несколько тысяч оттенков и добиться практически абсолютного тонового соответствия с натурой, в работах, выполненных в этой технике больше всего ценятся яркие, но в то же время мягкие, нежные цветовые сочетания и легкий бархатистый тон (Морис Кантен де Латур, «Портрет Луиса Сильвестра») (см. рис 47). В работах пастелью не всегда оправданно использовать весь диапазон тонов и цветов, иногда лучше сознательно выдерживать композицию в сближенных сочетаниях. Такой прием придает работам лаконизм и благородство колорита.



Рис. 47. М. К. де Латур. Портрет Луиса Сильвестра. 1753. Музей Антуана Лекуйе, Франция

Особенностью работы цветом в пастели является смешивание нескольких оттенков непосредственно на основе (к примеру, тонированном листе). Визуальное смешивание, использование свойств прозрачности и укрывистости пастели, применение различных, в том числе и смешанных, техник обеспечивают большое разнообразие цветов и оттенков. Любой способ получения цветов в пастельной технике требует учета особенностей восприятия и знания теории цветоведения.



Рис. 48. И. И. Левитан. В лесу осенью. 1894. Курская государственная картинная галерея им. А. А. Дейнеки

Цвет — довольно относительное понятие. Объекты кажутся нам окрашенными в разные цвета, потому что все они по-разному отражают падающий на них свет, содержащий все длины волн видимого нами диапазона. Яблоко кажется зеленым, потому что его поверхность отражает лучи света с длинами волн, соответствующими зеленой части спектра — остальные длины волн этой поверхностью поглощаются. К тому же все живые существа (в том числе и животные) воспринимают цвета индивидуально. Проведенные в этой области исследования доказывают, что диапазон воспринимаемых цветовых волн не бывает одинаков ни у кого.



Рис. 49. И. И. Левитан. Луг на опушке. 1898. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В зависимости от настроения один и тот же цвет может казаться ярким или тусклым, раздражать или успокаивать. С другой стороны, цвета на подсознательном уровне формируют наше настроение и самочувствие. Исследования в области психофизиологии восприятия помогают разобраться с тем, каким образом цвета влияют на эмоциональное состояние, эти свойства цветов полезно применять в творчестве.

Серый, коричневый и черный в целом создают мрачную атмосферу. Теплые цвета, особенно желтые и оранжевые оттенки, пробуждают эмоции счастья, восторга и энтузиазма. Красный же может вызывать чувства агрессии и враждебности. Холодные цвета – синий, голубой, зеленый – ассоциируются с защищенностью и безмятежностью. Восприятие этих цветов, конечно, далеко от схематичности, поскольку всегда субъективно. В культурах разных народов одни и те же цвета вызывают устойчивые ассоциации в связи с различными явлениями (например в России, в отличие от Индии, черный – цвет траура), таким образом, социум является одним из важных элементов, формирующих восприятие. И все же цвет, воспринимаемый одновременно внутри

массовой культуры и индивидуально, достаточно далек от понятия цвета в живописи.

Цвет в живописи – понятие значительно более сложное, поскольку рассматривает цвета не отдельно, а во взаимодействии друг с другом. Именно продуманный подход и тщательный анализ позволят вам освоить работу с цветом и научиться создавать гармоничную палитру (см. рис. 48, 49). Три основных цвета: красный, желтый и синий, которые нельзя составить смешиванием других цветов, положены в основу цветового круга и позволяют получить большое разнообразие оттенков. Для наглядности мы приводим схему базового цветового круга Йоханнеса Иттена (см. цв. вклейка 2), однако получаемое количество цветов на схеме можно значительно расширить. Цветовой круг – отправная точка в живописи, он помогает выявить взаимосвязь между цветами, создает четкую и понятную систему, которой пользуются все художники. Базовый цветовой круг включает также три дополнительных цвета, образуемых при попарном смешивании основных цветов, и шесть вспомогательных, составляемых из основных и дополнительных цветов. Живописцы часто используют свойства взаимодополняющих цветов. Взаимодополняющие цвета на цветовом круге находятся напротив друг друга. При наложении, например, желтого и фиолетового цветов рядом, яркость и насыщенность каждого увеличивается. При их смешивании, наоборот, происходит обесцвечивание вплоть до сложного серого цвета.

Цвета условно делят на теплые и холодные. Холодные цвета, к которым относятся оттенки синего, голубого и зеленого, также называют пассивными, интравертивными, дезинтегрирующими, они как бы отступают вглубь композиции, снимают визуальное напряжение. Теплые цвета – красные, оранжевые, желтые – называют активными, экстравертивными, стимулирующими, поскольку они акцентируют внимание на себе и буквально бросаются в глаза зрителю. Их появление в работе позволяет сосредоточить внимание на самом главном. Теплые цвета всегда доминируют над холодными, а из всей цветовой палитры самым «напористым» цветом считается ярко-алый. Красный является настолько сильным цветом, что даже небольшая красная точка на нейтральной в целом картине моментально привлекает внимание и превращается в главный акцент работы. Светлые и яркие пятна желтого цвета привлекают наше внимание не с таким напором, но достаточно сильно. Несмотря на свою пассивную природу, синий цвет тоже позволяет расставить заметные акценты, если окружающий фон имеет еще более приглушенную тональность.

Один и тот же цвет может изменяться по светлоте и насыщенности. Приведенная схема показывает расширенную схему треугольника Освальда, по которой один цвет изменяется в зависимости от добавления в него черного и белого. Таким образом получается цветовая растяжка, дающая большое разнообразие оттенков.

Восприятие цвета сильно зависит от его окружения. Даже один яркий цвет очень выразителен, но еще более серьезным воздействием обладает умело подобранная комбинация («замес» в живописи красками) из нескольких цветов. В живописи художники всегда работают над картиной целно, раскрывая работу еще на стадии подмалевка (в случае с пастелью – на стадии затирки) как общее динамичное цветовое пятно, т. е. формируют колорит. Гармоничный колорит предполагает умышленное ограничение цветов и рассматривание их в определенной взаимосвязи.

Существуют рекомендации по гармонизации конфликтных цветовых сочетаний. Самым конфликтным сочетанием можно назвать располагающиеся рядом ярко-желтые и ярко-фиолетовые цвета, их лучше всего гармонизировать по отношениям площадей 1 к 8. Достаточно конфликтные сочетания – расположение рядом ярко-желтых и ярко-синих, их можно гармонизировать по отношениям площадей 1 к 5. Сочетания ярко-красного и ярко-зеленого гармонизируются по отношениям площадей 1 к 3. Также возможно гармонизировать цветовую гамму, используя прием сепарации, то есть разделения конфликтных друг другу цветов

нейтральными (серый, белый, черный). Можно гармонизировать колорит, используя не только узкий цветовой и тональный диапазон, но также добавляя связующих темные либо светлых тонов.

Колористически правильно организованная работа имеет легко характеризуемую цветовую гамму. В этом отношении интересны работы Уистлера, который в самих названиях обозначал колористическую задачу: «Голубое и серебряное. Голубая волна, Биариц», «Пурпурное и розовое. Шесть фарфоровых изделий», «Каприччо в сиреневом и золотом. Золотая ширма». Эти работы художника выполнены не в пастельной технике, однако пастель не исключает подобного подхода в работе над гармоничными цветовыми отношениями. Лучше всего сочетать яркие оттенки со сложными, приглушенными по цвету, тогда работа не получится «засушенной» или пестрой. Хорошо использовать даже в теплых по колориту работах свойства холодных красок, и наоборот. Дисгармоничная по цвету работа не обязательно пестрая или яркая, так как мастера цвета умели построить живопись на сочетании локальных (открытых, почти не смешанных ни с чем изначальных цветов) красок, поэтому в зависимости от задачи, освещения, особенностей природы и прочих факторов выделяют гармонии как контрастных, так и сближенных цветовых сочетаний. Дисгармоничная по цвету работа предполагает неумелое использование цветов, создающих хаотичный ритм, «разрывающих» композицию на отдельные нечитаемые части, применение цветов из разных состояний освещения и т. д. Классические гармоничные цветовые сочетания состоятся из цветов, находящихся на цветовом круге в пределах 90°. Часто композиции решаются на взаимодействии трех-четырех цветов, причем желательно, чтобы все оттенки в работе объединял добавленный даже в яркие сочетания общий достаточно нейтральный цвет. Нейтральные оттенки (состоящие из нескольких сложно составленных цветов) подчеркивают яркость насыщенных локальных цветовых групп и придают работам особое благородство. Поскольку холодные цвета изначально более пассивны и нейтральны для глаза, они легко «связываются» в гармоничные цветовые сочетания.

Цвет и тон в натюрморте

Цвет и тон в натюрморте сильно зависят от освещения (см. цв. вклейка 2). Редко встречающимся в живописи видом освещения является «контражур» (в переводе с французского «против света») – освещение, когда источник света находится за предметами. Такое освещение не позволяет в полной мере раскрыть объемность предметов, поскольку большая их часть находится в тени, но хорошо выявляет прозрачность просвечивающих материалов и общую линию композиции. В учебных целях или для получения необычных цветовых и световых эффектов художники рекомендуют рисовать такие постановки.

Любой вид освещения можно разделить по количеству, направлению источников света, их силе и происхождению. Источников света может быть несколько, но чаще в живописи используют один источник. Направления могут быть абсолютно разными: сверху, снизу, спереди, сзади, слева, справа, а также комбинированные. Сила освещения бывает также различной, создающей контрастные или мягкие тоновые отношения. Солнечное, лунное освещение бывает самостоятельным, однако часто при рисовании используют также искусственную подсветку. Источники света могут создавать освещение любого оттенка существенно меняющего цветовые отношения в картине. В определении колорита работы нужно в первую очередь определить характер освещения по перечисленным выше показателям.

Натюрморт сухой пастелью

Натюрморт является основным жанром в обучении изобразительному искусству, поскольку развивает все необходимые навыки. Это возможно только при рисовании с натуры (см. рис 50–53). В натюрморте проще всего научиться передавать глубину пространства, объемность и материальность предметов, совершенствовать графические и живописные навыки.

Для рисования натюрморта требуются знания перспективы, композиции, особенностей цвета и тона, закономерностей освещения. Необходимые знания в этих областях будут приведены в последующих разделах.



Рис. 50. Натюрморт с графином



Рис. 51. Натюрморт с морской ракушкой

В отличие от портрета или пейзажа натюрморт – жанр более статичный. В природе постоянно происходят перемены – в освещении, в силуэте облаков и т. д. В жанре портрета также существуют подобные трудности. Как бы сильно ни старался быть неподвижным позирующий человек, он все равно постепенно меняет ракурс, что создает проблемы в работе начинающего художника. В натюрморте любое изменение происходит постепенно, что позволяет лучше разобраться в особенностях формы. Сухая пастель – удобное средство для рисования натюрморта, позволяющее работать в реалистичной манере, сохраняя визуальную «легкость» за счет отсутствия защитной пленки на поверхности красочного слоя (см. рис. 54–57).



Рис. 52. Деревенский натюрморт

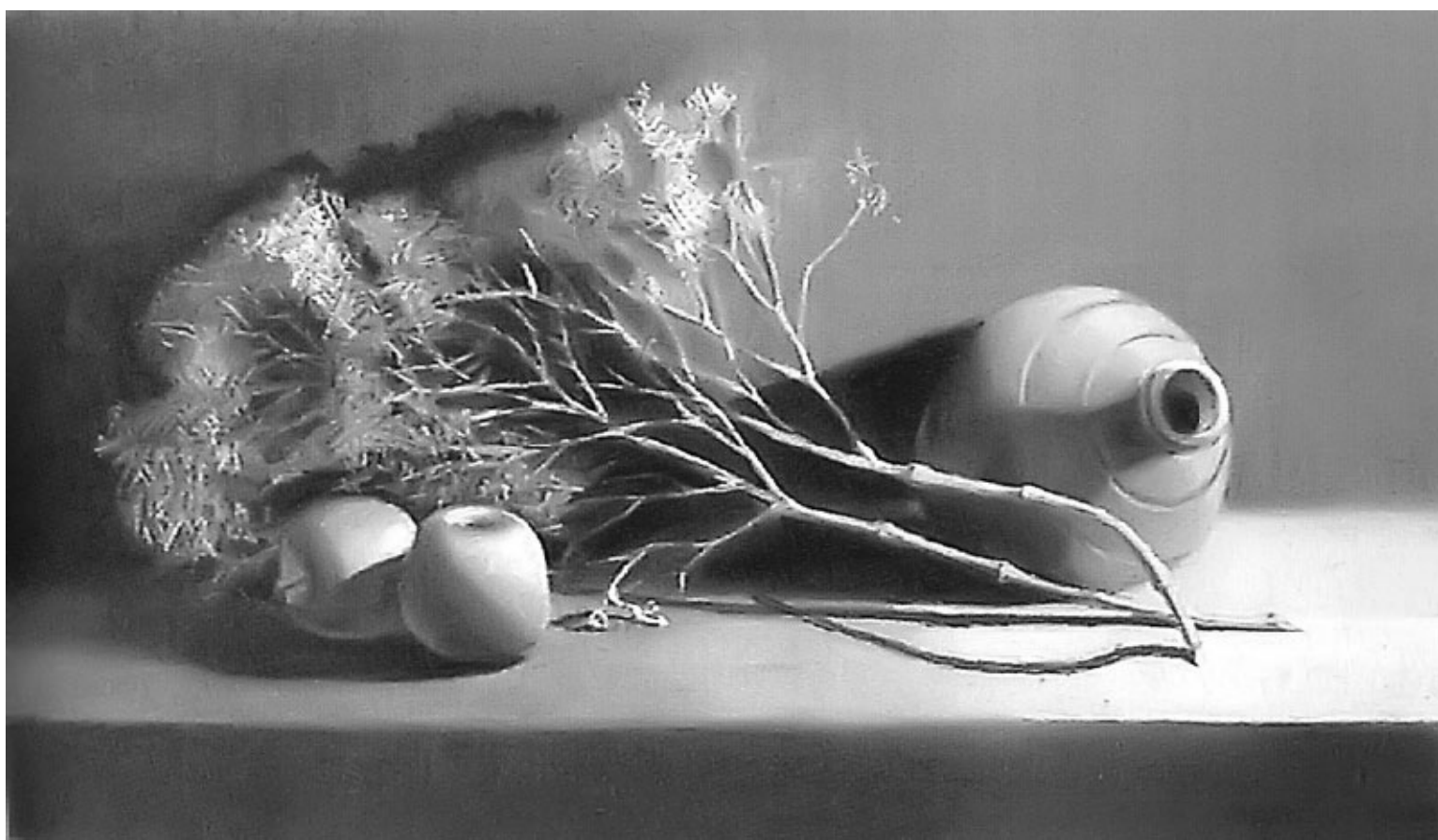


Рис. 53. Натюрморт с сухими цветами

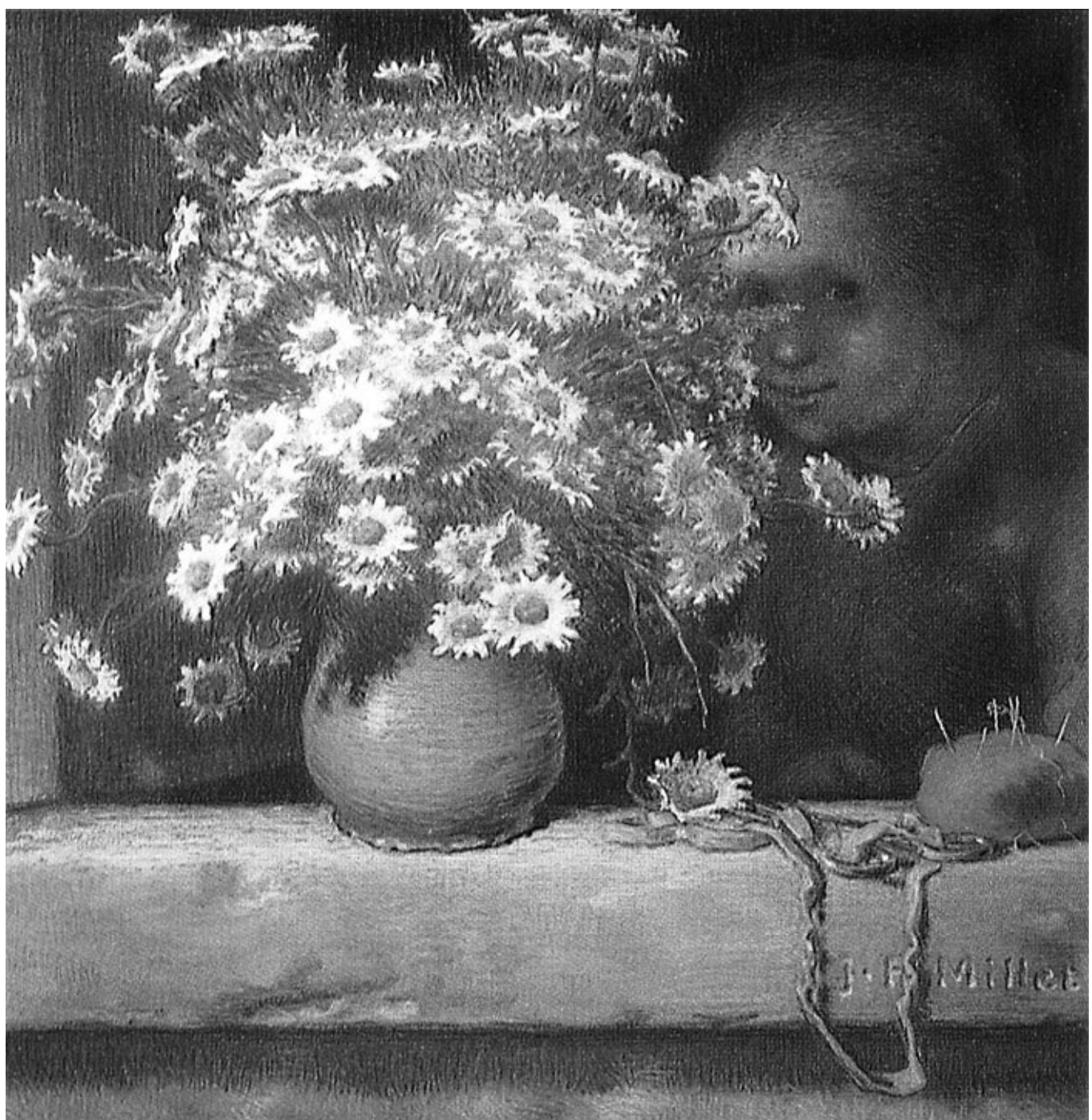


Рис. 54. Ж. Ф. Милле. Букет маргариток. Лувр, Париж



Рис. 55. О. Редон. Раковина. 1912. Музей д'Орсэ, Париж



Рис. 56. И. И. Левитан. Колес. 1894. Башкирский государственный художественный музей им. М. В. Нестерова, Уфа



Рис. 57. И. И. Левитан. Белая сирень. 1895. Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля

Глава 4. Методика работы сухой пастелью

В этом разделе приводится общая методика работы сухой пастелью, ею можно пользоваться для выполнения не только натюрмортов, но и работ во всех возможных жанрах. Более частные случаи в рисовании пастелью мы рассмотрим в последующих разделах.

Чтобы добиться наилучших результатов, нужно подходить к работе системно, соблюдая технологию и поэтапно выполняя поставленные задачи. Правильная методика позволяет рассчитать время и действовать эффективно, сохраняя легкость, присущую пастельной живописи. Работу над картиной (или учебной постановкой) можно условно разделить на пять этапов. Здесь мы приводим общие рекомендации по правильному и последовательному выполнению работ в наиболее сложной и, к сожалению, мало преподаваемой сейчас технике растирки сухой пастели. Данная методика строится на основе классической академической системы с предварительной отрисовкой построения «на картонах».

Подготовка к работе

Сначала определяется сюжет и разрабатываются эскизы будущей композиции. Композиция всегда решается в формате. Формат либо является отправной точкой композиции (композиция в круге), либо определяется после выбора наиболее удачного композиционного решения. Диапазон размеров рабочей поверхности в пастели меньше, чем в живописи маслом. Если работа выполняется на тонированном пастельном листе, то размеры выпускаемых заводами листов составляют 70×110 или 80×100 см, но при учете необходимых припусков для натягивания на планшет и краев работы, закрываемых впоследствии паспарту, активная рабочая поверхность листа уменьшается примерно на 4 см с каждой стороны. Тем более, что каким бы мелко растертым не был красочный пигмент, на основу он ложится крупинками, нуждающимися хотя бы в частичной растирке. Это свойство ограничивает наименьший в пастели формат до 20×30 см.

Выбранный тонированный пастельный лист натягивается на планшет. Планшет необходим, он облегчает работу, позволяет более качественно растирать пастель.

Первый этап

На первом этапе (см. цв. вклейку 3) выполняется построение на отдельном не очень плотном листе бумаги (например, ватмане) в натуральную величину будущей картины. Это значит, что лист для построения, лист для работы пастелью и планшет должны быть одного размера. При рисовании важно учитывать конструктивные особенности формы. Построение лучше выполнять мягким карандашом, постоянно уточняя контуры.

Второй этап

После необходимых уточнений рисунок следует обвести с обратной стороны листа толстым куском мягкой пастели, используя для этого стекло и лампу. Получается зеркальное изображение, которое прикладывается к чистому листу пастельной бумаги, просохшему после натягивания на планшет. Далее следует закрепить лист, после чего взять цветной карандаш или ручку и аккуратно обвести построение, надавливая в меру сильно, чтобы не повредить пастельный лист, находящийся внизу. Полученный оттиск можно дорисовать заточенными мелками или пастельными карандашами (графитные карандаши использовать нельзя, пастель на них не ложится). Для более точного переноса изображения можно расчертить вспомогательную сетку, она поможет восстановить неотпечатавшиеся части построения. Исправлять ошибки ластиком на пастельной бумаге лучше как можно меньше во избежание порчи поверхности листа от трения.

Третий этап

На третьем этапе происходит полное закрытие листа слоем пастели. Работать по большим поверхностям лучше боковой стороной мелков.

Основные задачи третьего этапа:

- задать в работе общую массу освещенных поверхностей и теней;
- придать композиции единое цветовое (колористическое) решение;
- выявить цветовые особенности каждого объекта изображения (человека, предметов, окружения).

После того, как поверхность листа затерта пастелью, следует начать растирку. Нужно стараться избегать тщательной растирки, отдавая предпочтение решению тоновых отношений. Не стоит часто использовать белый и черный мелки пастели, так как они при смешивании с последующими слоями лишают работу сочности красок. На третьем этапе нужно стараться работать общими отношениями. Старайтесь сначала выявить локальные цвета предметов без отвлекающих оттенков и единое освещение. На этом и последующий этапах необходимо не потерять точность построения. Штрих и растирка должны не просто заполнять пространство, их задача выявлять особенности формы.

Четвертый этап

На четвертом этапе (см. цв. вклейку 4) уточняются цветовые отношения, начинается проработка наиболее важных участков. Более явно следует показать особенности освещения. Освещение имеет четкую закономерность – свет и тень взаимопротивоположны. Если освещение создается лампой накаливания, и свет желтый (теплый), то тень – синяя (холодная), и наоборот. При освещении красной лампой тени будут зелеными. Контрастность изображения зависит от интенсивности освещения – чем сильнее освещение, тем сильнее контраст света и тени.

Основные задачи четвертого этапа:

- тонально и колористически разнообразить работу. Выявить наиболее темные и наиболее светлые места, выделить насыщенные оттенки;
- добавить необходимые рефлексy на поверхностях;
- выявить особенности материальности предметов (глянцевые, зеркальные, матовые, шершавые поверхности), добавляя по необходимости штриховку на светах и смягчая тени;
- акцентировать передний план, постепенно прорабатывая мелкие детали.
- добиваться мягкости (списанности) краев форм и поверхностей.

Пятый этап (завершающий)

Продолжая работу на пятом этапе, необходимо отвлечься от лишних деталей, отойти и посмотреть на сделанное как на единое целое. Не торопясь заметить недоработки, ошибки, требующие исправления. (На всех стадиях для наилучших результатов рекомендуется отходить от своей работы для анализа.)

На завершающем этапе автору особенно важно донести смысл работы до зрителя. Художники советуют заканчивать работу тогда, когда действия перестают раскрывать замысел. В пастельной живописи это особенно важно, так как, увлекаясь мелкими недочетами, можно испортить уже хорошо сделанное, повредить поверхность листа. В последнем случае пастель перестанет ложиться на поврежденную область. Исправить подобные ошибки, как правило, можно, применяя смешанную технику (например, нанести на поврежденный участок акварель с белилами).

Основные задачи завершающего этапа:

- передать разницу материалов, текстур и фактур в работе;
- акцентировать или смягчить отдельные места по необходимости;
- добиться единства и гармонии всех составляющих картины: цвета, тона, настроения и т. д.

Завершающий этап работы схож с начальным этапом – он требует смелости и цельности видения. Не стоит злоупотреблять большим количеством проработанных деталей, необходимо сконцентрировать внимание на картине в целом, никакая композиция не должна «рассыпаться» на составные элементы равной значимости. Элементы картины должны находиться в соподчинении друг другу, подводя внимание зрителя к композиционно-смысловому центру работы. В работе не должно быть ничего неоправданного, перегруженность всегда воспринимается хуже, чем недосказанность, однако при реалистическом подходе не стоит пренебрегать точностью детальной проработки. При этом нужно помнить: мелкие детали, как и мастерство их передачи, не самоцель, хотя и передают фактуру материала, усиливают ощущение плановости. Художественная работа может быть сделана за час или изменяться художником десятилетиями, но по-настоящему ценной она становится, когда выражает гармоничный художественный образ, ваше видение мира.

Вопросы для повторения

1. Раскройте понятие «художественный образ» и перечислите средства создания художественного образа в изобразительном искусстве.
2. Какова специфика работы над колоритом в пастели, назовите приемы гармонизации колорита. Ответ поясните примерами работ художников.
3. Какое значение в раскрытии художественного образа играют тональные отношения? Ответ поясните примерами работ художников.
4. На каких законах и правилах строится композиционное решение работы? Существует ли специфика работы над композицией в различных жанрах? Ответ поясните.
5. Насколько важным в композиции является решение глубины пространства? Опишите варианты решения задач плановости, линейной и свето-воздушной перспективы.
6. Каковы основные этапы работы пастелью? Дайте краткую характеристику.

Глава 5. Примерный тематический план-программа по дисциплине «Искусство пастели»

Данный тематический план-программа ставит своей целью восполнить пробел обучении работе в технике пастели, основанной на традициях русской реалистической школы. Задания можно копировать, используя общую методику работы сухой пастелью, но более эффективным способом в обучении является, конечно, рисование с натуры. Поэтому мы рекомендуем ставить аналогичные по задачам учебные постановки.

Задание 1. Освоение пастельной техники

Чтобы выполнять более сложные задания, предложенные ниже, нужно познакомиться с основными свойствами материала. Наиболее универсальной пастелью как для начинающих, так и для опытных художников является сухая мягкая пастель, которую мы предлагаем использовать в работе над первым заданием (см. цв. вклейка 5).

Для начала натяните равномерно увлажненный лист на планшет и дайте ему просохнуть. Затем нанесите на тонированный лист штриховку острыми концами мелков разного цвета. Штрихи можно накладывать различной длины и формы, параллельно и перекрестно. Штриховка в пастели мало отличается от штриховки в рисунке графитным карандашом или другими графическими материалами.

Попробуйте добиться ощущения зеленого цвета, накладывая рядом синие и желтые штрихи. Хорошо заметен такой тип смешивания, если вы находитесь на некотором расстоянии от своей работы. Вы можете оптически (дивизионистически) смешивать любые цвета, добиваться большого количества оттенков.

После этого круговыми движениями начинайте растирать штриховку пальцами. Руки при растирке должны быть сухими, иначе влага на пальцах будет «снимать» пигменты с основы, менять цвета. Поверхность листа не выдерживает многократного трения с сильным нажимом. Если растирку производить на наждачной бумаге, то можно не бояться испортить рабочую поверхность, однако рисование на абразивных поверхностях начинающим художникам не рекомендуется по причине вреда такой техники для рук и большого расхода материалов. Для растирки можно использовать растушевки, мягкие кисти или бумажные салфетки. Растертый слой пастели может быть различной плотности: просвечивающим цвет основы или нет. Разнообразие оттенков в пастели можно добиваться, используя свойство прозрачности тонкого слоя.

Пастель лучше других материалов позволяет создавать мягкие цветовые и тоновые переходы, столь ценимые живописцами. В качестве тренировки можно выполнить равномерную растяжку цветов радуги, или последовательно белый и черный тона, или растяжку одного цвета по светлоте.

Вы также можете закрыть плоскость бумаги штрихами разных цветов, находящихся в одном диапазоне, например, «холодных» оттенков от бирюзового до фиолетового. Растирая, добавляя в получившийся цвет любой другой по желанию, можно получать множество гармоничных цветовых сочетаний.

Задание 2. Рисование гипсового тела при естественном освещении (шар, яйцо)

Следующее задание направлено на изучение правил передачи объема, выявление тоновых и цветовых отношений (см. цв. вклейка 6). Чтобы лучше показать цветовые сочетания в зависимости от освещения, подчеркнуть контраст, мы поставили гипсовый белый шар на синюю драпировку. Шар легко купить в магазинах для художников, но вы можете выполнять аналогичные упражнения с имеющимися предметами простой формы – апельсином, яйцом и др. В нашей постановке освещение естественное, через окно. Света холодные, а тени теплые. Лист бумаги для данного задания предлагается серо-голубого или серо-зеленого цвета. Вам потребуется набор мелков мягкой пастели в количестве около 10 штук. Карандаши, кисти, растушевки и прочие приспособления в данном задании лучше не использовать.

1 этап – построение. Остро заточенным мелком пастели следует выполнить построение, обозначив границы света и тени, горизонтальную и вертикальную плоскость на тонированном листе для пастели.

2 этап – моделировка формы и закрытие плоскости листа штрихом. На втором этапе следует заштриховать тени и света, решить основные цветовые отношения. При этом не следует часто употреблять черные и белые мелки, они могут сделать работу грязной по цвету. Изначальное сужение цветовой палитры хорошо концентрирует художника на тональных отношениях, позволяет лучше сосредоточиться на решении формы, но постепенно количество оттенков в работе должно возражать, иначе принцип работы пастелью не будет отличаться от принципов работы другими мягкими материалами, чьи выразительные возможности ввиду отсутствия гаммы оттенков существенно уже.

Штриховка должна подчеркивать форму предметов. Добиваться равномерного красочного слоя можно, накладывая несколько штрихов поверх друг друга. На втором этапе нужно начать показывать глубину пространства и присущий постановке контраст. Сильная разница в тоне задается между светлой частью шара и фоном, почти такой же силы контраст следует показать между теневой частью шара и прилегающим участком фона. Обратите внимание: падающие тени в целом темнее теней на предметах. На втором этапе можно показать отраженные поверхности на предметах и окружении – рефлексy, выявить особенности освещения.

3 этап – растирка пастели и добавление оттенков. На третьем этапе начинается аккуратная растирка пастели. Работа на шаре ведется в соответствии с его формой. Движения руки должны подчеркивать округлую поверхность предмета. Далее следует добавить большее количество оттенков штриховкой (около пяти), это в конечном итоге придаст работе большую живописность и реалистичность. После этого уделите внимание тональным переходам. Работа над мягкостью тонов поможет решить форму цельно. Добейтесь списанности краев шара с фоном, это придаст шару ощущение большего объема, а работе – глубину пространства и необходимую воздушность.

4 этап – уточнение деталей, работа над материальностью предметов. На последнем этапе нужно стараться довести изображение не только до ощущения материальности, но и показать в работе цельность как отдельных элементов (шара, окружающего пространства), так и почувствовать их взаимодействие между собой. Для этого добавляются рефлексy, усиливается контраст между освещенными и затененными поверхностями. Нужно попытаться максимально тщательно растереть пастель в тенях и полутонах, оставляя небольшую прозрачность слоя. Освещенные поверхности также нуждаются в растирке. На освещенной части шара нужно растирать пастель, едва касаясь пигмента пальцами, а растушевки, кисти или салфетки может

загубить работу, поскольку они снимают слишком много красочного слоя. Самым последним в работе ставится блик. Для этого можно взять белый мягкий мелок и буквально вдавить в нужное место два отрывистых штриха. Этот прием придаст поверхности разнообразие, а работе – фактуру и материальность.

Задание 3. Натюрморт из нескольких простых предметов (фрукты, овощи, предметы быта) с направленным контрастным освещением

Третье задание направлено на дальнейшее освоение материала и усовершенствование техники (см. цв. вклейки 7, 8). Вы можете поставить аналогичный натюрморт, подсветив его лампой накаливания, дающей контрастные тоновые отношения: теплые желтые света и темные синие тени. В данном натюрморте лучше использовать бумагу «земляных» оттенков, например, коричневую, серо-бежевую и т. д. Для лучшей проработки мелких деталей можно пользоваться пастельным карандашом и кистью. В данном случае не обязательно выполнять построение на отдельном листе, учитывая простоту форм и композиции, однако в последующих заданиях лучше использовать технологию, описанную в разделе «Методика работы сухой пастелью». В качестве примера мы предлагаем натюрморт из трех яблок, в котором важно развить навыки работы по принципу «от общего к частному». Сначала выполняется отрисовка предметов, решение композиции на плоскости стола.

Важно еще на этапе построения решить характер и нюансы формы предметов, при этом сохранив элементы художественного обобщения. При работе на этапе закрытия плоскости пастелью важно минимизировать искажение формы предметов, заданной в построении. Качество растирки пигмента, детализация, мягкость переходов, диапазон тонов, материальность, выраженность композиционного центра влияют на ощущение законченности работы. В данном задании лучше уйти в некую сверхнатуралистичность изображения, чем остановиться на эскизном решении без проработки нюансов. Навыки художественного обобщения во многом развиваются при частой работе материалом, что художники называют это «набить руку», накоплении визуального и практического опыта. Навыки детализации развиваются наряду с формированием профессионального зрительного восприятия (в том числе внимательности, наблюдательности), что на начальных этапах обучения является очень важным.

Задание 4. Выполнение кратковременных зарисовок тканей и предметов

В зарисовках тканей важна передача пластической основы складок. (см. цв. вклейку 9) Необходимо внимательно следить за развитием движения каждой складки, неправильно изображать их без начала и конца. В рисунке важно передавать утоньшение складок на сгибах и утолщение в средней части. Важно чувствовать как ткань покрывает плоскости и поверхности, на которых находится. Трудно хорошо передать ткань без учета особенностей материала, толщины, пластичности, «ломкости», а также фактуры поверхности, глубины тонов, рефлексов и т. п.

В зарисовках предметов необходимо передавать характер формы и поверхностей. Лучше ставить предметы сложной формы и в нестандартных ракурсах. Задание может предполагать совершенствование навыков растирания по форме, детализации, акцентирования и обобщения.

Выполнение задания также может содержать с элементы декоративности (уплощение формы и пространства, условность цветового решения и т. д.). Эскизность решения предполагает использования цвета бумаги как опорного цвета колорита, просвечивание слоев, нерастушеванные участки, фактурные штрихи.

Задание 5. Натюрморт с предметами из различных материалов

Натюрморты для данного задания предлагается ставить с четко выраженным освещением (естественным или искусственным) (см. цв. вклейку 10). Композиция натюрморта должна включать три основных плана – передний, средний и дальний (см. рис. 58, 59). На переднем и дальнем планах не нужно располагать большое количество предметов. Сосредоточьте внимание зрителя на горизонтальной плоскости среднего плана. Задача должна быть посильной, поэтому не следует сразу пытаться выполнить натюрморт, состоящий из предметов, изготовленных из различных материалов – металла, стекла, дерева, различных видов тканей одновременно. Лучше выполнить несколько подобных натюрмортов, сознательно ограничив число предметов для изображения (яблоко, кувшин, драпировка, банка, сухая ветка) до шести штук. В натюрмортах должно присутствовать композиционное, смысловое, тональное и цветовое единство. Композиционное единство означает, что ни один предмет не должен быть зрительно отделен от окружающих. Тональное единство предполагает четкий разбор натюрморта на светлые и темные участки. Для этого требуется постоянно сравнивать части натюрморта между собой, выявить самое темное и самое светлое место в работе. Цветовое единство – цельная подача освещения, выявление в работе доминирующих цветовых сочетаний, составляющих общее цветовое состояние, колорит. Цвет в натюрморте задает настроение, передающееся затем зрителю. Смысловое (тематическое) единство требует подбора предметов, колорита, и прочих средств выразительности в соответствии с какой-либо идеей. Допустим, хрустальный бокал и буханка хлеба или ювелирные украшения на холщевой ткани – не лучшие сочетания.

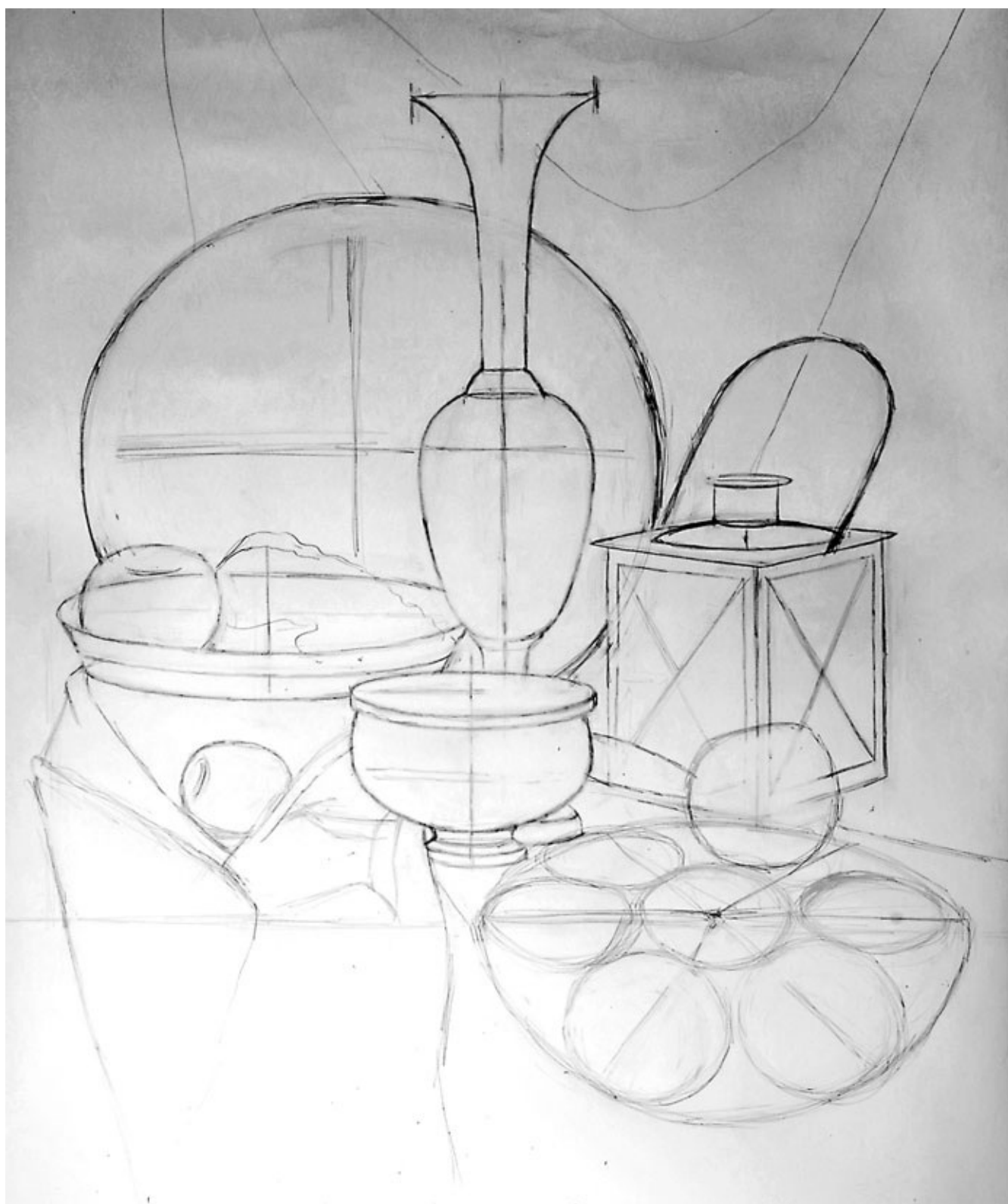


Рис. 58. Построение натюрморта

В рисовании натюрмортов из предметов, выполненных из разных материалов, обратите внимание на такие свойства, как гладкость или фактурность, прозрачность или непрозрачность, обилие или отсутствие рефлексов и бликов, обеспечивающих матовость или гляцевость. При выявлении этих свойств можно незначительно обострять впечатление от каждого материала, усиливая характерные различия. При работе над тканями должна чувствоваться их различная толщина и мягкость. Создание эффекта материальности – сложная задача, требующая целого цикла упражнений.

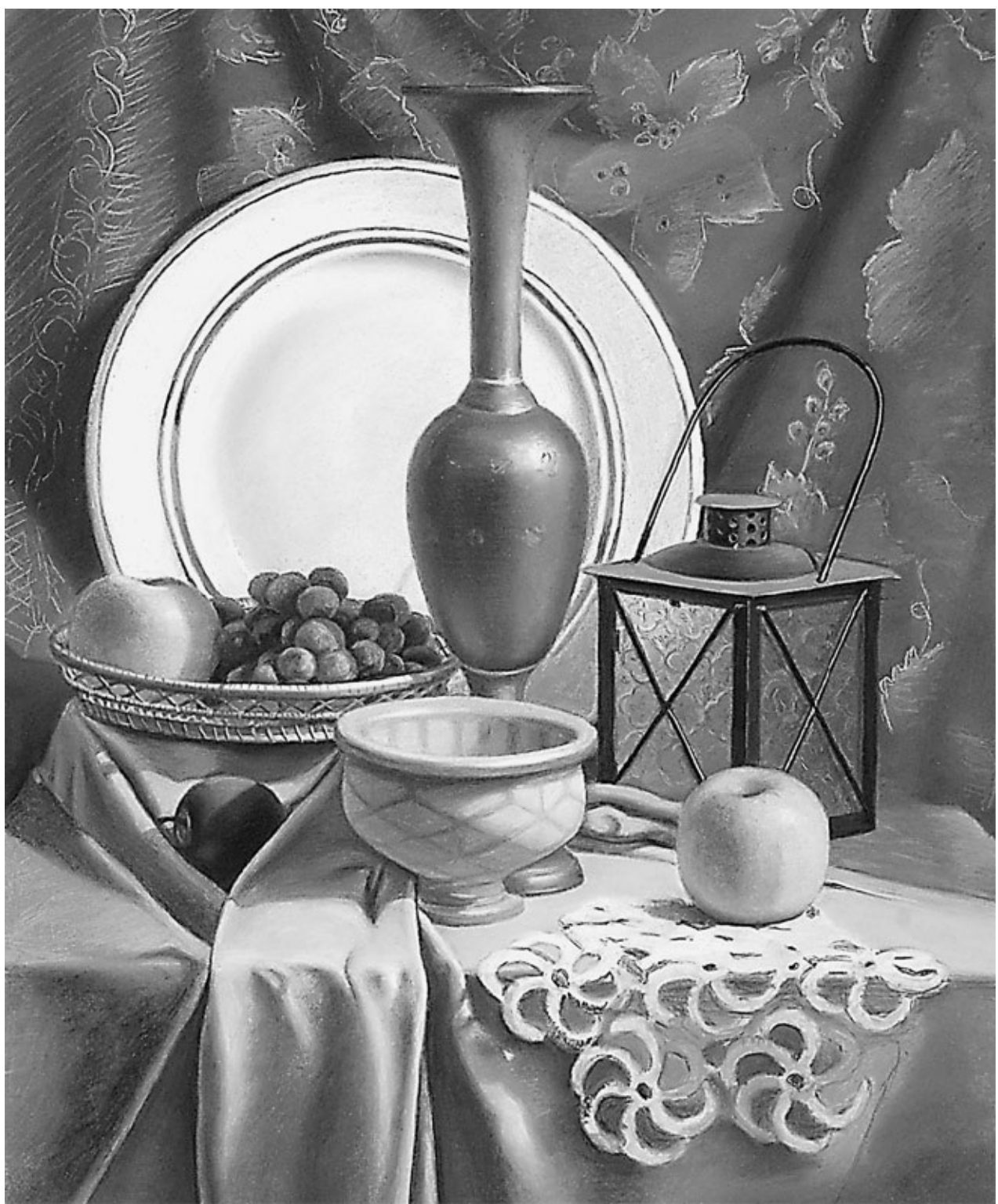


Рис. 59. Итоговая работа

Прозрачное стекло лучше изображать с яркими, четко очерченными рефlekсами по краям формы. Важно помнить: ни один рефлекс не может быть четче и насыщеннее предмета, от которого он образуется. Немного ближе к центру на стеклянных предметах сферических и цилиндрических форм располагаются максимально темные участки – это связано со свойствами прозрачности стекла, пропускающего и преломляющего свет. Рядом с бликом на стекле стоит усиливать контраст, а в центре стеклянного предмета под прямым углом к глазу – создавать эффект максимальной прозрачности. Помня о прозрачности и гладкости стекла (что взаимосвязано, т. к. с уменьшением гладкости падает прозрачность), необходимо учитывать и то, что стекло не может отбрасывать глухую тень. Тень на стекле будет иметь те же описанные выше закономерности тона, что и сам предмет.

Металлические предметы, как и стекло, содержат довольно много рефлексов, перепад тонов достаточно сильный. Визуальное ощущение от предметов, изготовленных из различных материалов, связано зачастую с тактильными ощущениями, поэтому стекло, металл лучше изображать вне зависимости от собственного цвета предметов, кое-где на поверхности добавляя холодные оттенки, а в изображения предметов из глины и дерева – теплые.

Дерево и камень хорошо передаются, если видна структура их поверхности; ей нужно уделять особое внимание. Прозрачные камни изображаются по аналогии со стеклянными предметами. Тактильные ощущения от камня могут быть различными, в частности янтарь, яшма, тигриный глаз, коралл, гранат относятся к теплым, бриллиант, бирюза, малахит, сапфир – к холодным. Художественный подход к ним должен отличаться.

Особое внимание нужно обратить на предметы **белого цвета**, имеющих максимальную тональную и цветовую шкалу, а следовательно, отражающих на своей поверхности много оттенков окружающих предметов. Белый цвет показывает даже незначительные перепады тона, диапазон цветов и тонов на предмете зависит от степени матовости. Чем более матовый предмет, тем меньшее количество цветов и тонов он будет содержать на своей поверхности. Предметы **из гипса** имеют теплый оттенок белого, это легко доказывается технологией его затвердевания. Не застывший гипс имеет розовато-желтоватый оттенок, и белеет он по мере высыхания. Предметы **черного цвета** сложны для изображения, поскольку содержат наименьшее количество оттенков и тонов. Трудным для передачи является черный бархат, практически полностью поглощающий свет, однако структура пастели в виде мельчайших частиц прекрасно приспособлена для решения подобных задач.

Знание природы каждого материала, каждого предмета и явления существенно облегчает задачу передачи материальности. При работе над **тканями** важно учитывать легкость, плотность, прозрачность, толщину ткани. Фактуру ковра можно передать, нанося на растертые участки штрихи нерастертого пигмента. Кружево лучше изображать сверху острым концом мелка или пастельным карандашом по уже нарисованному фону. Рисуя шелк, атлас, необходимо тщательно растирать пастель, добавлять яркие рефлексy, важно тщательно прорабатывать складки, следить за их утолщениями, утоньшениями на сгибах. Полупрозрачные мягкие ткани можно изображать поверх фона, растирая, делая акценты на сгибах и переходах плоскостей.

Задание 6. Натюрморт со сближенными цветовыми сочетаниями с верхней точки

Данное задание предполагает рисование с верхней точки, поскольку при стандартном ракурсе, когда линия горизонта находится примерно на середине листа, в композиции чувствуется явная перегруженность предметами (см. цв. вклейка 11). Высокое расположение линии горизонта позволяет создать интересную «ярусную» композицию со сложным ритмом, в которой предметы, занимающие небольшую массу в листе перекрывают более крупные. При выборе еще более высокой точки обзора получается свободная компоновка, наиболее подходящая для живописного решения работы. Обратите внимание, что в соответствии с правилом золотого сечения наиболее подробно автор прорисовал предметы, находящиеся в правом нижнем углу (см. цв. вклейку к 6 заданию). Для живописности в тенях был оставлен минимальный слой пастели, сквозь который просвечивает серо-коричневый лист бумаги. В данной работе присутствует гармония достаточно нейтральных, сближенных цветовых сочетаний, «оживляемых» яркой почти локально-алой драпировкой. На примере алой драпировки легко проследить закономерность, позволяющую показывать глубину пространства: интенсивность цветов и общий тональный контраст достигает максимума на передней границе закрытого тканями стола и постепенно ослабляется в глубине. Объем в работе на дальнем плане присутствует, но он словно растворен в тенях. В работе также показана различная материальность предметов. Особое внимание для передачи материальности было уделено освещенным поверхностям. На гирях ощущение «старого», немного матового металла создается при помощи бликов с растертыми краями, на стекле блики яркие и более четкой конфигурации, а ткани и дерево мягко отражают свет без выраженных бликов. В работе над натюрмортом были использованы мелки сухой пастели.

Композиция натюрмортов с верхней точки должна учитывать свойство визуального восприятия, при котором взгляд зрителя скользит через передние планы к дальнему, останавливаясь на нем. В связи с этим не желательно допускать отсутствие детализации дальнего плана.

Кроме того, в рамках данного задания вы можете поставить натюрморт, находящийся в плоскости выше уровня глаз. Такая композиция имеет особую специфику и требует внимания при построении предметов в перспективе.

Задание 7. Натюрморт в теплой гамме с предметами быта из разных материалов

Как уже говорилось, тематический натюрморт предполагает подбор предметов в соответствии с какой-либо идеей. Предметы данного натюрморта (см. цв. вклейку 12) напоминают нам о русской национальной кухне и могут находиться на столе у хозяйки в деревенском доме. И в тоже время это – постановочный натюрморт с продуманной и лаконичной композицией в форме классического «голландского» треугольника. Каждый предмет на столе имеет смысловую выразительность, а деревянный стол и стена создают гармоничное объединяющее окружение. Контрастное освещение также придает работе выразительность и цельность. Самое светлое пятно – белая головка чеснока на блюде, однако наибольший контраст совпадает с сеткой золотого сечения и расположен в правом нижнем углу, где расположены бумага, утюг, сито и тыква. Это место можно назвать композиционным центром, однако это не значит, что остальные предметы на столе не требуют проработки. Стол, идущий параллельно нижнему краю листа создает подобие фризовой композиции, требующей внимания для каждого предмета среднего плана. В натюрморте использована ограниченная цветовая палитра, предметы объединены по цвету. Присутствует цельность теплых освещенных участков и относительно более холодных теней. Линия горизонта была выбрана выше середины листа, соответственно большая часть работы находилась ниже уровня горизонта. Для работы был использован коричневый лист и набор мелков сухой пастели.

Следующие примеры более сложные (см. рис. 60, 61, 62). Постановка также содержат предметы из разных материалов: керамика, стекло, дерево, ткани различной фактуры и т. д. Для данных работ подойдут горизонтальные форматы листа не менее 50 см в высоту теплых, но сдержанных оттенков, материал – сухая мягкая пастель. При общем цветовом единстве в постановке отличаются не только материалы предметов, но и локальные (собственные) цвета. Чтобы выполнить работу успешно, необходимо сравнивать тени, света, полутона на предметах между собой, выявлять не только наиболее светлые, но и наиболее темные участки.



Рис. 60. Натюрморт со сдобой



Рис. 61. Фризовый натюрморт на бытовую тему

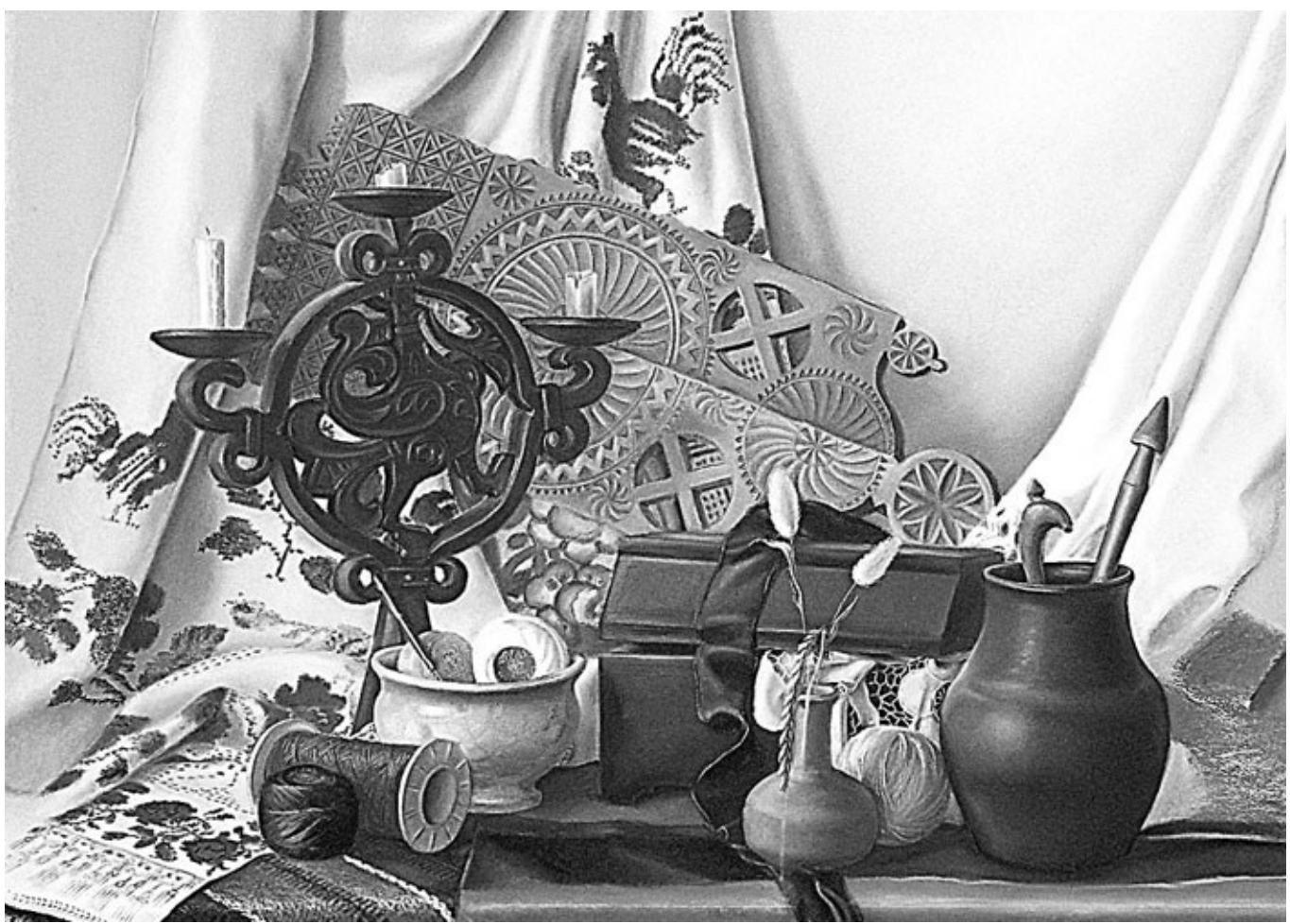


Рис. 62. Натюрморт с прялкой и шитьём

Вы можете поставить аналогичный натюрморт, содержащий предметы в холодной гамме с добавлением контрастных теплых элементов. При рисовании с натуры будет необходимо выдерживать цельность освещения. Работа по приведенным в разделе «Методика работы сухой пастелью» этапам позволяет раскрывать основные и тоновые отношения сразу применительно ко всей постановке. На стадии проработки нужно помнить первоначальное впечатление от натуры, пытаться сохранить живость в подаче формы и цвета. Детальная прорисовка должна вестись не только по уже нарисованной форме (принцип от «общего к частному»), но и в связи с окружением. Нежелательно по отдельности отрисовывать каждый предмет, даже если его тщательная проработка необходима. Правильность проработки можно проверять с некоторого расстояния.

Особенности человеческого восприятия при рассмотрении работы следующие: сначала зритель видит натюрморт целиком, а потом, если ему интересна работа, начинает подходить и рассматривать мелкие детали. Тщательность проработки может быть разной, как и размер формата листа. Чем больше формат, тем на большее расстояние отойдет зритель для рассмотрения. Поэтому при рисовании художник также должен отходить от своей работы на предполагаемое расстояние нахождения зрителя, вносить коррективы и исправлять ошибки видимые с того положения.

Задание 8. Натюрморт в смешанной технике в светлой гамме

Натюрморт в светлой гамме с предметами из различных материалов можно выполнять в смешанной технике с гуашевыми белилами (см. цв. вклейку 13). Для увеличения тонального диапазона в темных участках можно добавлять акварель. Работать можно и по акварельному подмалевку, это частично ускоряет процесс выполнения натюрморта и лишает пастельную работу некой фактурной и стилистической однородности и «ватности» в переходах в темные тона. Подмалевок также можно выполнять тонким слоем гуаши или темперы. При излишней фактуре мазка поверхность можно слегка зашкурить мелкозернистой наждачной бумагой.

В натюрморте найдено хорошее соотношение тонов, оптимально детализированы предметы, грамотно выстроена ромбовидная уравновешенная композиция. При общей светлоте натюрморт не кажется «разбеленным» т. к. имеет контрастные тени. Работа во многом построена на внимании к материальности предметов, на игре поверхностей бликами и рефlekсами. Красивое пятно и ритм создается падающей тенью в правом верхнем углу. Предметы решены достаточно живописно за счет растирания красок в местах касания форм с окружением, в некоторых местах форма почти сливается с фоном, а в других выделяется мягким, но контрастным контурным подчеркиванием. Также важно отметить гармонию масс теплых бело-кремовых предметов и холодных белых, в данном случае это являлось композиционным приемом, а не констатацией натурального факта. В золотом сечении натюрморта расположена стеклянная светло-зеленая ваза, ее цвет, в отличие от тона и материала, в данном случае не принципиален, т. к. мы можем ее представить голубой, бежевой, светло-красной или сиреневой, композиционная задача вазы – разгрузить визуальную одинаковость белых непрозрачных предметов, уравновесить массы натюрморта.

Задание 9. Сложный тематический натюрморт при естественном освещении

Такой натюрморт может носить характер как творческой, так и учебной постановки (см. рис. 63–65). Солнечные лучи, проходя сквозь стекло окна, приобретают холодный оттенок, который необходимо передать в работе. Уровень освещенности может быть различным, для данного задания мы рекомендуем мягкий рассеянный свет. В задании допускается использование различных смешанных техник для усиления детализации, передачи материальности предметов. Данное задание мы иллюстрируем примерами в различных стилистиках (см. цв. вклейки 14–17). Вы можете выполнить данное задание в виде натюрморта в контражуре. Наиболее простым вариантом такого решения будет натюрморт у окна.



Рис. 63. Фотография натюрморта



Рис. 64. Построение натюрморта

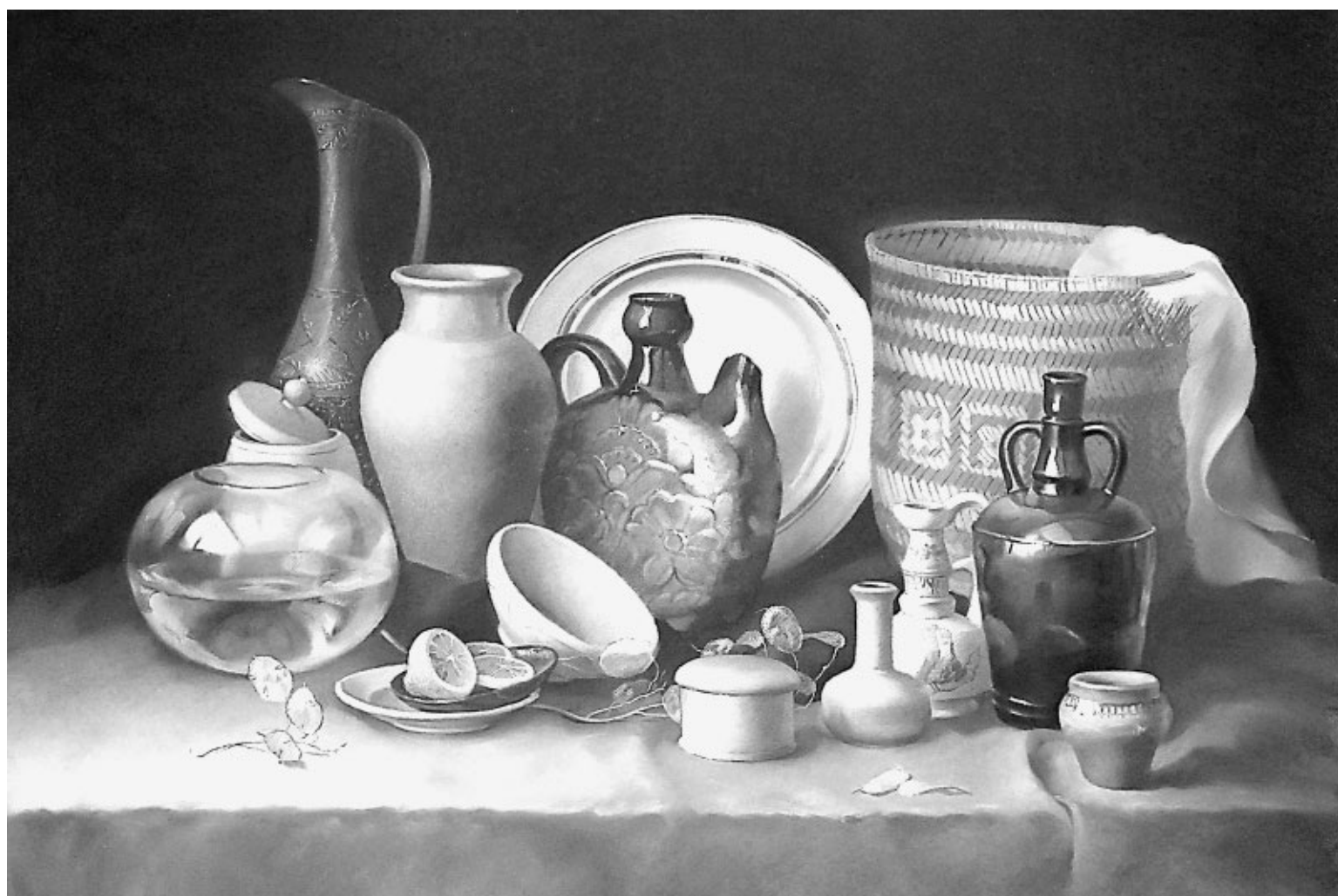


Рис. 65. Итоговая работа

Задание 10. Сложный тематический натюрморт с направленным освещением

Для выполнения данного задания необходимо ставить натюрморт с теплым направленным освещением высокой контрастности. Важно учитывать визуальную массу теней, воспринимаемых относительно светов в качестве «тяжелых» областей. Наиболее гармоничным освещением по психофизиологии восприятия является освещение сверху слева, при котором область теней приблизительно равна одной трети от визуальной массы предмета. В качестве примера выполнения задания (см. цв. вклейки 18, 19) была выбрана серия работ морской тематики с классической уравновешенной композицией. Вы можете поэкспериментировать с композицией натюрморта, выбрав многоярусное решение, в том числе с большой глубиной изображаемого пространства.

Задание 11. Сложный тематический натюрморт в смешанной технике

В данном задании важным является не количество примененных смешанных техник, а их оправданность (см. цв. вклейки 20–22). Для акцентирования ярких участков освещенных областей и в рефлексах можно использовать подложку светлого тона. Подходят различные варианты: гуашь, темпера, акварель с белилами. Наибольшего эффекта можно добиться при использовании в качестве подложки теплых оттенков или чистых белил. Поверхность красочного слоя подложки не должна быть слишком пористой или глянцевой. В реалистическом рисовании важно качественно списывать касания красочного слоя с пастелью. Не нужно слишком часто использовать приемы смешанной техники, поскольку художественные приемы – это только часть создаваемого художественного образа, а не самоцель. Работу могут испортить чрезмерная обводка и подчеркивание форм краской, большое количество слоев. Легкость и прозрачность теням может придать техника работы акварелью в первых слоях с последующей доработкой пастелью. Богатства цветов, тонов и фактуры можно добиться в случае использования масляной пастели.

Задание 12. Тематический натюрморт в смешанной технике с гипсовой головой (головой с плечевым поясом, маской или репродукцией реалистического портрета работы известного мастера)

Данное задание является завершающим в жанре натюрморта, в котором необходимо применить полученные знания, умения и навыки по композиции, рисунку и живописи (см. цв. вклейки 23, 24). Цель задания – освоение навыков точной моделировки формы, осуществление перехода от изображения статичных форм к изображению живой натуры. Более предпочтительно использование гипсовых голов, бюстов с выразительным освещением. Важно максимально точно отображать пропорциональные отношения, решить задачи подчинения второстепенных элементов композиционному, смысловому центру постановки. В рисовании гипса важно соблюдение тональных отношений, передача материальности. Следует избегать перенасыщения цветом, искажения форм при растирании пастели.

Задание 13. Портрет пастелью

Портрет пастелью (см. цв. вклейку 25) может выполняться несколькими способами. Более длительный вариант предполагает подробную отрисовку рисунка и последующий перевод на пастельный лист. Более быстрый, но и более рискованный способ – работа сразу непосредственно на пастельном листе. Построение может быть в этом случае выполнено менее детально с моделировкой основных масс светотени. Для совершенствования навыков работы над портретом важно развивать целостное и детальное видение, умение подчинять детали большой форме. В портрете сначала находится общая динамика масс – разворот и наклон головы, шеи и плечевого пояса. Далее определяю большие отношения лицевой части к голове, наклон и уход в перспективу линий надбровных дуг, глаз, нижней площадки носа, линия рта, ищутся точки слома формы височных, скуловых костей и нижнечелюстного угла. В голове (кроме разворота в профиль) важно задать среднюю линию. Важно учитывать характер формообразования: валикообразную и шароподобную поверхность лба, округлость либо заостренность черт, особенности черт лица. Знание анатомических свойств головы человека облегчают поиск индивидуальных, личностных характеристик. При этом важно учитывать:

1. примерное равенство высоты лба, длины носа, расстояния от нижней точки носа до нижней точки подбородка;
2. примерное равенство расстояния между глазами и ширины разреза глаз;
3. примерное равенство высоты уха и длины носа и их расположение на одной высоте;
4. высоту линии глаз немного выше середины головы.

В рисовании головы человека существует ряд типичных ошибок, на которых мы посчитали необходимым сконцентрировать внимание. Важно помнить, что в портрете практически отсутствуют пластические взаимосвязи по прямым линиям, в основном формы образуются по наклонным осям и дугам. Ошибки, связанные с трактовкой формы по аналогии с греческими скульптурными портретами, мы для простоты назовем по типичному портретному образу «ошибки Венеры»:

1. зачастую в процессе обучения портрету неправильно решается валикообразная, утопленная форма переносицы, переносица в рисунках часто ошибочно изображается выходящей из плоскости лба;
2. носовая перегородка анатомически располагается ниже основания крыльев носа, но в рисунках часто нижняя площадка носа ошибочно показывается единой плоскостью;
3. неправильно передаются сломы формы височных и скуловых костей, а также нижнечелюстной угол;
4. лоб трактуется как цельная цилиндроподобная форма, хотя форма лба скорее шарообразная, вписанная в «треугольники» височных костей;
5. шея трактуется также как цилиндроподобная форма, хотя форма шеи образуется сзади плоскими лентами трапецевидных мышц, сбоку диагоналями симметричных грудинно-ключично-сосцевидной мышц, крепящихся одним концом за уши, другим – к яремной ямке, дающей начало S-образным ключицам.

6. переход ключиц к плечам и шеи к плечам также часто трактуется неверно. Плечевой пояс необходимо связывать крупными дугообразными, а не прямыми линиями, для этого важно вспомнить строение скелета, его вид сверху. Переход от шеи к плечам образуется буграми трапецевидных мышц.

Ошибки, связанные с неправильной цвето-тональной моделировкой, мы для простоты назовем «ошибками раскрашенного манекена»:

1. волосы на голове, брови, ресницы показаны слишком резко, «пририсованы» к форме, получается эффект накладных волос, пластически, колористически не связанных с общей формой;

2. глаза нарисованы излишне резко, смоделированы без учета формы глазниц, наклона осей внешнего и внутреннего угла, толщины и подвижности верхнего и нижнего века, формы глазного яблока, по сути, изображен только приблизительный разрез глаза с роговицей, не посаженный в тень глазной ниши. Подобная ошибка часто встречается и дает эффект нарисованных глаз на поверхности кожи. Чтобы ее исправить, часто достаточно немного смягчить жесткость линий и избавиться от чрезмерной белизны белков;

3. цвет и форма губ слишком резко выделяются из тона и цвета кожи, важно смягчать форму и иногда акцентировать ее пропадающей линией;

4. цвет кожи перенасыщен цветом и состоит, как писал И. Е. Репин, из «мелких колерков». Цветовая дробность создает декоративный эффект, приводит к отсутствию цельности восприятия образа, части лица существуют как бы по отдельности.

После уточнения характерных индивидуальных, личностных черт необходимо выполнить целостную моделировку портрета штрихом, для чего подойдут мелки и пастельные карандаши. После данного этапа можно перейти к выборочному растиранию штриха, в большей степени это касается теней. Важно вести работу в отношениях подчинения деталей целому, решать области тени и света во взаимосвязи с фоном и окружением. Фон должен выгодно выделять портрет, для чего максимальный контраст создается на световой части, а максимальная обобщенность – на теневой. Постепенно необходимо все более уточнять рисунок, временами обобщая нужное. Корректировку формы и деталей можно проводить в течение всего периода работы. После тонального решения можно переходить к уточнению цвета и колорита, проставлению акцентов и финальному обобщению.

Задание 14. Постановка с гипсовым торсом (с элементами натюрморта в интерьере)

Данное задание мы будем показывать на примере торса Лаокоона (см. цв. вклейки 26, 27). Для начала необходимо найти общую массу в листе. На этапе компоновки и построения важно сделать динамичную зарисовку, в которой допустимы искажения. Отношение высоты головы к телу, ширины к высоте в данном случае важно тщательно промерить методом визирования. Необходимо найти угол наклона головы, среднюю линию тела, поставить «точки экспрессии», которые будут располагаться при развороте в три четверти на границе светотени. Высота головы берется за модуль построения (размер, которым ведется проверка всех пропорциональных отношений). Модуль укладывается от нижней точки бороды до солнечного сплетения один раз, от солнечного сплетения до начала база – второй раз. Важно отметить, что в данном ракурсе ширина головы по крайним точкам равна высоте головы, т. е. komponуется в условный квадрат, а ее наклон соответственно равен 45° и является диагональю данного квадрата. Крайней правой точке головы по вертикали соответствует крайняя правая точка таза.

Отрисовка и уточнение является завершающим этапом построения, оно должно производиться с максимальной концентрацией. Во время построения важно сидеть с ровной спиной, не меняя точку обзора. Крупные линии лучше проводить на расстоянии почти вытянутой руки, мелкие детали – с меньшего расстояния. Чтобы при рисовании избежать искажений периферийного зрения следует прерываться и отходить от работы в зону оптимального восприятия, для средних форматов это около 3 м. Если детали находятся на периферии листа, можно поворачивать и двигать лист так, чтобы уменьшить искажения. Минимизировать количество ошибок помогает переворачивание работы, рассматривание ее через зеркало. Хорошим приспособлением для проверки вертикалей в рисунке является отвес – грузик на нитке.

Когда большие массы и пропорции в рисунке найдены, можно перейти к отрисовке деталей «от куска», вписывая меньшие объемы в большие. Тонирование больших масс теней позволят получить более объективную картину поверхности, поскольку комбинирование точечно-векторного, линейного способов построения с рисунком «от пятна» дает сочетание точности и живописности. Проверку ошибок, уточнения необходимо производить во время выполнения всех этапов работы. Уточнение можно проводить по вертикали, горизонтали, диагоналям, межпространственным расстояниям, контурам касания форм с фоном. Важно чувствовать и моделировать пластическую взаимосвязь элементов формы между собой, в теле человека соединение масс происходит, как правило, дугообразно, а не по прямым.

При моделировке объема лучше всего обозначить две основные тональности – свет и тень без лишних тональных градаций, затем, анализируя развернутость плоскостей и поверхностей относительно друг друга, источника освещения и отражающих поверхностей, приступить к углублению тональностей. Нужно отметить, что светотень не только создает ощущение объема формы, но и частично деформирует ее, поэтому иногда для понимания формообразования стоит подходить к натуре и рассматривать ее с другого ракурса, при ином освещении. Иногда для понимания переходов можно тактильно исследовать поверхность сложной формы.

Рисунок акцентируется на изгибах формы, границе света и тени. В портрете в развороте три четверти акцентируются, помимо перечисленного, надбровные дуги, глаза, кончик носа, внутренняя линия губ, височная и скуловая кости, нижнечелюстной угол и подбородок.

Задание 15. Тематический портрет в интерьере

Это и последующие задания достаточно сложные, рассчитанные на людей с художественной подготовкой и навыками работы пастелью. Рисование портрета пастелью – сложный процесс, достойный отдельной книги. Мы не будем останавливаться на этом подробно и дадим лишь несколько полезных советов.

При рисовании портрета необходимо точно соблюдать индивидуальные пропорции человека. На начальных стадиях рисования портрета следует уделять внимание композиции и общему решению в объеме. Лицо можно измерить методом визирования или рисовать «на глаз», в любом случае должен соблюдаться принцип «от общего к частному». Портретное сходство в тематическом портрете должно быть, но работа в любом случае подчиняется общему замыслу и настроению, которые вносят в объективную действительность свои изменения.

Работа над тематической композицией начинается с подбора материала и подготовительных эскизов. Когда замысел оформлен, нужно приступить к постановке композиции в натуре. Уже на месте вносятся основные коррективы и дополнения. Конечно, не всегда бывает возможность организовать постановку в условиях, позволяющих рисовать то, что есть. Много, а иногда и почти все, художник изображает по представлению, перерабатывая фотографии, подключая фантазию, изобретательность и зрительную память. Нужно стараться подбирать вещи, аксессуары (что, собственно, является натюрмортом) раскрывающие основной замысел. В данном случае это вещи, относящиеся к театру. Композиция строится при помощи зеркала, словно отражающего одновременно два состояния героини. Данная работа делает акцент на образ в окружении, но не дает точных ответов, предоставляя зрителю самому делать выводы.

Работа велась с натуры и с использованием фотографии (цветная вкладка 28). При этом использовалась сухая мягкая пастель и пастельные карандаши. На отдельных участках из-за легко повреждаемой основы (серая бумага для пастели), не выдерживавшей растирки на светлых участках, применялась акварель в смешении с белилами (на такой слой пастель начинала снова ложиться). Таким образом, использовалась смешанная техника с применением лессировок. К сожалению, иногда отрицательные свойства бумаги проявляются только в работе, но в любом случае для человеческой кожи бумага темных тонов с очень мелким и слишком крупным зерном не подходит. Для более точного построения была расчерчена сетка на листе, корректировка рисунка происходила не только на стадии построения, но и по ходу работы. Наибольшее внимание в работе уделялось отражению, фигуре девушки, особенно ее спине, голове и кисти левой руки.

Задание 16. Рисование фигуры человека

В фигуре человека основное значение важно уделять опорным, несущим весовую нагрузку элементам: таз, плечевой пояс, колени, ступни (см. рис. 66–70). Построение фигуры в рост целесообразно начинать строить с учетом динамики масс как большой набросок с акцентом на опорные элементы, среднюю линию. Проверочным модулем для фигуры, как и для торса, является голова и ее отношения ко всем остальным массам. Если мы начнем построение с головы, мы можем не решить массы фигуры верно, и она будет визуально восприниматься отдельно. Важно помнить, что когда мы двигаем только одну частью тела, остальные части совершают также невольное движение, приходя в комфортное положение, поэтому ошибочно механически перерисовывать с живой натуры сначала руку, потом ногу, затем голову и т. д. Необходимо развивать наблюдательность, цельность и константность восприятия, чтобы не изобразить в одном рисунке все по отдельности в разных ракурсах.



Рис. 66. Мужской портрет в профиль



Рис. 67. Женский портрет в профиль

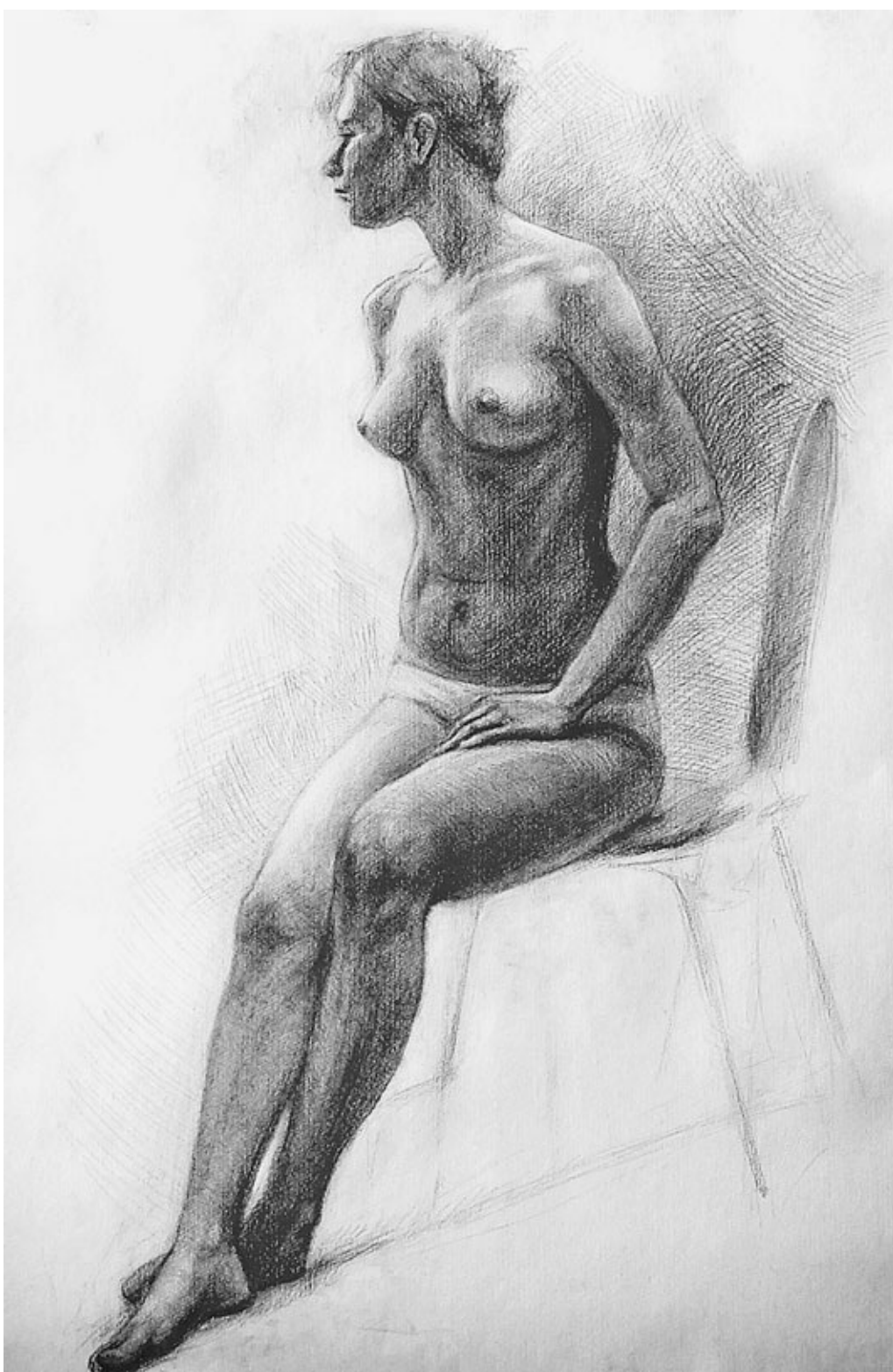


Рис. 68. Постановка с обнажённой женской фигурой



Рис. 69. Лежащая фигура в сложном ракурсе

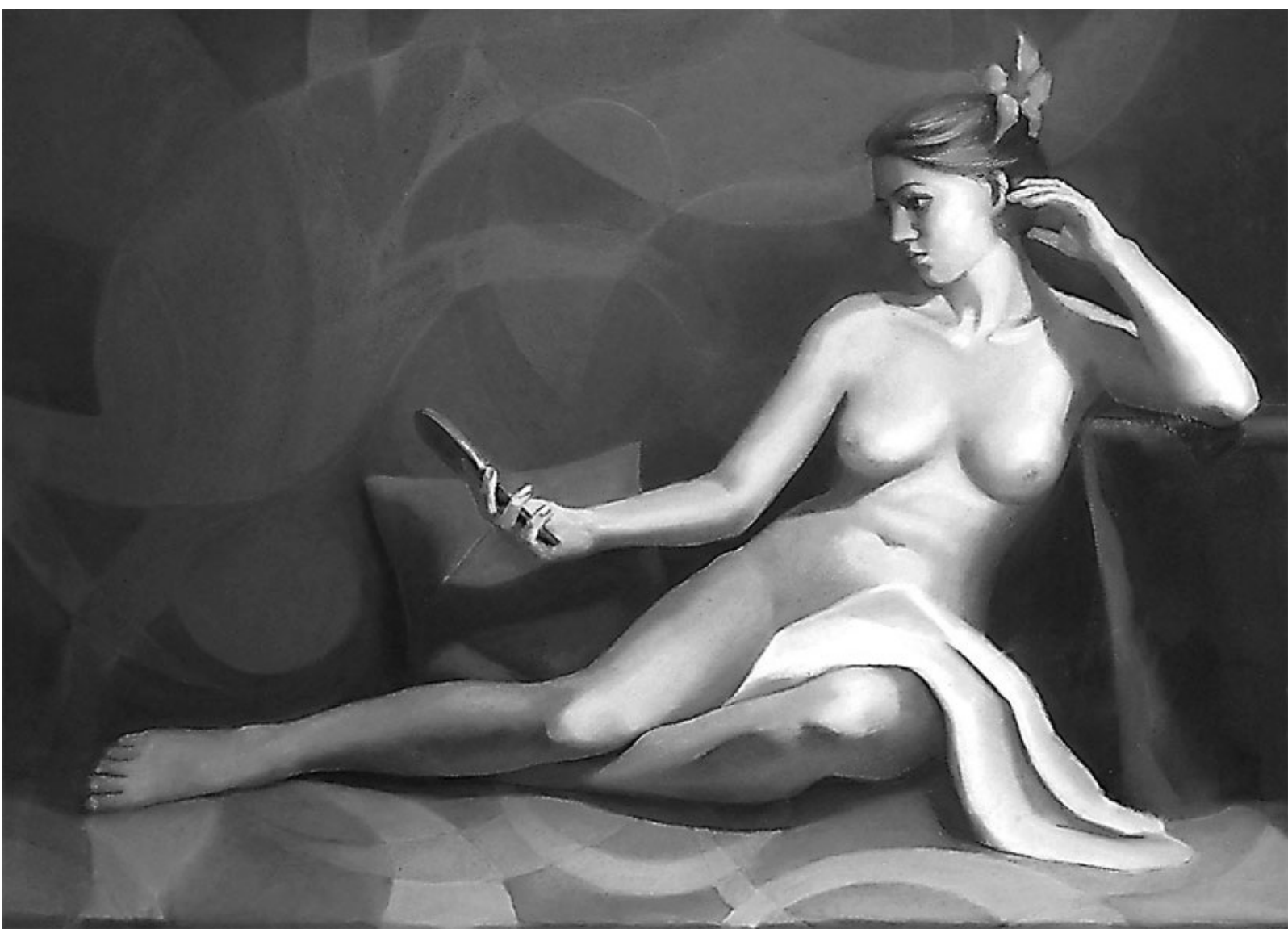


Рис. 70. Тематическая композиция с фигурой

Существует много пропорциональных закономерностей. В мужской фигуре, как правило, образуются более круглые числовые показатели, и то, что не вписывается в закономерности, можно считать индивидуальностью. Мы остановимся на нескольких особенностях пропорций человека:

1. высота головы и длина ступни примерно одинаковы;
2. длина кисти равна три четвертям высоты головы и длины ступни соответственно;
3. от низа подбородка до солнечного сплетения укладывается высота головы;
4. от солнечного сплетения до верхних костей таза также укладывается высота головы;
5. в ноге укладываются примерно четыре высоты головы: две высоты от верхней точки до коленной чашечки и две – от коленной чашечки до низа ступни;
6. локтевой сгиб находится примерно на высоте пупка. Каждая из фаланг пальца относится к соседней как три четверти, длина среднего пальца относится к тыльной стороне ладони как три четверти;
7. ширина плеча примерно равна ширине головы, ширина таза равна ширине двух голов;
8. длина лучевой и плечевой кости примерно равна высоте головы.

Задание 17. Тематическая фигуративная композиция в интерьере

Разработка тематической композиции в интерьере лучше начинать с эскизов и зарисовок фрагментов интерьерного пространства (см. рис. 71, 72). На этом этапе особое внимание следует уделять компоновке и гармонизации больших и малых масс. Не следует пропускать этап подробного отрисовывания наиболее удачно найденной композиции на листе. После проверки рисунка и устранения неточностей важно аккуратно перенести построение на основу для работы пастелью.

Приведенные в качестве примеров задания носят характер учебных натуральных постановок с последующим поиском художественного образа (см. цв. вклейки 29, 30). Данные задания предполагают творческое решение обнаженной натуры, творческая работа может содержать намеренные неточности, искажения, необходимые для воплощения замысла, но не должна ставить художественные приемы в качестве самоцели.



Рис. 71. Натюрморт в интерьере



Рис. 72. Интерьер пастелью

Самое сложное из предлагаемых заданий – двухфигурная композиция в интерьере, в нем особое внимание уделялось решению окружения (см. цв. вклейку 31). Паркет на полу, свисающий в правом углу занавес и открытая дверь задают глубину пространства. Монохромное решение является очень гармоничным для данной композиции и задает особое спокойное настроение. Источник освещения находится слева, и несмотря на то, что в работе не отсутствует цвет освещения, мы можем предположить что оно мягкое и естественное – из окна. Это частично доказывают лежащие в левой части работы тени на стене. Формат работы – квадратный, сидящая и стоящая женские фигуры создают классическую уравновешенную треугольную композицию. «Классичность» подчеркивают и легкие платья, похожие на античные туники, фронтальная

перспектива с точкой схода между кистями рук девушек. Это точка схода воспринимается как смысловой центр, подчеркивает диалог двух героинь. По интерьеру, обстановке и одежам можно предположить, что в работе нашла отражение культура Европы первой половины XIX века. Помещенные в глубину пространства фигуры создают ощущение некоего таинства, зритель словно находится в этом помещении на некотором отдалении и украдкой наблюдает за происходящим. Чтобы самостоятельно выполнить подобную работу, необходимо сделать как можно больше небольших эскизов композиции. Затем наиболее удачный вариант можно разрабатывать в натуральную величину картины в заранее простроенном по перспективе пространстве. Материалы для данного задания: сухая мягкая пастель и серо-коричневый лист.

Задание 18. Пейзаж пастелью

В пейзаже важнее всего передать плановость средствами линейной и свето-воздушной перспективы (см. цв. вклейку 32) Дальний план лучше решать холоднее и мягче. Затирку плоскости листа удобнее начинать с дальнего плана, постепенно переходя к среднему и ближнему. Штрихами и энергичной направленной растиркой можно создать эффект ветра. В пейзаже важной задачей является передача состояния природы, лиричности, поэтичности, для решения этих задач бархатистость и легкость пастели подходят очень хорошо.

Пейзаж можно писать и в смешанных техниках, в том числе с использованием текстурирования как в подложных, так и в средних, и верхних слоях. Разбрызгивание краски ворсом зубной щетки – один из самых простых способов текстурирования. Также можно применять технику прижатия непросохшей красочной поверхности смятым целлофановым пакетом средней жесткости. Для этой техники лучше делать подложку акварелью, пакет выдерживается под давлением около 5–10 мин., после чего снимается. Для использования пастозной подложки (толстый слой краски) лучше всего подойдет гуашь или темпера, по ней можно отпечатать любую живописную фактуру.

В условиях пленэра иногда необходимым является фиксация и защита красочного слоя от механических и иных повреждений (влага, пыль и т. д.) для этого важно заранее подготовить набор необходимых для работы предметов.

Беррилл Ф. Рисуем пастелью /пер. с англ. Н. В. Микелишвили. М., 2007.

Беттаг Ф.-Й. Пастель: программа 7 дней для начинающих. Ростов н/Д., 2007. (Мастер-класс).

Богданов А. «А. П. Остроумова-Лебедева». Л., 1976.

Брион Дж. Подновление старых гравюр, рисунков, чертежей и подклеивание их. М., 1908.

Буймистру Т. А. Колористика: цвет – ключ к красоте и гармонии. М., 2008.

Визер В. В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве. – СПб., 2006.

Вибер Ж. Живопись и ее средства. М., 2000.

Витковский А. Н. Методические основы преподавания академического рисунка в условиях специфики факультета изобразительного искусства и народных ремесел педагогического университета: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.02. 61 99–13/1309–2. М., 1998.

Виффен В. Как научиться рисовать натюрморт. Пособие по рисованию. М., 2001. (Серия «Как научиться рисовать»).

Гавриляченко С. А. Учебный рисунок. Учеб. пособие. М., 2003.

Гаррисон Х. Рисунок и живопись: карандаш, акварель, масляные и акриловые краски, пастель: полн. курс: материалы, техника, методы. М., 2007.

Гончарова Н. Н. Русский дворянский портрет в графике первой половины XIX века: Из собр. Гос. Ист. музея: Альбом / Сост. Н. Гончарова. М., 2001.

Геташвили Н. В. Атлас мировой живописи. М., 2004.

Ефремова Л. А. Галерея гениев: Врубель. М., 2005.

Ефремова Л. А. Портрет в русской живописи: Галерея мировой живописи. М., 2004.

Елизарова Е. М. Проблемы преподавания живописи и рисунка // Сб. науч. тр. Рос. акад. художеств, Санкт-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. СПб., 1994

Ершова И. Пастель // Художественная школа. № 1, 2003.

Жабинский В. И., Винтова А. В. Рисунок: Учеб. пособие. М., 2008.

Игнатъев С. Е. Закономерности изобразительной деятельности детей: Учебное пособие для вузов. М., 2007с.

Игнатъев С. Е., Коваленко П. Ю., Кузин В. С., Ломов С. П., Шорохов Е. В. Изобразительное искусство. Программа для общеобразовательных учреждений. 5–9 классы. М., 2010.

Каменская Т. Д. Пастели художников западноевропейских школ XVI–XIX в. Л., 1960.

Кантор-Гуковская А. С. Пастели западноевропейских художников в собрании Эрмитажа, XVIII – начало XX в.: Кат. выст. / Гос. Эрмитаж; Авт. – сост. А. С. Кантор-Гуковская. СПб., 2001.

Киплик Д. И. Техника живописи. – М., 2002.

Круглов В. Ф. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. – СПб., 2004.

Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика его преподавания. М., 1998.

Кузин В. С. Наброски и зарисовки. М., 2002.

Кумбз, Питер. Пастельная живопись: Как создать красивую картину. М., 2002.

Лебедева В. Е. Борис Кустодиев. Художник и его творчество. М., 1981.

Ли Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. М., 2007.

Ломов С. П. Методические разработки по рисунку. М., 1996.

Ломов С. П. Живопись. Учеб. для вузов. 3-е изд. перераб. М., 2008.

Ломов С. П. Дидактика художественного образования. Монография. М., 2010.

Ломов С. П., Игнатъев С. Е., Кармазина М. В. Изобразительное искусство. Учебник. М.,

2009.

Манин В. С. Русский пейзаж. М., 2001.

Медведев Л. Г. «Живопись. Гармония чувства, мысли, цвета». Монография. СПб., 2009.

Могиленцев В. А. Наброски и учебный рисунок. Учебное пособие. СПб., 2009.

Молева Н. М. Выдающиеся русские художники-педагоги. Кн. для учителя. 2-е изд., доп. М., 1991.

Перова Е. Г. Пастельный портрет XVIII века в России (История, атрибуция, сохранность, реставрация): Деп. в РГБ ОД 24.00.03, № 61:04–17/212.

Робер К. Руководство к живописи масляными красками, акварелью и пастелью. СПб., 1897.

Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М., 1995.

Ростовцев Н. Н. Рисование головы человека. Учеб. пособие. М., 1989.

Ростовцев Н. Н., Игнатьев С. Е., Шорохов Е. В. Рисунок, живопись, композиция. М., 1989.

Пастель из собрания Русского музея // Альманах. Вып. 261. СПб., 2009.

Сервер, Франсиско Асенцио. Пастель для начинающих. М., 2004.

Сергиевская Н. И. Левитан. М., 2010.

Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство: Учеб. для уч. 5–8 кл.: В 4 ч. Ч. 3. Основы композиции. Обнинск, 1998.

Стасов В. В. Избранное. В 2 тт. Т. 1. М., 1950.

Шорохов Е. В. Композиция. Учебное пособие для студентов педвузов. М., 1986.

Учебный рисунок в Академии художеств: Альбом / Под ред. Б. С. Угарова; Авт. – сост. Д. А. Сафаралиева. М., 1990 (IV).

Чистов П. Д. Особенности методов преподавания тонального рисунка в условиях специфики фак. изобр. искусства и нар. ремесел педвуза: автореф. дис. канд. пед. наук 13.00.02. М., 2004.

Чистов П. Д., Моисеев А. А., Дорофеева Ю. Ю. Искусство пастели. Специальность 030800 «Изобразительное искусство». Учеб. – метод. комплекс. М., 2008.

Чистов П. Д., Моисеев А. А., Дорофеева Ю. Ю. Уникальная графика. Пастель. Специальность 030800 «Изобразительное искусство». Учебно-методический комплекс. – М.: Издательство МГОУ, 2008 «Алексей Кравченко. Пастель, акварель, рисунок». Альбом. – М., 2007.

Джеймс Уистлер. Пер. с англ. Л. Евелева / Под ред. Тумаковой И., Севалкиной М. – М., 2005.

Дали: Шедевры графики. – М., 2004.

Илья Репин. Авт. текста: Алленова Е. – М., 2001.

Горбачева С. М. Русский пастельный портрет от века XVIII до века XX // Искусство и образование... № 14 (254). М., 2002.

Моисеев А. А. Преподавание искусства пастельной графики на художественно-графических факультетах // Искусство и образование. № 5 (67). М., 2010 г.

Моисеев А. А. Обучение искусству пастельной графики как фактор повышения эффективности подготовки студентов на факультетах изобразительного искусства. Сборник научно-методических трудов преподавателей факультета Изобразительного искусства и народных ремесел. Выпуск № 1. Проблемы теории и методологии предметного образования. Изобразительное искусство. Декоративно-прикладное искусство. Дизайн. М., 2010.

Николай Рерих. Авт. текста: Володарский В. М., 2003.

Пикассо: Шедевры графики. – М., 2002.

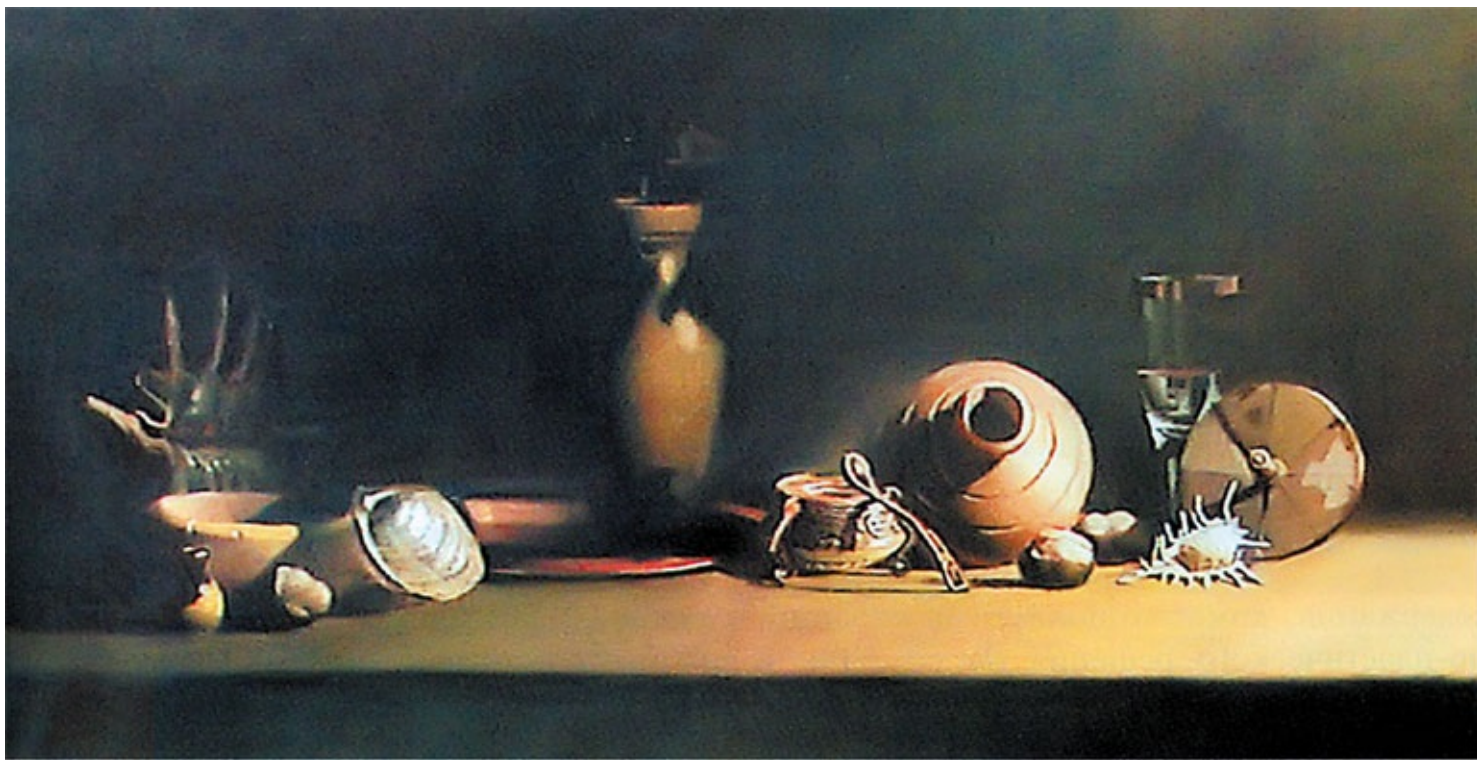
Фелисьен Ропс: Шедевры графики. – М., 2007.

Русская графика от А до Я. – М., 2002.

Рисуем пастелью / Под ред. Ю. Баклакова. М., 2005.

- Пастель: подроб. практ. курс / Под ред. Ю. Небукина. М.; Ярославль, 2006.
- Пастель: шаг за шагом. М., 2005.
- Мягкая пастель: шаг за шагом. М., 2006.
- Портреты художников в западноевропейской гравюре XVI–XVIII вв: каталог выставки / Сост. Н. К. Масюлионите: Гос. Эрмитаж. СПб., 2009.
- Харди Пол. Рисуем пейзажи пастелью: учимся рисовать красиво. М., 2007.
- Архангельский музей изобразительных искусств. Сокровища русского искусства / Сост. Е. Ружникова. М., 2005.
- Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Сокровища русского искусства / Сост. О. Пичугина, И. Загородских, О. Яковлева, З. Таюрова. М., 2003.
- Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки. Сокровища русского искусства / Сост. Н. Погребская, И. Припачкин, М. Тарасова. М., 2004.
- Омский музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Сокровища русского искусства / Сост. А. Гуменюк, Н. Торопова, Л. Чуйко. М., 2002.
- Государственный музей А. С. Пушкина. М., 2004.
- Государственный музей А. С. Пушкина, Москва: Русский живописный и графический портрет XVIII–XIX веков: альбом / Сост. текста Л. Карнаухова. М., 2005.
- Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. М., 1995.
- Русская графика от А до Я. М., 2002.
- Учебный рисунок в Академии художеств: Альбом / Под ред. Б. С. Угарова; авт. – сост. Д. А. Сафаралиева. М., 1990 (IV).
- Художественная галерея: Полное собрание работ всемирно известных художников. Дега. 2004. № 4.
- Художественная галерея: Полное собрание работ всемирно известных художников. Милле. 2004. № 10.
- Художественная галерея: Полное собрание работ всемирно известных художников. Тулуз-Лотрек. № 22, 2005.
- Художественная галерея: Полное собрание работ всемирно известных художников. Уистлер. № 67, 2006.
- Художественная галерея. Полное собрание работ всемирно известных художников. Кассат. № 86, 2006.
- Художественная галерея: Полное собрание работ всемирно известных художников. Шарден. № 90, 2006.
- Художественная галерея: Полное собрание работ всемирно известных художников. Редон. – № 103, 2006.
- Пикассо. Музей Пикассо в Барселоне. Барселона, 2009.
- Сиерек Т., Базвик Дж. Пастель: сюжеты с человеком. Художественный совет. № 4. 2002.
- Морван Ф. 300 шедевров. LOUVRE, Париж, 2006.
- URL: http://art.1september.ru/2002/14/no14_1.htm
- URL: <http://www.brainart.ru/risovanie/pastel/history>
- URL: <http://cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/087/331.htm>
- URL: http://jenny-jenn.narod.ru/text_rest/pastel.htm

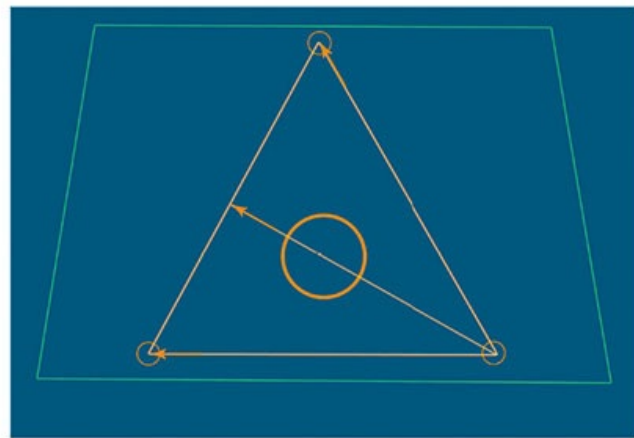
Композиция в натюрморте пастелью

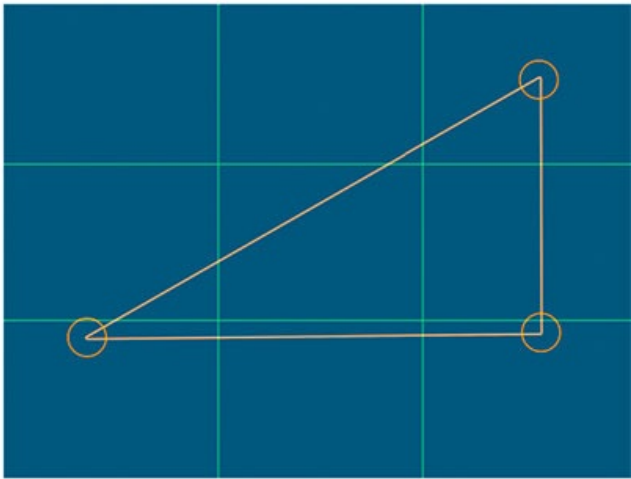


Натюрморт с фризовой композицией



Натюрморт с трапециевидной композицией. Работа А. Моисеева





Натюрморт с композицией в прямоугольном треугольнике. Работа А. Моисеева

Цвет и тон в натюрморте пастелью



Работа студента



Схема базового цветового круга И. Иттена



Цветовое множество

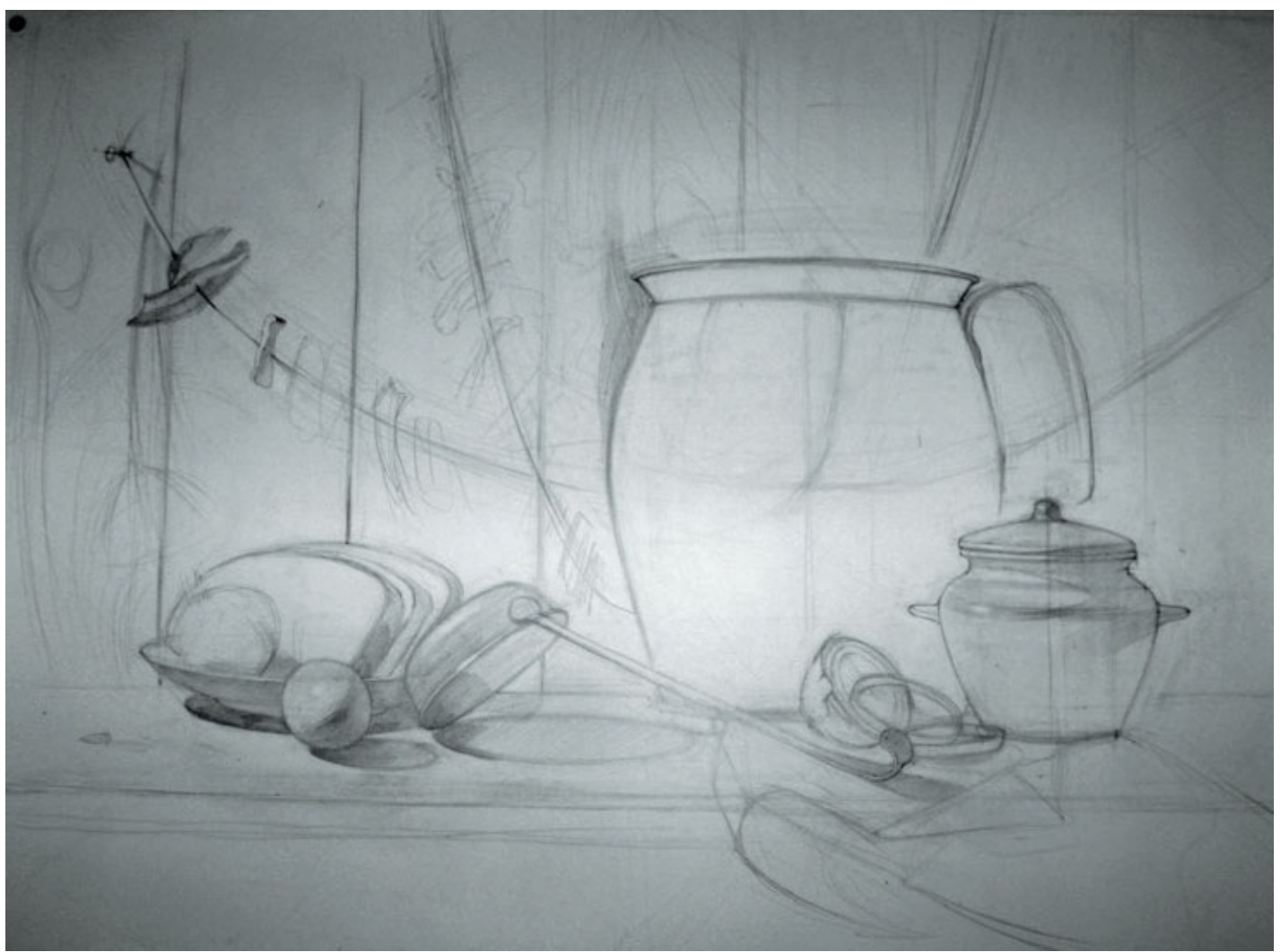


Примеры натюрмортов

Методика работы сухой пастелью (этапы 1–3)



1 этап. Построение с тональной проработкой



2 этап. Перевод на пастельный лист



3 этап. Закрытие плоскости листа пастелью



4 этап. Тональное и цветовое решение композиции

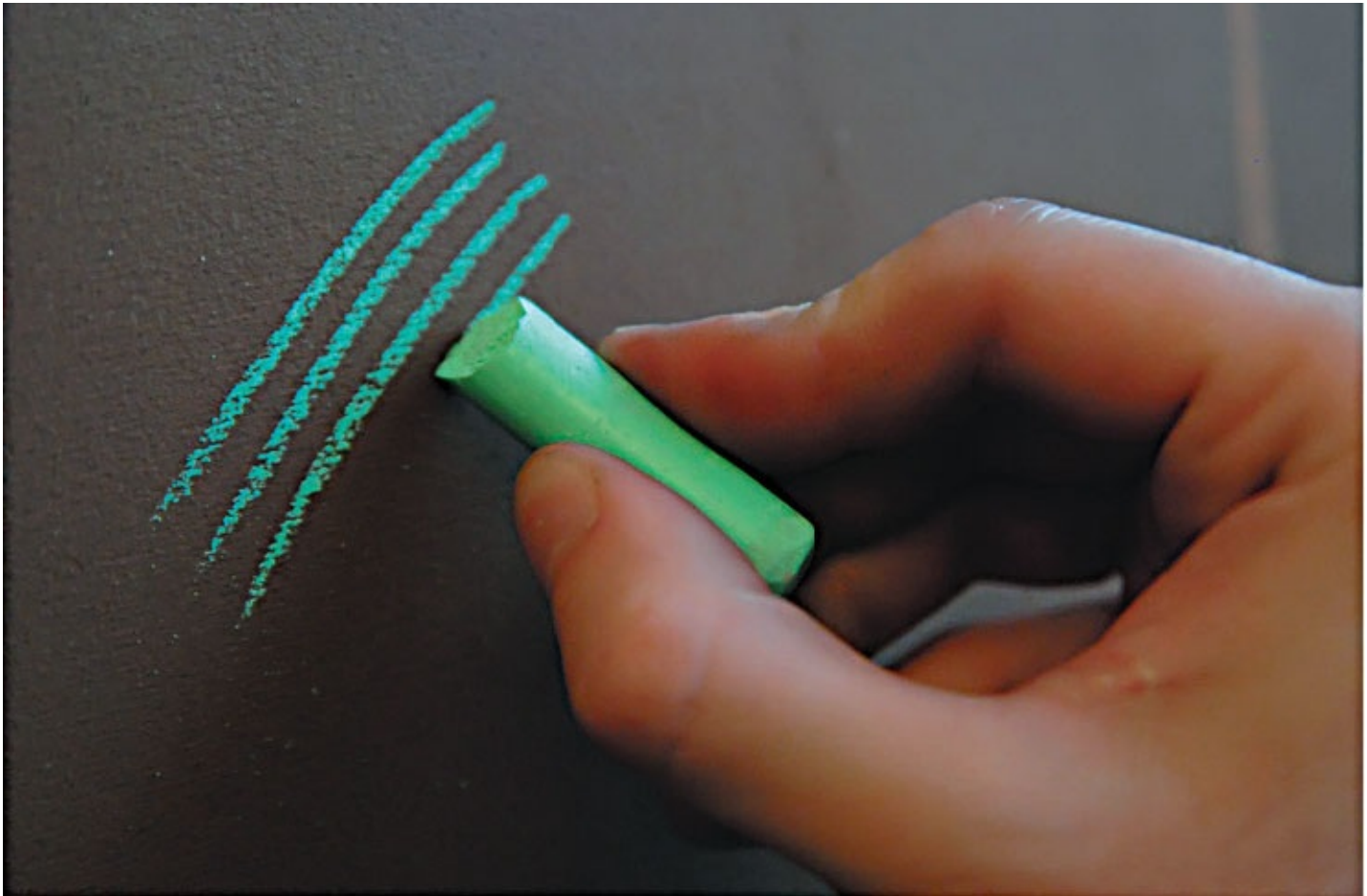


5 этап. Законченная работа

Задание 1. Освоение пастельной техники



Штриховка углом мелка



Работа плоскостью мелка



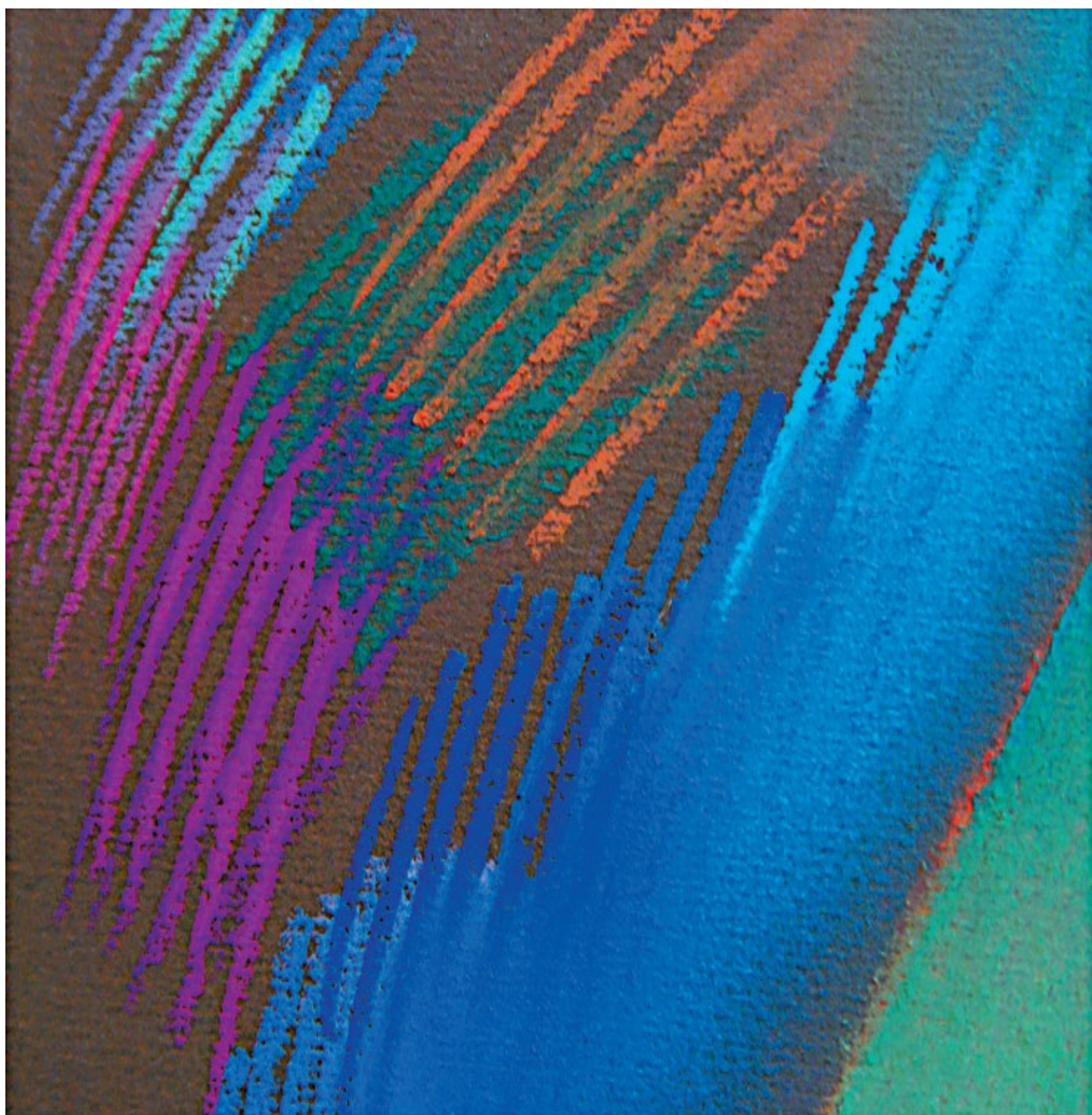
Проведение линий



Применение растушёвки

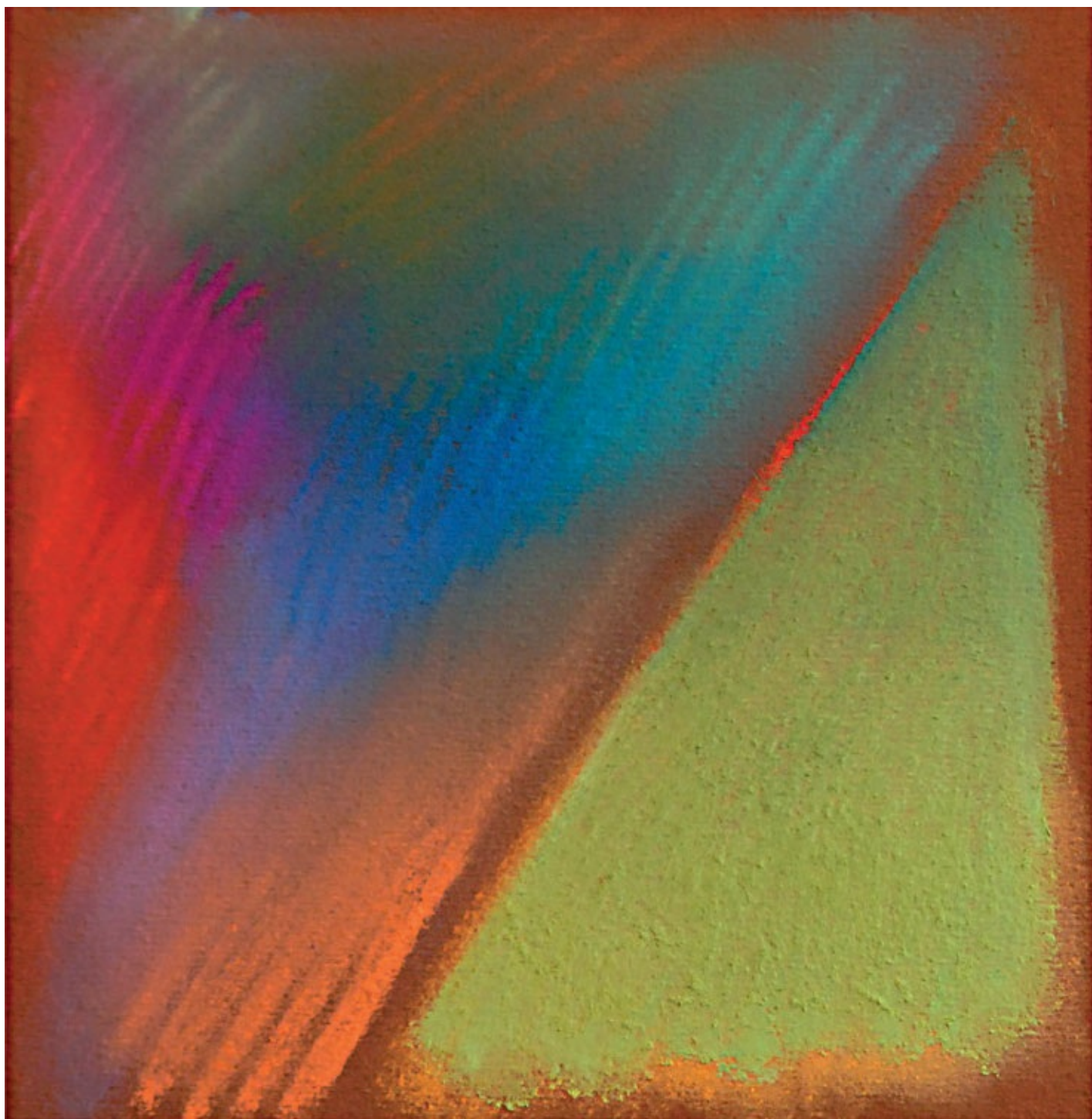


Оптическое смешивание цветов



Возможности техники растирания

Задание 2. Рисование гипсового тела при естественном освещении



Фотография постановки



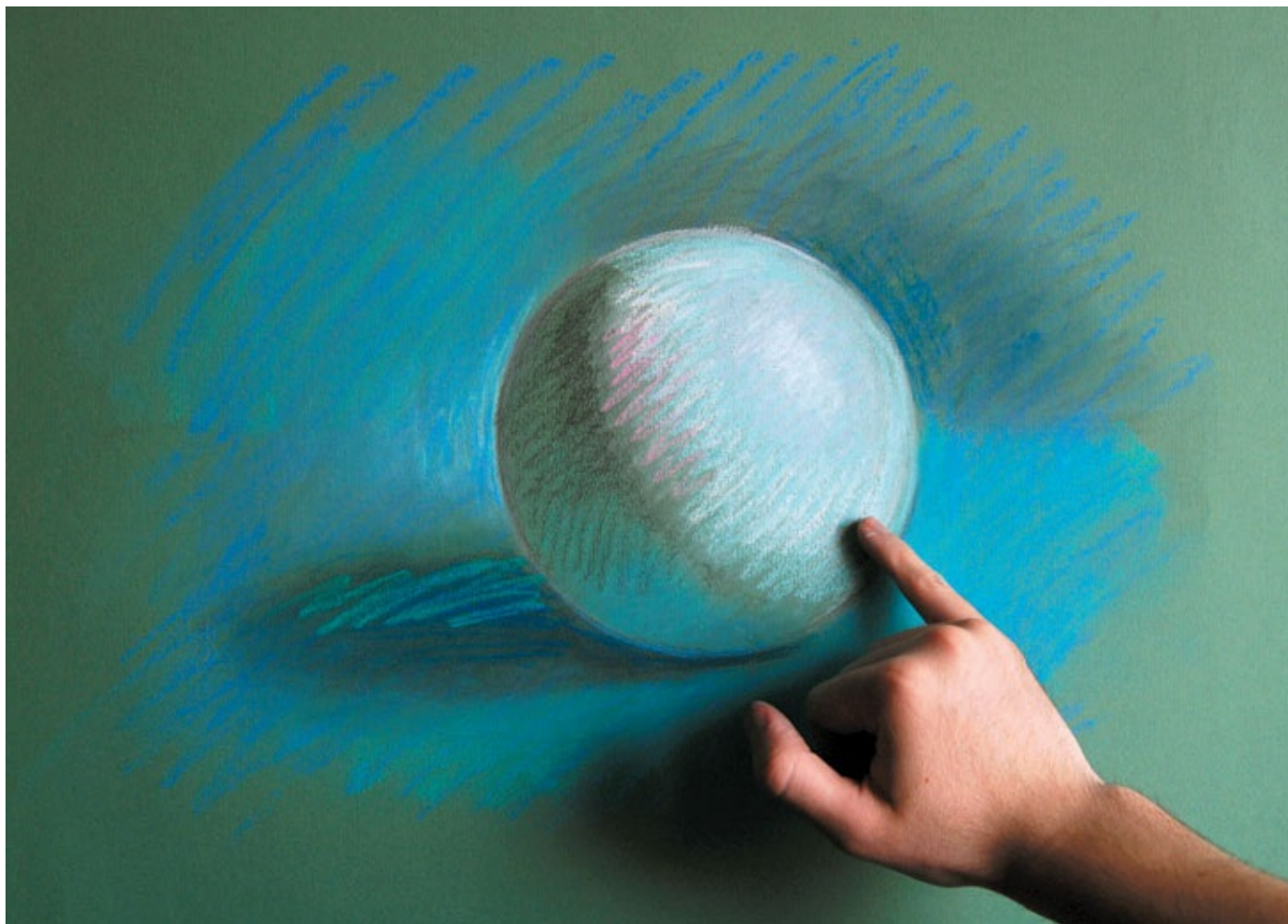
1. Моделировка формы штрихом



2. Добавление оттенков



3. Растирка «по форме»



4. Уточнение деталей



5. Итоговая работа

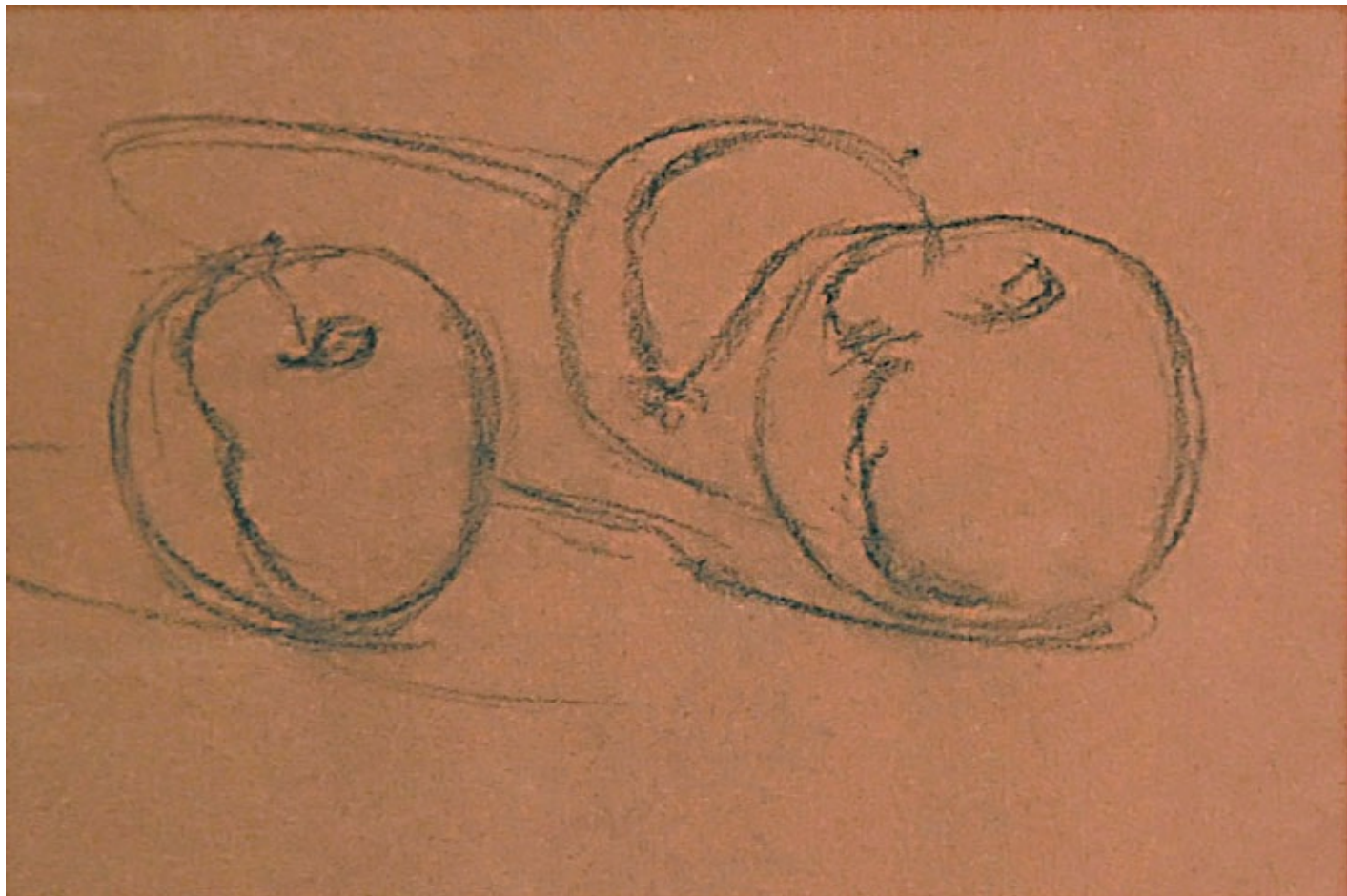
Задание 3. Натюрморт из нескольких простых предметов с направленным контрастным освещением (начало работы)



Фотография натюрморта



1. Построение с тенями



2. Начало работы цветом



3. Добавление оттенков



4. Растирка «по форме»

Задание 3. Натюрморт из нескольких простых предметов с направленным контрастным освещением (окончание работы)



5. Обобщение



6. Уточнение пастельным карандашом



7. Проработка мелком



8. Уточнение кистью



9. Итоговая работа

Задание 4. Выполнение кратковременных зарисовок тканей и предметов



1. Фотография постановки



2. Техника растирания



3. Штриховая техника



4. Зарисовка драпировки



5. Нарюрморт с верхней точки



6. Зарисовка «три мелка»

Задание 5. Натюрморт с предметами из различных материалов



1. Проработка материальности



2. Итоговая работа Ю. Дорофеевой





Примерные варианты постановок

Задание 6. Натюрморт со сближенными цветовыми сочетаниями с верхней точки



Фотография натюрморта



1. Построение



2. Затирка плоскости



3. Итоговая работа

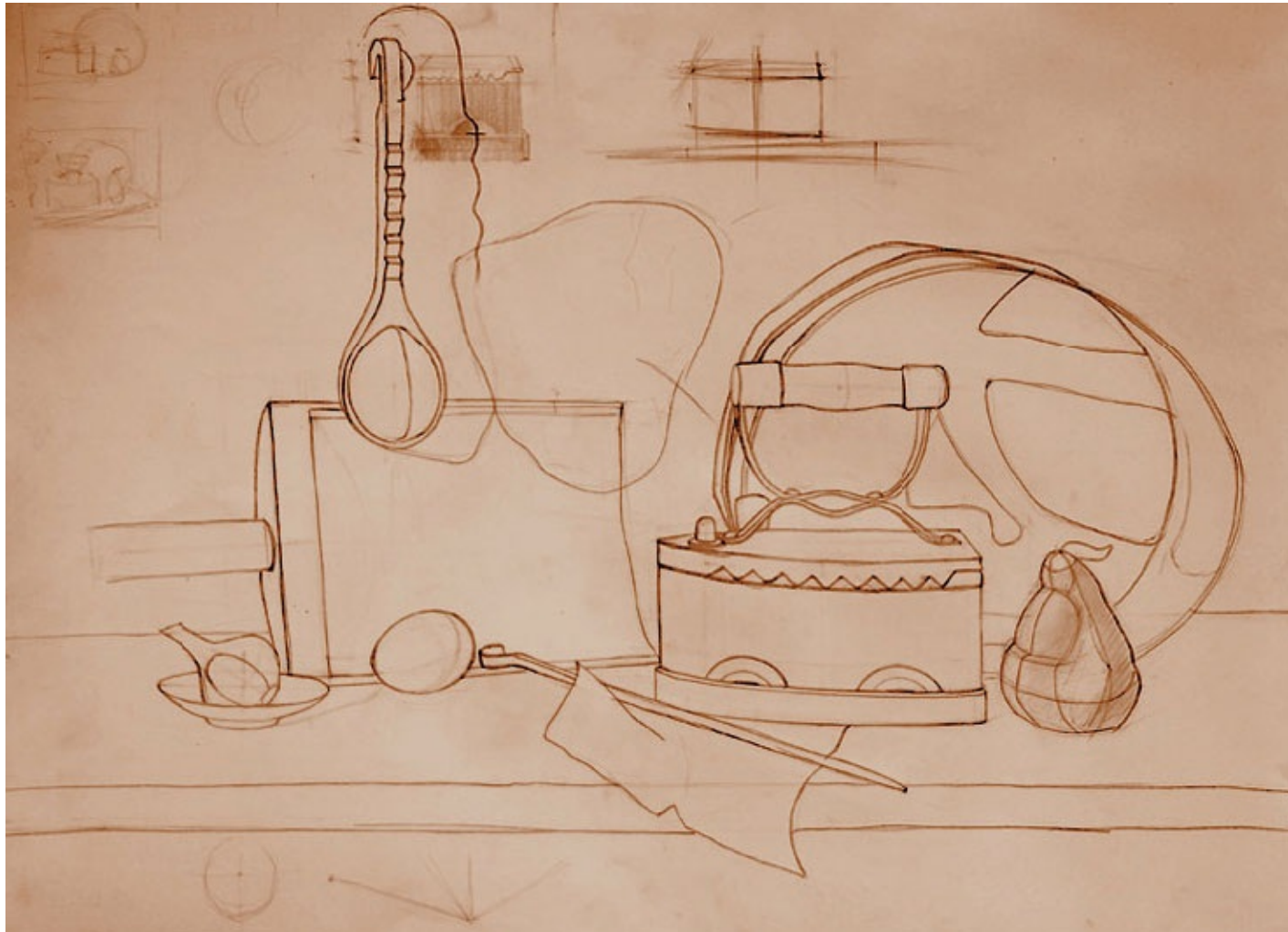
Задание 7. Натюрморт в теплой гамме с предметами быта из различных материалов



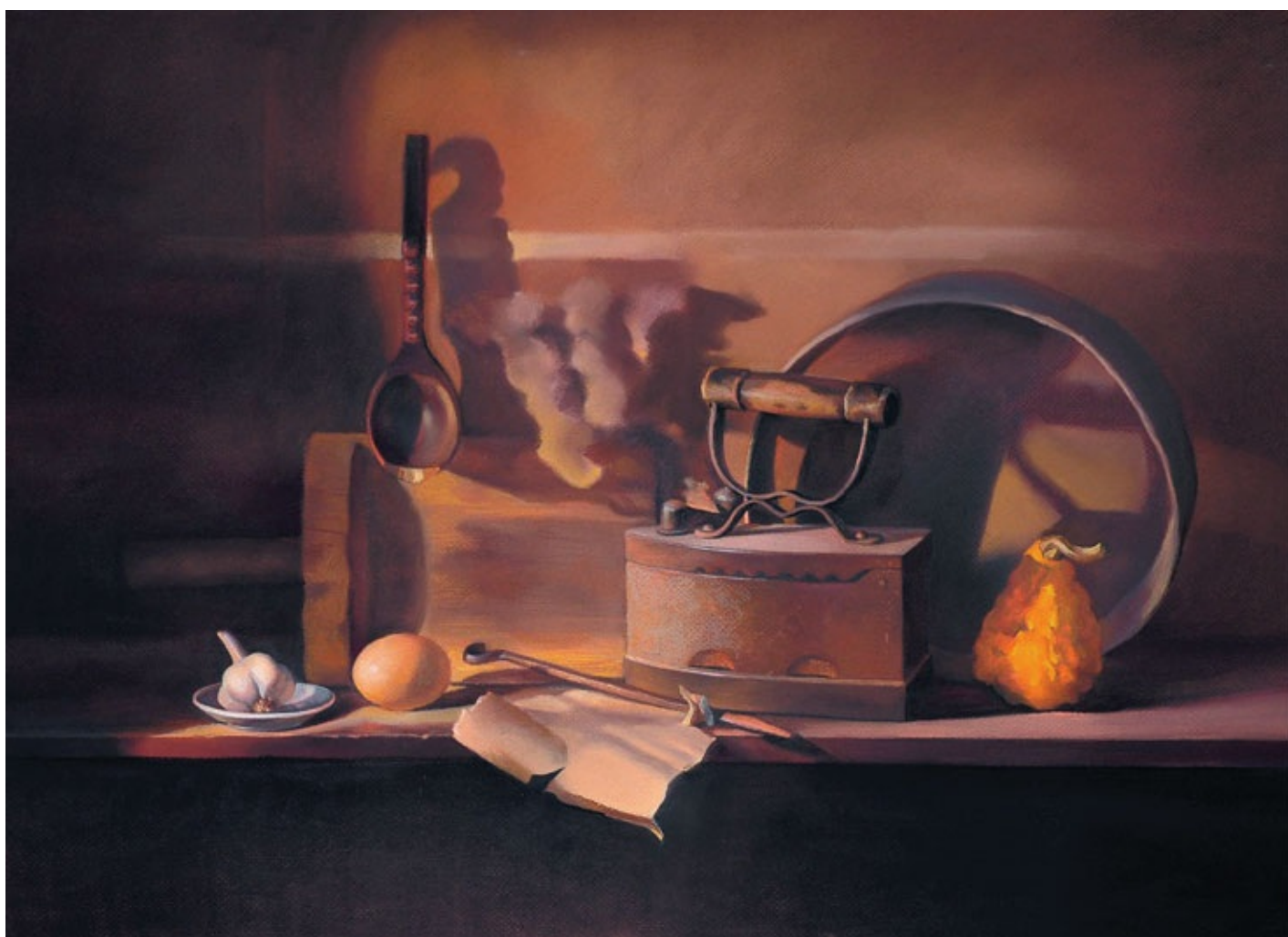
Фотография натюрморта



1. Построение



2. Детализация



3. Подложка темперой



4. Итоговая работа

Задание 8. Натюрморт в смешанной технике в светлой гамме



Натюрморт. Пастель, акварель, белила



Натюрморт. Пастель, акварель

Задание 9. Сложный тематический натюрморт при естественном освещении





Акварельная подложка, пастель, доработка кистью

Задание 9 (продолжение). Сложный тематический натюрморт при естественном освещении



Сухая пастель



Сухая пастель, пастельные карандаши

Задание 9 (продолжение). Сложный тематический натюрморт при естественном освещении



Построение натюрморта



Проработка деталей

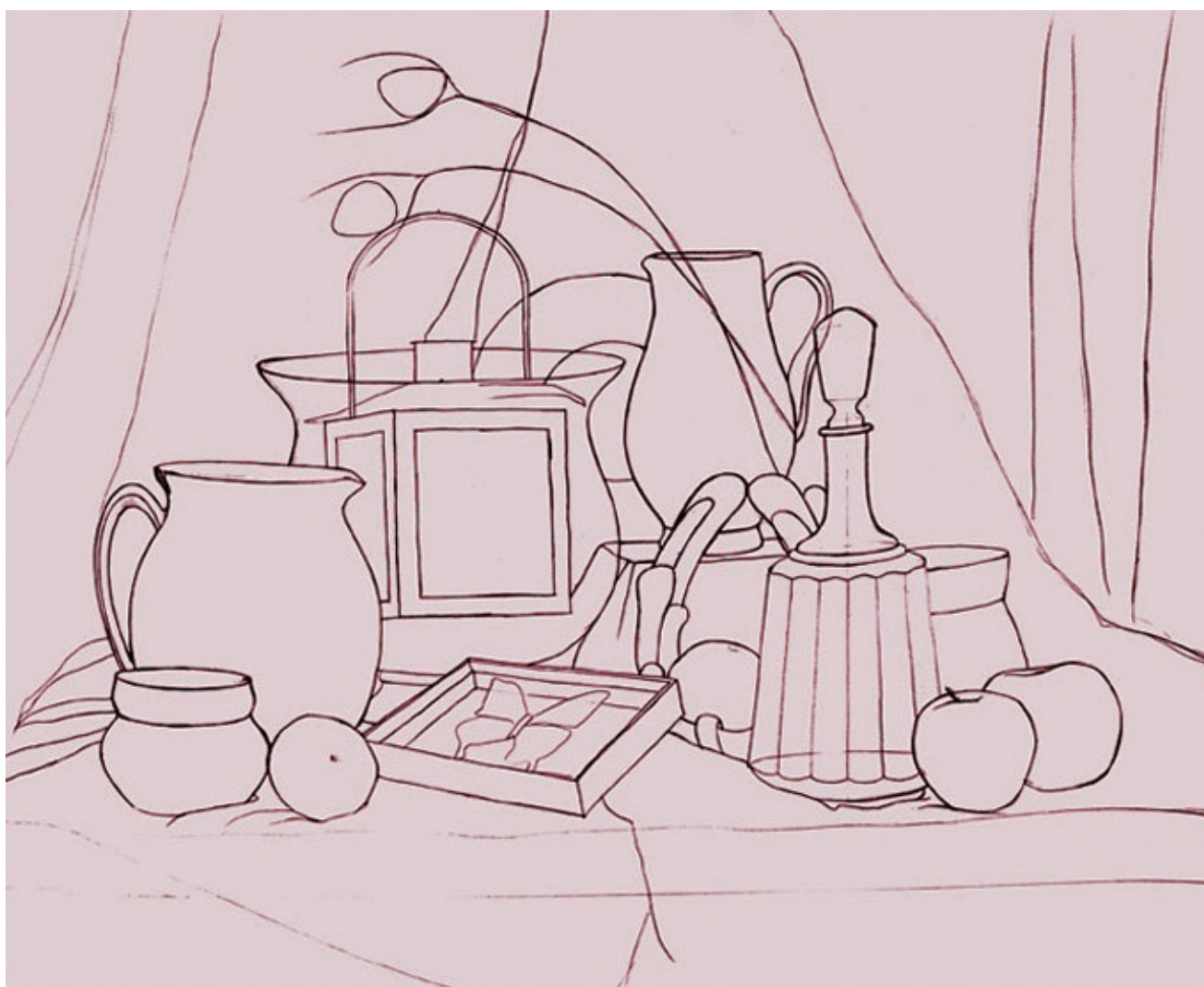


Итоговая работа. Пастель, акварель, белила

Задание 9 (окончание). Сложный тематический натюрморт при естественном освещении



Построение



Затирка и детализация



Итоговая работа. Пастель, акварель, пастельные карандаши

Задание 10. Сложный тематический натюрморт с направленным освещением



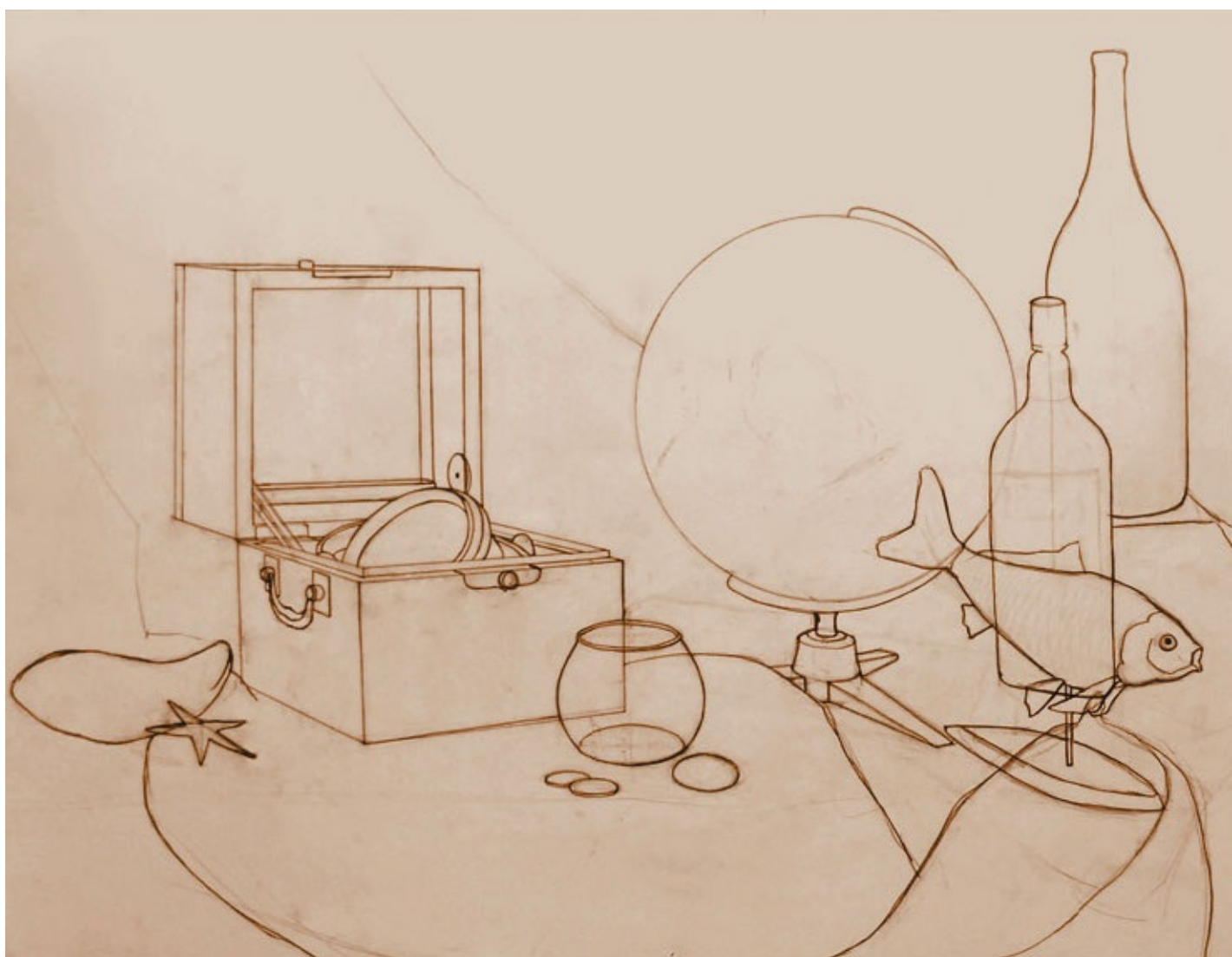


Сухая мягкая пастель

Задание 10 (окончание). Сложный тематический натюрморт с направленным освещением



Построение



Затирка плоскости листа



Итоговая работа. Сухая мягкая пастель

Задание 11. Сложный тематический натюрморт в смешанной технике



Пастель, пастельные карандаши



Сухая пастель с добавлением масляной



Пастель, доработка акварелью с белилами

Задание 11 (продолжение). Сложный тематический натюрморт в смешанной технике



1. Затирка пастелью



2. Нанесение темперы на светах



3. Затирка по высохшей краске



4. Фрагмент работы



5. Пастель с темперой

Задание 11 (окончание). Сложный тематический натюрморт в смешанной технике





Пастель по акварельному подмалевку

Задание 12. Тематический натюрморт в смешанной технике с гипсом



Натюрморт с маской льва. Пастель, акварель



Натюрморт с барельефом. Пастель, пастельные карандаши

Задание 12 (окончание). Тематический натюрморт в смешанной технике с гипсом



Натюрморт с головой Антиноя. Пастель, картон



Натюрморт с головой Венеры Милосской. Пастель, наждачная бумага

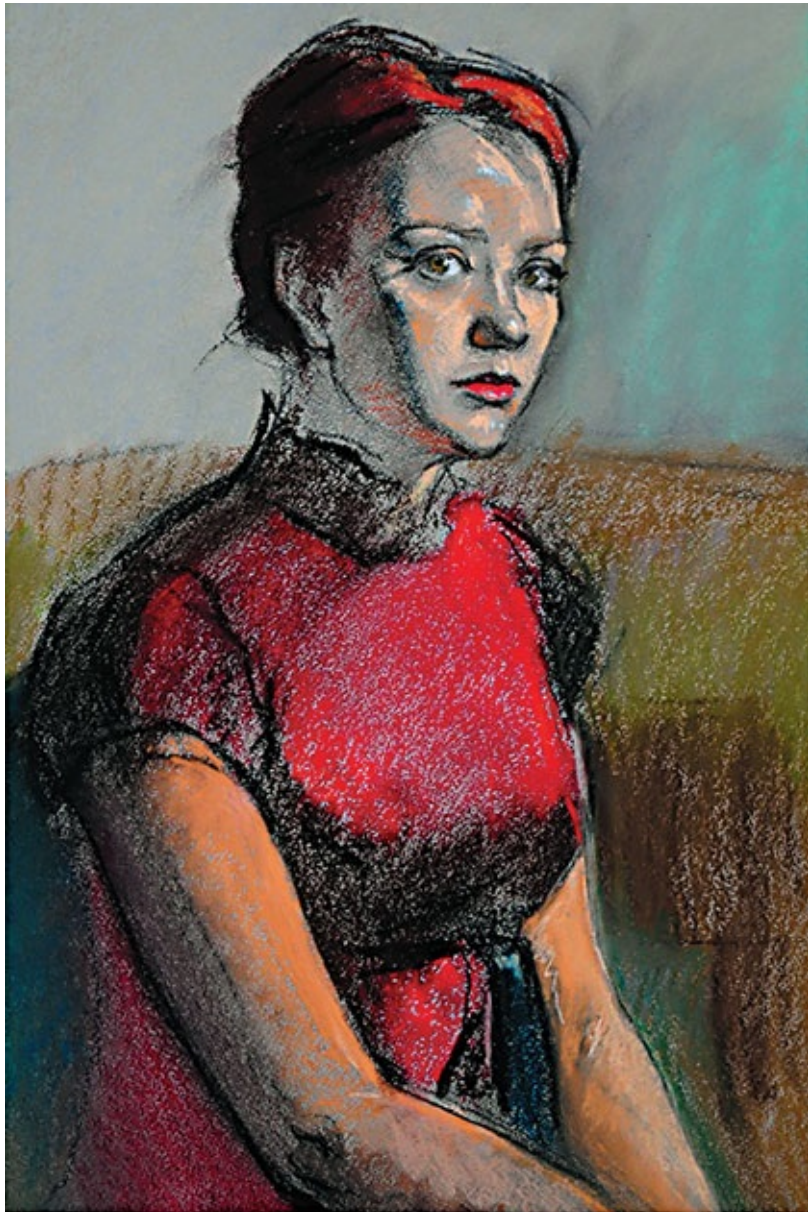
Задание 13. Портрет пастелью



1. Построение



2. Моделировка формы



3. Растирка и уточнение



4. Итоговая работа А. Моисеева

Задание 14. Постановка с гипсовым торсом



Фотография



Моделировка формы



Растирка и детализация



Работа карандашом



Работа углом мелка



Акцентирование и обобщение



А. Моисеев. Торс Лаокоона. Итоговая работа

Задание 15. Тематический портрет в интерьере



Отрисовка на листе

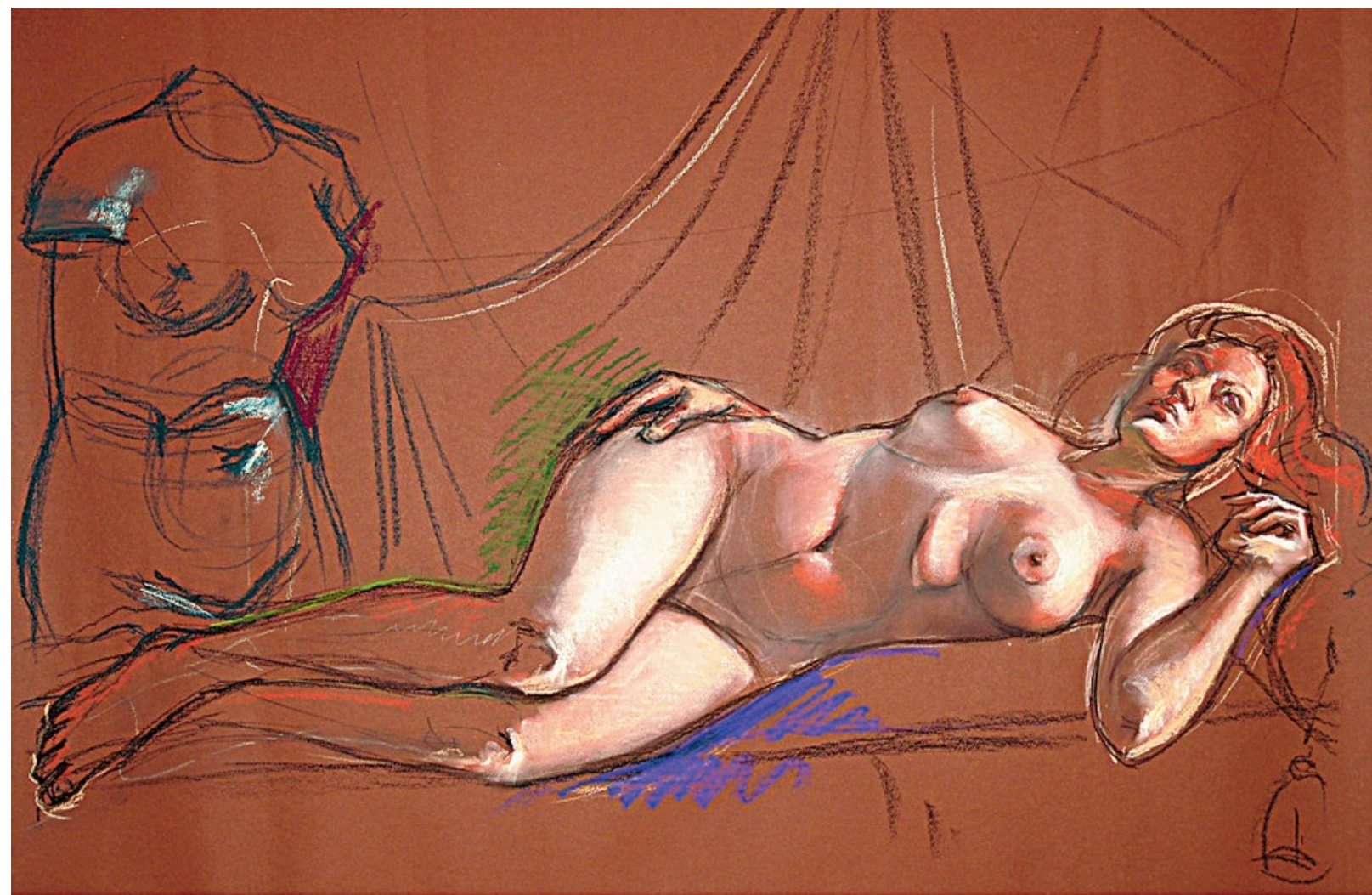


Распределение масс светотени и детализация

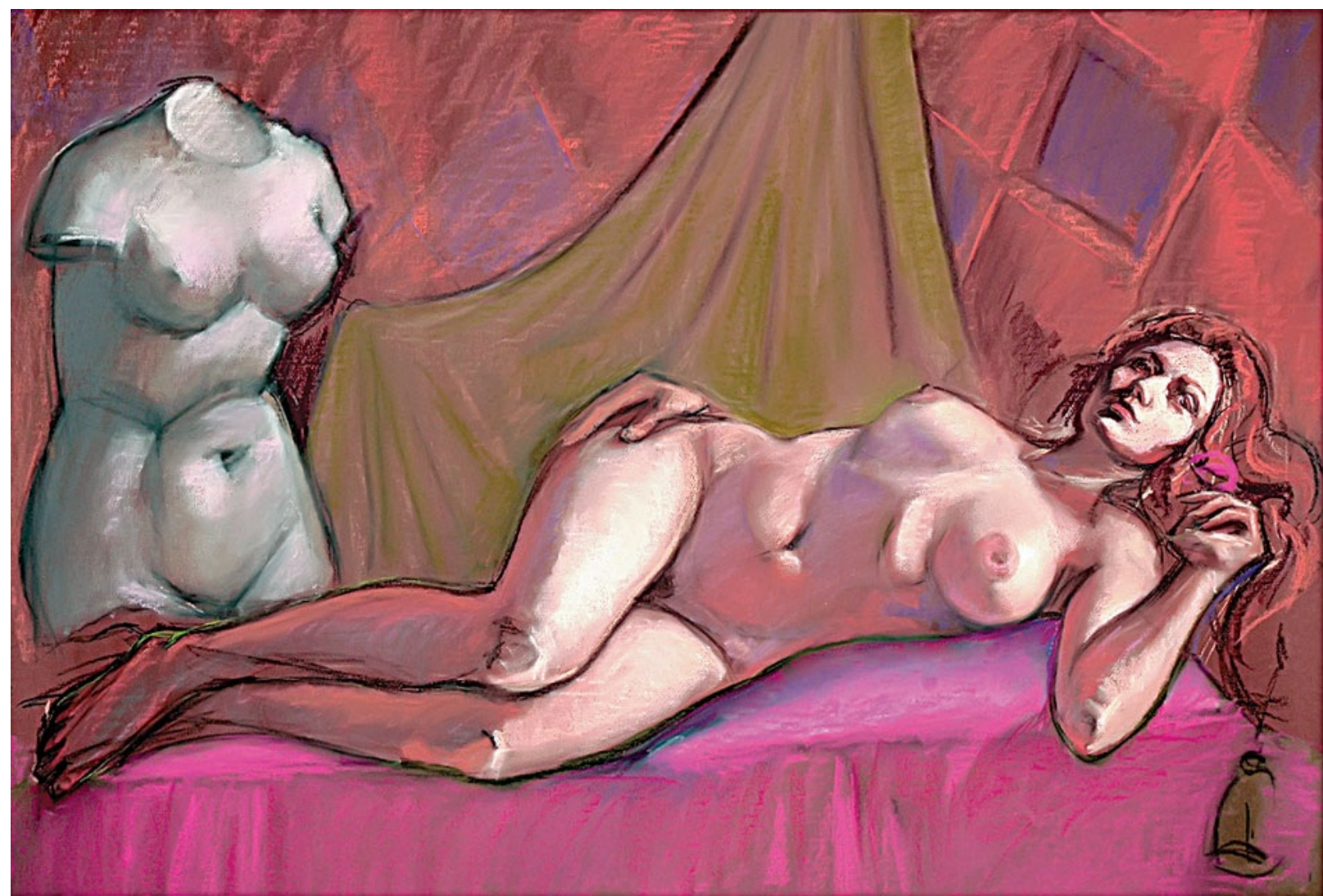


А. Моисеев. Перед зеркалом. Итоговая работа

Задание 17. Тематическая фигуративная композиция в интерьере



Моделировка формы светотенью



Затирка плоскости листа

Задание 17 (продолжение). Тематическая фигуративная композиция в интерьере



Проработка



Итоговая работа

Задание 17 (окончание). Тематическая фигуративная композиция в интерьере







Примеры выполнения заданий

Задание 18. Пейзаж пастелью



Ю. Дорофеева. Осенний туман



А. Моисеев. Летняя поляна



Ю. Дорофеева. Зимний пейзаж



А. Моисеев. Скалистый пляж. Испания



А. Моисеев. Дорога к морю. Испания