

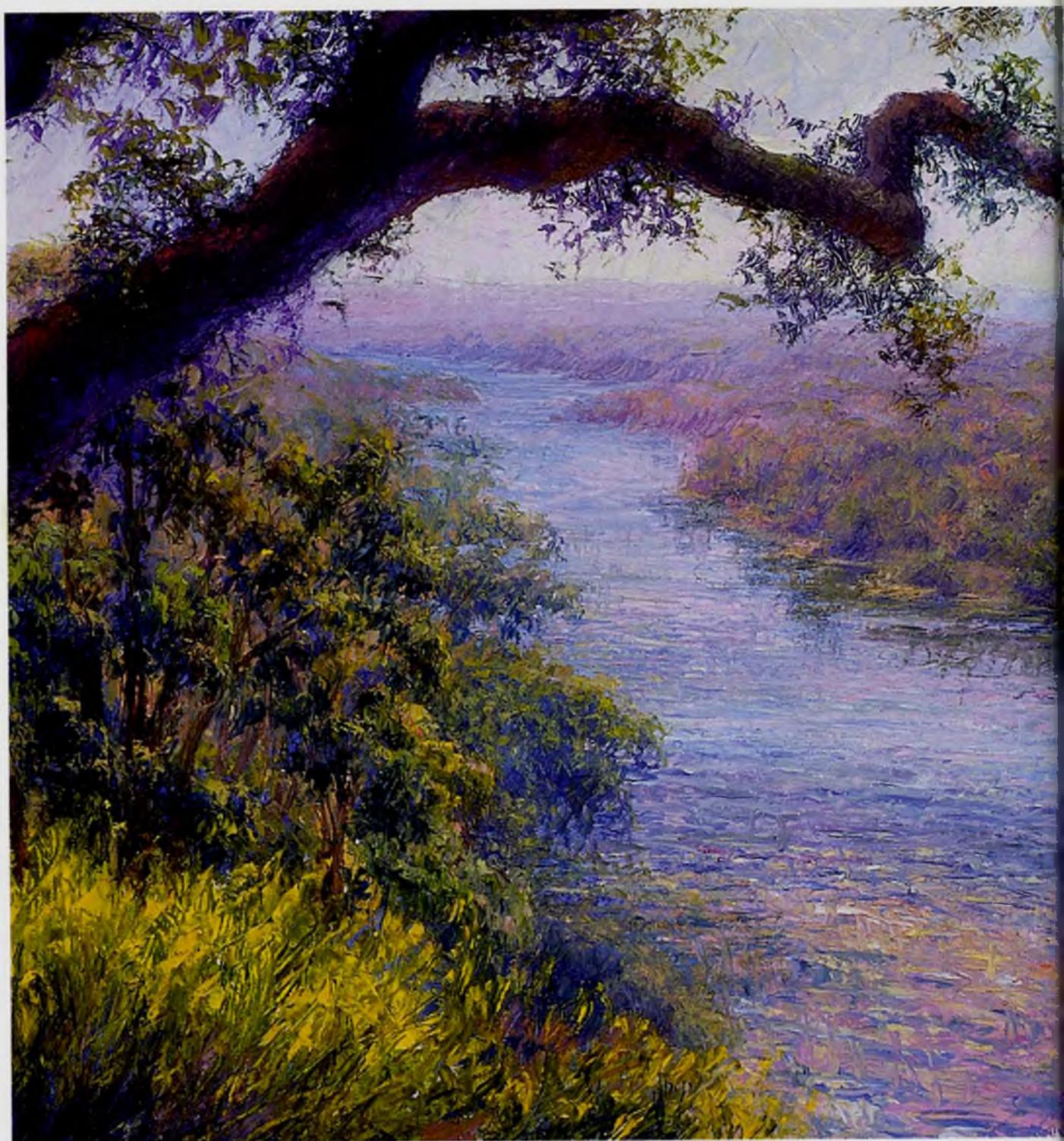
Проблема передачи света и цвета

РИСУЕМ

МАСЛОМ И ПАСТЕЛЬЮ



Сюзен Сарбек



Сюзен Сарбек. «Речные дали».
Масло, доска. 50 x 75 см



Сюзен Сарбек

РИСУЕМ

МАСЛОМ И ПАСТЕЛЬЮ

**Проблема передачи
света и цвета**

Перевод с английского К. И. Молькова

КРИСТИНА & К°

Об авторе

Сьюзен Сарбек родилась в Нью-Йорке, в семье, где живо интересовались искусством и особенно живописью. С ранних лет Сьюзен вначале с родителями, а затем и самостоятельно начала посещать музеи и художественные галереи. После школы она получила степень бакалавра изящных искусств, изучала как традиционную, так и абстрактную живопись. Позже познакомилась с Генри Генше, американским художником-импрессионистом, страстным поклонником Чарльза Готорна, Уильяма Чейса и Клода Моне. Занятия с Генше пробудили у нее повышенный интерес к проблемам света и цвета в живописи — изучению этих вопросов она решила посвятить свою жизнь.

Работы Сьюзен Сарбек отличаются особой, оригинальной трактовкой света и цвета. Любимые жанры художницы — натюрморт и пейзаж, больше всего она любит рисовать реки, пруды, водопады и живописные виды природы. «В своей работе я опираюсь, в первую очередь, на непосредственное восприятие цвета и света и стараюсь перенести на холст только то, что в действительности вижу перед собой. Мне потребовались годы постоянных занятий на природе и в мастерской для того, чтобы научиться правильно видеть и переносить на холст свет и цвет, которые являются решающими элементами для описания формы и ритма. Эти занятия помогли мне глубже понять ту роль, которую играет свет в передаче атмосферы и пространства картины».

В американском журнале «International Artist Magazine» Сьюзен Сарбек была названа в числе веду-

щих мастеров современной живописи. Ее работы можно встретить в художественных галереях Нью-Йорка, Сан-Франциско, Сакраменто, Сизтла и Санта Фе, а также в частных собраниях по всему миру. Картины Сарбек украшают интерьеры Медицинского центра Калифорнийского университета и Медицинского центра Кайзера в Сакраменто, а в постоянной экспозиции Музея живописи и истории во Флориде представлено сразу двенадцать композиций художницы.



Сьюзен Сарбек и ее пшеничный терьер Джаспер

Сьюзен Сарбек является автором книги «Цвет в масляной живописи» (North Light Books, 1994) и основательницей Школы света и цвета в Фейр Оукс, штат Калифорния. С 1986 года Сарбек выступила со своими лекциями более чем в 100 художественных школах, музеях, университетах и обществах любителей живописи. Она также ведет мастерские и дает уроки живописи во многих городах США и Европы. Ее статьи постоянно появляются в таких изданиях, как «The Artist Magazine», «American Artist Magazine», «Los Angeles Times», «Sacramento Bee» и «Sacramento Magazine». В апреле 2002 года на канале телестанции PBS прошла большая передача, посвященная творчеству Сарбек, в которой она подробно рассказала о своей работе в Школе света и цвета. Сьюзен Сарбек пользуется большим авторитетом не только среди студентов, но и среди профессиональных художников, — многие из

них с большим удовольствием и интересом посещают ее лекции и мастер-классы, которые проводятся в ее мастерской.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

8



Глава первая

10

Семь способов передачи цвета в живописи

Локальный цвет • Экспрессивный цвет • Теоретический цвет •
Индивидуальный цвет • Воображаемый цвет • Символический цвет •
Полноцветное видение • Как мы видим цвет • Увидеть красоту

Глава вторая

18

Как научиться полноцветному видению

Расслабление и концентрация внимания • Сканирование •
Упражнения на развитие полноцветного видения • Рисуем в расслабленном
состоянии • Видеть мир свежим глазом • Предвзятое отношение к цвету •
Выходя за традиционные рамки • Новый способ увидеть цвет



Глава третья

30

Делаем простой этюд в цвете маслом или пастелью

О масляных красках • О мягкой пастели • Этюды в цвете • Начинаем
с цветных пятен • Первая стадия рисунка • Простой этюд пятнами цвета •
Простой этюд с деревом мягкой пастелью • Простые этюды в цвете



Глава четвертая

44

Как увидеть и передать истинный цвет любого предмета

Красота сочетаний цвета • Вторая стадия рисунка • Третья стадия рисунка • Четвертая стадия рисунка • Виды краев цветного пятна • Четыре стадии рисунка – как увидеть и передать тонкие оттенки цвета • Четыре стадии работы над сияющим цветом • Как применить в живописи принцип полноцветного видения • Использование цвета для передачи света и формы • Как увидеть и передать правильный цвет теней • Типы отбрасываемых теней

Глава пятая

68

Пишем полноцветный пейзаж

Начинаем с сильной композиции • Как выбрать сюжет для пейзажа • Улучшаем композицию с помощью беглых набросков • Узоры и ритмы в композиции • Полноцветное видение пейзажа • Как увидеть и передать световые узоры • Быстрые этюды на пленэре • Рисуем воду • Используем свет для того, чтобы унифицировать цветовую гамму картины • Каким образом мазки кисти создают иллюзию формы и глубины пространства



Глава шестая

96

Тональность картины: разнообразные свойства света

Что такое световая тональность? • Как выбрать нужную световую тональность • Влияние времени суток на общую атмосферу сцены • Видеть целое • Учимся рисовать в определенной световой тональности • Сравниваем световые тональности • Этюды в светлой тональности • Свет естественный и искусственный

Глава седьмая

116

Развиваем свое полноцветное видение

Три ключа к успеху • Шибуй, или совершенная красота • Полноцветное видение в вопросах и ответах



Указатель

126



Сьюзен Сарбек. «Тосканская долина».
Масло, 25 x 75 см

Предисловие

Сияющий цвет — неотъемлемая часть света. В этой книге я ставлю своей задачей научить вас видеть и передавать на картине свет и цвет. Надеюсь, что, прочитав эту книгу, вы сможете усовершенствовать свое восприятие света и цвета и освоите полноцветное видение, или способ видеть, каким образом свет влияет на краски окружающего нас мира. На этом пути вас ждет масса неожиданных и удивительных открытий.

Я хочу вам предложить новый метод понимания света и цвета, основанный на непосредственном восприятии. В первых главах мы поговорим с вами о различных способах видеть и изображать цвет. Затем я объясню вам два жизненно важных для выработки полноцветного видения момента — умение расслабляться и умение наблюдать. Далее вы найдете на страницах книги несколько примеров из практики, которые помогут вам развить восприятие цвета и света. Так мы подойдем к третьему важному моменту: умению видеть взаимоотношения цветов. В это дополненное и переработанное издание я включила свои самые последние наблюдения и открытия в этой области, — а их, поверьте, накопилось немало за те двадцать лет, что прошли с момента, когда вышло в свет первое издание моей книги.

Очень много полезного я почерпнула при общении со студентами, которые обучаются в моей Школе света и цвета. Они задавали мне массу вопросов, а я, отвечая на них, сама совершенствовалась как художник. Во всяком случае, теперь я могу за год обучить любого студента тому, на что мне самой, когда я училась видеть и понимать свет и цвет, требовалось не менее пяти лет.

В этом переработанном издании я познакомлю вас с работами последних лет — как со своими, так и с работами моих учеников. Мне кажется, что эти работы намного точнее, чем прежде, иллюстрируют то, чем я хочу поделиться с вами.

Прежде всего, позвольте мне кратко перечислить то, чему я хочу вас научить:

1. Каким образом цвет на самом деле описывает, а также передает атмосферу (погодные условия) и создает иллюзию глубины пространства.

2. Каким образом способ, которым вы наносите краски, влияет на описание формы предмета. Какими бывают края предметов

(размытые, четкие и разорванные). Как использовать мастихин для того, чтобы описать фактуру и цвет предмета.

3. Четыре стадии работы над картиной. Этот подход помогает намного точнее и осмысленнее передавать на бумаге или холсте свет и цвет, — постепенно переходя от одной стадии работы к следующей, вы будете постоянно уточнять и совершенствовать их.

4. Как научиться видеть истинные цвета предметов в окружающем нас мире. Как правильно использовать яркие цвета и их более приглушенные оттенки.

5. Как научиться правильно видеть цвет теней. Чем отличаются тени, отбрасываемые непрозрачными предметами от теней, которые отбрасывают прозрачные или полупрозрачные предметы.

6. Как правильно передавать свет и цвет в пастельной живописи.

7. Каким образом следует использовать фундаментальные принципы живописи — ритм и структуру. Как добиться того, чтобы написанная вами картина была свежей, элегантной и сбалансированной.

8. Как следует выбирать композицию для натюрморта или пейзажа. Научитесь упрощать формы предметов, внимательно отбирать нужные элементы композиции и отбрасывать ненужные детали. Учитесь видеть и понимать узоры и ритмы, которые предлагает вам сама природа.

9. Как правильно определить и выбрать световую тональность картины? Каким образом цвет создает атмосферу сцены? Каким образом использовать свет и цвет для того, чтобы унифицировать цветовую гамму всей композиции? Каким образом меняется цвет в течение суток и при смене погодных условий?

Все это вы можете освоить не только в теории, но и на практике, выполняя шаг за шагом предложенные в этой книге задания.

НЕМНОГО О СЕБЕ

На дорогу, которая привела меня к пониманию ценности полноцветного видения, я вступила, когда мне исполнилось всего пятнадцать лет, — именно тогда я поступила в Высшую школу живописи Нью-Йорка. Я очень много времени проводила в музеях и художественных галереях, стараясь увидеть и понять все секреты мастеров, чьи картины были выставлены в этих залах. Уже тогда

я чаще всего возвращалась в зал Музея современного искусства, в котором были выставлены картины Моне, — его кувшинки пригивали меня подобно магниту.

И все же я никак не могла разгадать тайну импрессионистов и последующие восемь лет изучала, как и все студенты, традиционные основы мастерства художника, — анатомию, дизайн, рисунок, композицию, перспективу и теорию цвета. Именно тогда я узнала о том, что цвет может быть тональным, локальным, экспрессивным, воображаемым или символическим. Все это было безумно интересно, но вместе с тем я ощущала, что мне чего-то не хватает, причём это «что-то», очевидно, и является самым важным. Я ломала себе голову, пытаюсь ответить на мучившие меня вопросы: почему картины Моне обладают такой магией? Как назвать тот сияющий цвет, который я вижу на полотнах импрессионистов, — а самое главное, как мне самой добиться такого же цвета на своих картинах? Ведь как я ни старалась, у меня никак не получалось ничего, хотя бы отдаленно похожего на запавшие мне в душу кувшинки.

Спустя несколько лет после того, как я окончила школу живописи, кто-то из друзей рассказал мне о художнике Генри Генше, который глубоко занимается проблемами света и цвета. Узнав о том, что Генше ведет мастер-класс в мастерской неподалеку от моего дома, я набралась смелости и отправилась к нему. Генше учил своих студентов правильно видеть, каким образом свет влияет на цвет. Его собственные теории полностью шли вразрез с традиционными, академическими теориями цвета. Он призывал нас, студентов, забыть обо всем, чему нас учили, и развивать остроту своего восприятия цвета и света. Он показывал нам, каким образом цвета, взаимодействуя друг с другом, способны передавать атмосферу сцены.

С самого начала я поняла, что мне безумно повезло и я нашла, наконец, своего истинного наставника. Я знала, что подобный шанс выпадает только раз в жизни, и старалась не упустить ни одного сказанного Генше слова. Я усердно записывала все, о чем он говорил, и задавала на занятиях массу вопросов, — наверное, больше, чем все, сидящие рядом со мной ученики вместе взятые.

Уроки Генше стали для меня недостающим ранее звеном, после них я, наконец, начала понимать, что же такое свет и цвет на самом деле.

Отправляясь по утрам на занятия, я постепенно начала различать тонкие оттенки атмосферы, которые никогда не повторяются. При этом удивительным образом менялся вид знакомого мне до мелочей пейзажа — домов, деревьев, припаркованных машин. Даже лежащие на дороге тени я теперь начала видеть по-новому, — они уже не казались мне черными или серыми, но были насыщены тонким, разнообразным, живым цветом. Весь мир вокруг меня постепенно начинал оживать и наполняться свежими, яркими красками.

Я проучилась у Генше еще не один год, до самой смерти моего учителя в 1992 году. Каждое лето я приезжала в его школу в Кейп Код, штат Массачусетс, — эта школа была основана в 1899 году Чарльзом Готорном, который также был педагогом и старался понять сам и научить своих студентов тому цвету и свету, которым пользовались великие импрессионисты. Здесь, в Кейп Код, я наконец поняла, как видел Моне, и постепенно научилась передавать цвет и свет так же, как и этот, мой самый любимый, мастер.

Обучаясь в мастерской у Генше, я не только внимательно слушала своего наставника, но и постоянно старалась перенять что-нибудь от студентов, которые пришли к нему раньше меня. Помню, я как-то спросила одного из них, что он чувствует, когда стоит с кистями у мольберта. Мой старший коллега немного подумал и коротко ответил: «Я чувствую себя совершенно свободным». С этого момента я поклялась, что и сама научусь достигать такого же состояния полной свободы.

Тем временем Генше продолжал учить нас тому, как должен видеть мир настоящий художник, — отбросив все традиционные представления о том, каким должен быть цвет, и положившись целиком на свое восприятие. Он объяснял нам, что самое главное — это научиться видеть то, каким образом цвета взаимодействуют друг с другом, создавая неповторимую световую и цветовую тональность картины. Скажу сразу, что научиться этому, особенно после долгих лет обучения традиционной живописи, было нелегко, однако я старалась постоянно двигаться вперед — шаг за шагом и день за днем.

На самом деле всему, что я сейчас умею, я научилась не в школе живописи, а у Генше. Сам он никогда не гнался за быстро меняющейся в живописи модой и полагался исключительно на свое собственное видение цвета и света. Вслед за ним и я сама открыла для себя, что свет и цвет не имеют никакого отношения к стилистике или технике, и понять их можно только постоянно оттачивая свое умение видеть, наблюдать и анализировать.

Я уверена в том, что буквально каждый художник, освоивший предложенную Генше трактовку света и цвета, придет к тому же выводу, что и я сама: восприятие формы субъективно, но цвет — это объективная реальность. Поняв это, вы не сможете не согласиться с тем, что именно свет и цвет — как ничто иное — способны оживить картину, сделать ее свежей, непосредственной и достоверной.

Однажды во время занятий кто-то спросил у Генри Генше, какую цель он ставит перед собой, начиная работу над картиной. Генри немного подумал и ответил: «Я хочу приподнять вуаль тайны, укрывающей то, что мы считаем привычным, но что на самом деле остается для нас непознаваемым».

В этом был весь Генри Генше — человек, который учил нас, своих студентов, не ремеслу живописца, но новому, свежему и острому взгляду на окружающую действительность.

Впервые с взглядами Генше на свет и цвет я познакомилась, когда мне было двадцать лет, но и теперь спустя еще четверть века, я по-прежнему продолжаю учиться видеть и чувствовать цвет и свет так, как видел и чувствовал их сам Генри.

С самого начала своего знакомства с Генше я усвоила: для того, чтобы стать настоящим художником, нужно много и постоянно трудиться. И я трудилась, а затем, когда поняла, что сумела понять и усвоить многое из того, чему учил меня Генше, я решила, что пришла пора поделиться своим опытом с другими. Именно для этого в 1986 году я основала свою Школу света и цвета в Фейр Оукс, штат Калифорния, и у меня появились свои ученики.

Работая над книгой, которую вы держите сейчас в руках, я старалась вспомнить все, о чем говорил мне Генри Генше, обо всем, чему я научилась сама, и о том, о чем узнала, общаясь со своими студентами. Не хочу показаться нескромной, но мне часто приходится слышать от своих студентов: «То, чему вы меня научили, буквально перевернуло всю мою жизнь». Разумеется, при этом я никогда не забываю, что всему, что я умею, мне удалось научиться благодаря самому главному в моей жизни учителю — Генри Генше.

Надеюсь, что в этой книге мне удалось связно и подробно описать открытый Генше способ видеть цвет и свет, — способ, который он сам называл «полноцветным видением». Надеюсь, что эта книга окажется полезной для вас и поможет сделать первые шаги по той дороге, которой я слеую, можно сказать, на протяжении всей своей сознательной жизни.

«Я постепенно начала различать тонкие оттенки атмосферы, которые никогда не повторялись. При этом удивительным образом менялся вид знакомого мне до последних мелочей пейзажа — домов, деревьев, припаркованных машин. Даже лежащие на дороге тени я теперь начала видеть по-новому, — теперь они уже не казались мне черными или серыми, но были насыщены тонким, разнообразным, живым цветом. Весь мир вокруг меня постепенно начинал оживать и наполняться свежими, яркими красками».

СЬЮЗЕН САРБЕК



Сюзен Сарбек. «Осенняя дорога». Масло, 27,5 x 35 см

Семь способов передачи цвета в живописи

«Глаза — это бриллиант человеческого тела».

ГЕНРИ ДАВИД ТОРО

«Глаза можно назвать самым удивительным органом человеческого тела, — их можно постоянно тренировать, добиваясь удивительно точного, глубокого видения окружающего мира».

ГИ ДЕ МОПАСАН

«Глаза непосредственно связаны не только с мозгом, но и с сердцем художника, они способны не только видеть окружающее, но и проникать в душу.

Вот почему художник просто обязан доверять своим глазам».

ОГЮСТ РОДЕН

«Настоящим художником может считаться только человек, способный увидеть привычный предмет свежим глазом. Именно с этого начинается увлекательное приключение, в результате которого на свет рождается картина».

ГЕНРИ ГЕНШЕ

«Я хочу писать так же легко и свободно, как поют птицы».

КЛОД МОНЕ



Живопись я полюбила с раннего детства. Мне всегда очень хотелось выразить себя в рисунке или картине. По мере того, как я росла, мне довелось попробовать себя в различных жанрах и стилях. Постепенно я поняла, что больше всего в живописи меня интересуют свет и цвет. Именно этому я и решила посвятить всю свою жизнь.

В своих ранних работах я училась распределять светотень, чтобы описать с ее помощью пространство и форму предметов. Мои картины выглядели достаточно правдоподобно, однако в них не было того сияния, которого мне так хотелось достичь. Именно тогда я начала понимать, что залог успеха заключается в том, чтобы цвета на картине воспроизводили те краски, которые я вижу в действительности, а не те цвета, которые мы на основании своего опыта заранее «присваиваем» тем или иным предметам.

СЕМЬ СПОСОБОВ ПЕРЕДАЧИ ЦВЕТА

Я изучила различные подходы к цвету и постаралась представить их как различные языки, которыми пользуются художники. Ниже я демонстрирую те способы передать цвет, которые мне довелось изучить: локальный цвет, экспрессивный цвет, теоретический цвет, индивидуальный цвет, цвет, изображаемый по памяти, или воображаемый цвет, символический цвет и полный цвет. Все эти семь способов передачи цвета художники используют на протяжении веков, — иногда каждый способ они применяют по отдельности, но чаще всего объединяют их в различных сочетаниях. Рассказ о традиционных способах передачи цвета послужит для нас с вами лишь предисловием к пониманию того, что называется полноцветным видением, которое, в свою очередь, является ключом к разгадке тайны света и цвета. Замечу при этом, что умение видеть и передавать истинный цвет необходимо любому художнику, независимо от того, в какой технике или манере он создает свои картины.

На этих картинах представлены семь различных подходов к цвету и свету. Для демонстрации я выбрала очень простой сюжет, который не будет отвлекать вашего внимания от главного — способа использования цвета. Думаю, вам будет полезно выбрать какую-нибудь отдельную массу и проследить за тем, как меняется ее цвет в зависимости от выбранного способа передачи цвета. Например, падающая на стену дома тень из серой постепенно становится зеленой, а в самом конце, где я демонстрирую принцип полноцветного видения, приобретает прозрачный, светящийся синий цвет.



Локальный цвет



Экспрессивный цвет



Теоретический цвет



Индивидуальный цвет



Воображаемый цвет



Символический цвет



Полный цвет

ЛОКАЛЬНЫЙ ЦВЕТ

Красный — это локальный цвет яблок; желтый — локальный цвет лимонов; синий — локальный цвет летнего неба. Локальным называется цвет, который предмет сохраняет независимо от света или от цвета других окружающих предметов. Таким образом, трава — зеленая, стволы деревьев серые или коричневые, а иногда тоже зеленые, как трава, только более темные. Именно так мы объясняем цвет, когда учим рисовать ребенка.

Локальным цветом написаны картины многих известных мастеров, — достаточно вспомнить для этого работы жившего в семнадцатом веке Вермера, работавшего в девятнадцатом веке Коро или полотна современных фотореалистов.

Локальный цвет — идеальный инструмент для описания предметов. Он позволяет зрителю легко распознавать образы в предметной живописи, — так, аморфная зеленая масса с прикрепленной к ней внизу вертикальной коричневой палочкой непременно и сразу же воспринимается как дерево. Способность делать предметы легко узнаваемыми превращает локальный цвет в мощное орудие, однако нужно принять во внимание неизбежно возникающие при этом сложности и искажения. Если я нарисую, скажем, округлое желтое пятно, вы можете принять его за лимон. Однако представьте себе, что я рисую лимон при естественном освещении поздним вечером. В этом случае нарисовать лимон просто желтым — это значит проигнорировать глубокий розовый свет, которым закатное солнце окрашивает один бок лимона, и прохладный оттенок, который придает лимону отражающееся на его кожуре синее небо, и зеленоватый отсвет скатерти, на которой лежит этот лимон. Ограничиваясь одним только локальным цветом, вы рискуете надеть на себя шоры, которые не позволят передать все многообразие цветов и оттенков тона, которыми обладает каждый предмет.

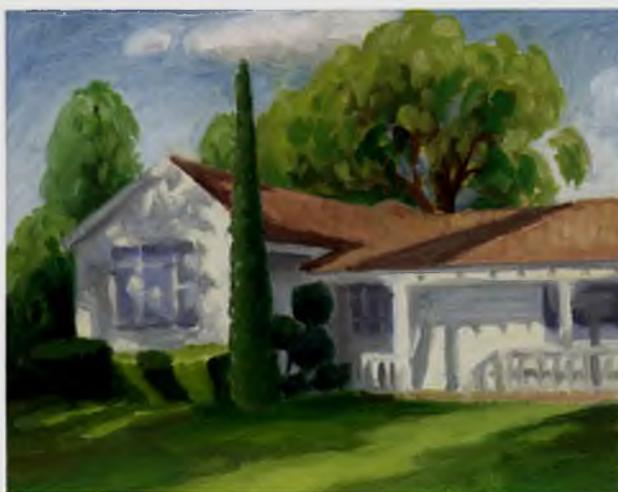
Все годы, пока я работала локальным цветом, мне приходилось думать не о цвете как таковом, но лишь об оттенках его

ЭКСПРЕССИВНЫЙ ЦВЕТ

Следующий этюд я написала экспрессивным цветом, или цветом, в основе которого лежат ощущения и чувства самого художника. В этом случае художник отходит от локального цвета и начинает выбирать краски, которые соответствуют его эмоциям. Такой цвет можно назвать спонтанным или интуитивным. Экспрессивный цвет использовали многие художники, а самым ярким примером здесь, пожалуй, может считаться Ван Гог.

Работая экспрессивным цветом, художник, изображая, например, коричневую шляпу, может интуитивно сделать ее синей или фиолетовой, или, вместо того, чтобы написать на портрете оттенки телесного тона, изобразить одну сторону лица своего персонажа розовой, а другую зеленой, как это делал иногда Пикассо. Прибегая к экспрессивному цвету, художник дает волю своим эмоциям и полностью отрывается от окружающего реального мира. Экспрессивный цвет способен не только передавать эмоции художника, но и пробуждать определенные чувства у зрителя.

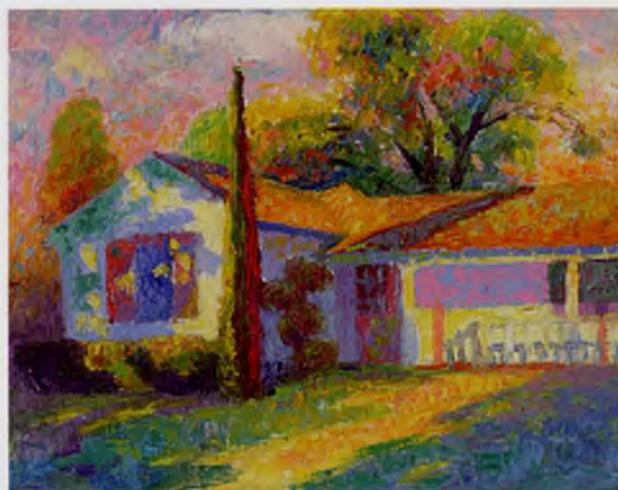
Я помню, каким глубоким было потрясение, когда я сама открыла для себя экспрессивный цвет. В течение нескольких лет я писала абстрактные картины, состоящие из больших аморфных цветных пятен, однако по прошествии некоторого времени вдруг обнаружила, что начинаю повторять одни и те же сочетания красок. После этого мой пыл достаточно быстро угас, — ведь мне по-прежнему хотелось, чтобы мои картины были наполнены ярким светом и сверкающим цветом, но этого невозможно было добиться ни с помощью локального, ни с помощью экспрессивного цвета. Я поняла, что иду в неверном



Сюзен Сарбек. «Локальный цвет». Масло, 27,5 x 35 см

Этот этюд написан локальным цветом, или цветом, в который мы привыкли окрашивать окружающие нас предметы. Трава, деревья и кусты написаны различными оттенками зеленого цвета, дом изображен белым с лежащими на нем серыми тенями, небо на этой картине синее, а облака белые.

тона. Такой рисунок называется тональным, и один из моих педагогов сказал мне о нем однажды: «Ты можешь написать предмет любым цветом; главное — это правильно подобрать тон». Таким образом, локальный цвет можно рассматривать не как живописное средство, но как разновидность рисунка, в котором все эффекты освещения передаются исключительно с помощью тона. Позже я поняла, что если художник будет использовать только локальный цвет, он никогда не научится по-настоящему видеть и понимать цвет.



Сюзен Сарбек. «Экспрессивный цвет». Масло, 27,5 x 35 см

Рисую этот этюд, я постаралась передать с помощью цвета те чувства, которые у меня вызвал освещенный закатным летним солнцем дом, стоящий в окружении деревьев. Выбранные мной цвета должны были подчеркнуть атмосферу жаркого летнего вечера. Написанные экспрессивным цветом картины часто бывают красочными, но, как правило, не имеют ничего общего с тем, что мы наблюдаем в действительности.

направлении, и решила искать пути, которые приведут меня к правильному пониманию цвета.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЦВЕТ

Некоторые художники изображают цвет не таким, каким они его видят, но подходят к нему рассудочно. Теоретический цвет выводится на основе анализа или общепринятых теорий, описывающих, каким должен быть цвет в том или ином случае. Так, например, сторонники теоретического цвета (а среди них были и такие титаны, как Леонардо да Винчи), твердо придерживаются определенных правил. Одно из них гласит, что написанные холодным цветом (например, синим или фиолетовым) предметы кажутся более удаленными, в то время как написанные теплым цветом (красным, оранжевым или желтым) предметы визуально выдвигаются на передний план. Среди прочих правил, теория цвета описывает — с научной точки зрения — и то, каким при тех или иных условиях должен быть цвет теней.

В конце девятнадцатого века появилось немало художников-теоретиков самыми известными из которых были Иттен, Биррен и Шеврель, чьи изыскания и открытия в области теории цвета проложили дорогу французским импрессионистам и пуантилистам. Среди пуантилистов нашлись художники, которые сделали еще один шаг вперед и предложили не только новую теорию, но и новую технику создания цвета. Так, например, пуантилисты Синьяк и Сера начали писать свои картины отдельными мелкими крапинками и точками чистых дополнительных цветов, — по их теории, эти точки должны были сливаться прямо в глазу зрителя, образуя новый, смешанный цвет.

В середине 1950-х годов Джозеф Альберс установил, что цвет не существует сам по себе, но всегда находится в определенных взаимоотношениях с другими цветами. Таким образом, цвета воздействуют друг на друга, и, зная принципы их взаимодействия, художник может создавать любые необходимые ему эффекты. Свою теорию Альберс постарался доказать на практике, — он создал целый ряд картин, которые должны были показать, каким образом окружающий цвет влияет на наше восприятие написанного на его фоне другим цветом предмета. Для этого художник рисовал одинаковые по размеру и цвету квадраты и помещал их на разном фоне. При этом оказалось, что на красном фоне зеленый квадрат кажется больше и более ярким, чем точно такой же квадрат, но на синем фоне. Теория взаимодействия цветов оказала сильное влияние на многих художников того времени.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ЦВЕТ

Индивидуальным называют цвет, который художник выбирает, отталкиваясь от собственных представлений о цветовой гармонии, при этом выбранная им цветовая гамма может состоять как из хорошо сочетающихся друг с другом цветов, так и из необычных, а порой и вообще из случайных сочетаний красок. Особой популярностью индивидуальный цвет пользовался у художников в середине двадцатого века, когда молодые экспериментаторы с энтузиазмом бросились ниспровергать все, что было открыто многими поколениями их предшественников. Такие художники, как Джексон Поллок или Элен Франкенталер, проявляли полное пренебрежение к любым теориям, включая и все теории цвета, — их интересовал цвет сам по себе, в отрыве от объективной реальности. Цвет они использовали абстрактно, никак не связывая его ни с конкретными предметами, ни даже с собственными эмоциями. Индивидуальный цвет в моем представлении близок к экспрессивному цвету, однако менее связан с чувствами и мыслями художника.

Разумеется, я и сама пробовала работать индивидуальным цветом, но вновь пережила разочарование, поняв, что этот цвет не дает мне настоящей свободы и не приносит настоящей радости.



Сьюзен Сарбек. «Теоретический цвет». Масло, 27,5 x 35 см
При выборе красок для этой картины я опиралась на два изложенных в теории цвета правила. Первое правило гласит, что холодные тона визуальнo отдаляют предметы, а теплые тона приближают. Второе правило гласит, что отбрасываемые тени несут в себе цвет предмета, который эту тень отбрасывает, дополнительный к нему цвет и цвет предмета, на который эта тень падает. Обратите внимание на то, что деревья на заднем плане написаны холодным тоном, тени на переднем плане — теплым тоном, а падающая на среднем плане тень написана нейтральным по температуре тоном.

Из книги Альберса «Взаимодействие цвета» я узнала очень много нового и интересного о взаимодействии цветов, кроме одного — как я могу применить эти знания на практике, если вижу цвета совсем не так, как описано автором. Разумеется, я могла бы научиться манипулировать цветом «по Альберсу», но от этого мои картины не стали бы лучше.

Я прочитала массу работ, посвященных теории цвета, и поняла лишь одно: ни одна теория не способна научить человека действительно видеть и понимать цвет. Единственное, в чем эти теории пошли мне на пользу, это то, что я действительно стала тоньше понимать взаимодействие цветов, однако ни одна из написанных теоретическим цветом картин не удостоилась того, чтобы я сохранила ее для потомков.



Сьюзен Сарбек. «Индивидуальный цвет». Масло, 27,5 x 35 см
Эта картина написана в необычной для подобной сцены гамме тонов, — синих, лиловых, фиолетовых и красных. В данном случае я не пыталась точно описать цвета сцены или оказать с помощью красок эмоциональное воздействие на зрителя. Выбор индивидуального цвета не нуждается в объяснениях, и, как в данном случае, чаще всего цвет используется в исключительно декоративных целях.

ЦВЕТ ПО ПАМЯТИ, ИЛИ ВООБРАЖАЕМЫЙ ЦВЕТ

Цветом, сохраненным в памяти, или воображаемым цветом многие художники пользовались на протяжении всей истории живописи. Некоторые художники для того, чтобы зафиксировать цвет, делают быстрые наброски в цвете или предпочитают полагаться на свою память. Другие художники, например, Марк Шагал, выбирали сочетания красок, не существующие в реальной сцене. Третьи, например, сюрреалисты Сальвадор Дали и Рене Магритт, целиком полагались на свое воображение или переносили на холст те цвета, которые привиделись им во сне.

И память, и воображение создают в мозгу мысленный образ, который используется художником при создании картины. Я пробовала этот метод, но пришла к выводу, что написанные воображаемым цветом картины получаются слишком обобщенными и не могут достаточно точно выразить то, что мне хотелось сказать зрителю. Эти картины не содержали в себе того, что больше всего интересовало меня, а именно, они не передавали особенности освещения, характерные для конкретного места в конкретный момент времени. О подобных ограничениях, возникающих при работе воображаемым цветом, хорошо знал Леонардо да Винчи, который писал по этому поводу:

«Для того чтобы писать по памяти, художник должен удерживать в ней все эффекты, которые он видит в природе, однако наша память не способна к этому. Поэтому не пишите из головы, но старайтесь все время сверяться с самой природой».

Разумеется, если память постоянно тренировать, она начнет удерживать в себе все больше и больше информации. Так, например, Моне, много лет подряд наблюдавший за природой, развил свою память настолько, что мог, опираясь на нее, заканчивать начатые на пленэре картины у себя в мастерской, — но согласитесь, что таких примеров можно найти совсем немного.

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЦВЕТ

Во многих случаях тот или иной цвет может иметь символическое значение, при этом в разных культурах мира одно и то же понятие или чувство могут символизировать различные цвета. Так, у народов Запада траурным цветом считается черный, а у некоторых азиатских народов — пурпурный или кремовый. Выбирая тот или иной цвет для своей картины, многие художники стараются учитывать его символическое значение, — в первую очередь это относится к религиозной, аллегорической или мифологической живописи.

В свое время я изучала символику цвета, однако это занятие не показалось мне достаточно увлекательным, поскольку меня всегда интересовали особенности реального света и цвета, и потому я достаточно скоро отказалась от использования символического, «говорящего» цвета.



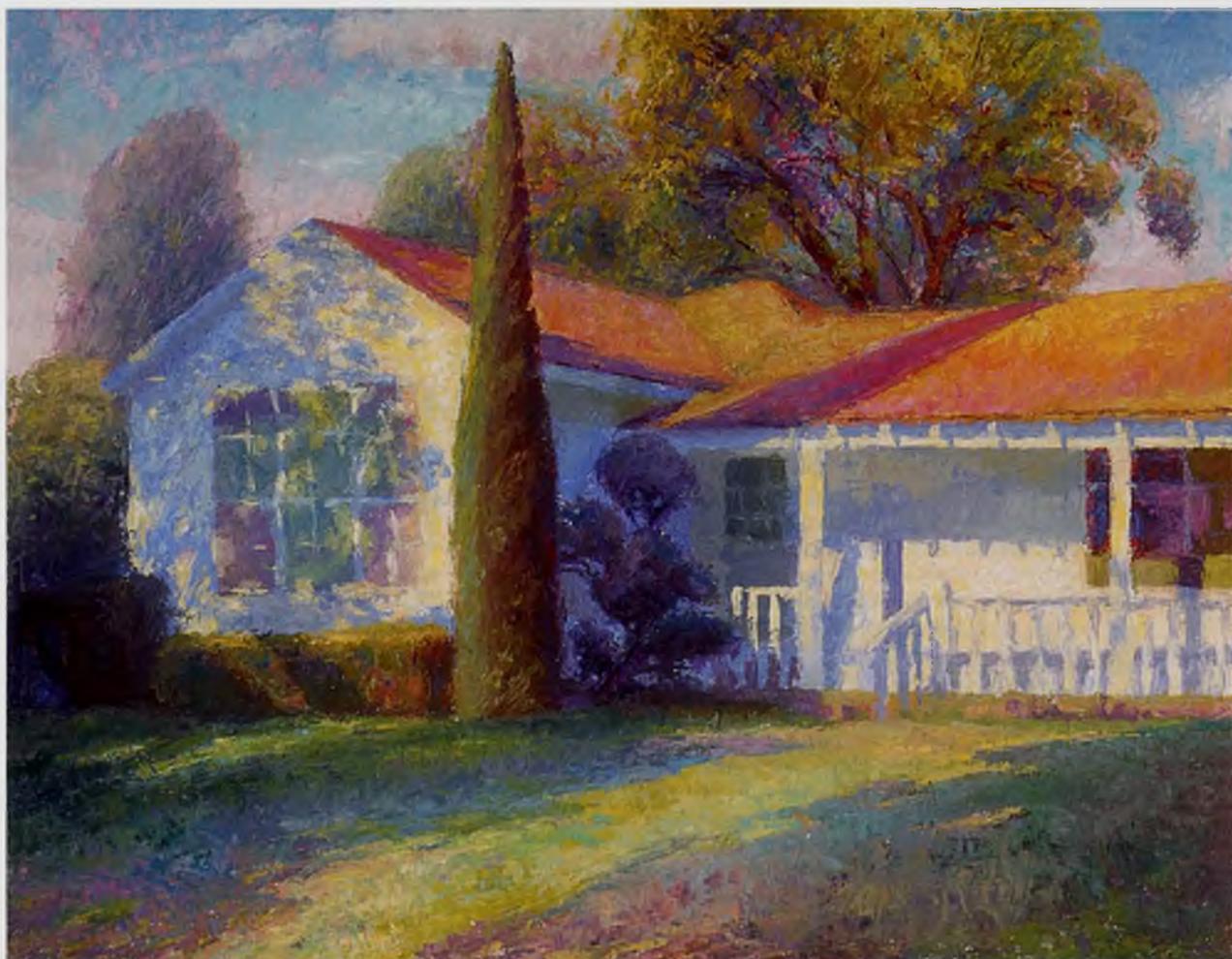
Сюзен Сарбек. «Воображаемый цвет». Масло, 27,5 x 35 см

Цвета, которыми написан этот этюд, никак не напоминают краски реального, окружающего нас, мира. Это можно сказать, например, о плывущих по зеленому небу оранжевых облаках или оранжевом дереве, которое растет на синей земле. Подобные цвета могут существовать только в воображении художника.



Сюзен Сарбек. «Символический цвет». Масло, 27,5 x 35 см

Для этого этюда я выбрала символические цвета. Красный цвет дома символизирует надежность и тепло семейного очага. Окружающие дом серые тени символизируют поджидающие нас на жизненном пути преграды и опасности. Замечу, что это лишь один из вариантов символического цветового решения этой сцены.



Сюзен Сарбек. «Полный цвет». Масло, 27,5 x 35 см

Этот этюд был написан солнечным утром. Прежде всего, я внимательно изучила, каким образом эффекты освещения влияют на цвет каждого предмета, включенного в эту сцену. Краски я подбирала таким образом, чтобы они в точности воспроизводили те цвета, которые я на самом деле вижу перед собой. Сравните теперь цвет одних и тех же масс на выполненных различным цветом этюдах. Обратите внимание на то, какими сияющими стали цвета на этом, последнем этюде.

ПОЛНЫЙ ЦВЕТ

Окончив художественную школу, я продолжала учиться, постоянно посещая занятия в различных мастерских, классах и семинарах. Я часто спрашивала педагогов о том, как нужно писать цвет и отбрасываемые предметами тени. Один учитель сказал мне, что тень может быть синей, но, как правило, она имеет нейтральный серый цвет. Другой предложил мне свою формулу: возьми цвет предмета, который отбрасывает тень, добавь немного краски дополнительного цвета, а затем смешай с цветом предмета, на который падает эта тень. Третий педагог посоветовал мне писать тень тем же цветом, что и цвет поверхности предмета, взяв для этого более холодный и глубокий оттенок тона.

Наконец, я встретила Генри Генше, который научил меня видеть, каким образом на цвет предмета влияет падающий на него свет. Он убедил меня в том, что художник должен научиться просто видеть истинный цвет тени и переносить его на картину. Иногда тень может быть синей, или фиолетовой, или зеленой, или вообще может иметь оттенок, который невозможно описать словами. Иными словами, тень может быть любого цвета. Цвет тени зависит не только от локального цвета предмета, но и от всех окружающих этот предмет цветов, а также от особенностей освещения, которое меняется в течение суток, времен года, погодных условий и от того, как далеко

от предмета находится наблюдатель, — в общем, цвет тени зависит от множества самых различных факторов.

Генше предложил мне свою систему, обучающую художника видеть то, каким образом свет воздействует на цвет освещаемых им предметов. Научиться этому художник сможет только после того, как заставит себя полагаться исключительно на собственное зрение, отбросив все привычные представления о цвете, который должен иметь тот или иной предмет, не полагаясь на свою память или воображение и напроочь забыв все обо всех теориях цвета. Этот способ видеть цвет Генше назвал полноцветным видением, и это единственная возможность увидеть цвет таким, каким он является на самом деле в данный момент времени. Только такой цвет и будет выглядеть на картине полным, живым и сияющим. С этого момента начали осуществляться мои мечты о том цвете, который я всегда хотела видеть на своих картинах.

О том, что свет влияет на цвет предметов, первым сказал не Генше, — это открытие сделали еще импрессионисты. В частности, Клод Моне много писал о том, что цвет одного и того же предмета будет различным в зависимости от времени суток, погодных условий и времени года. Свои рассуждения он подкрепил несколькими сериями картин, на которых одна и та же сцена была изображена в разное время суток, при различных погодных условиях и в разное время года, — к этим сериям

относятся не только мои любимые кувшинки, но и не менее знаменитые «Стога». Известно, что локальный цвет стогов соломенно-желтый, однако Моне смог увидеть и написать их практически всем спектром красок, от теплых красных и оранжевых тонов до холодных голубых, зеленых и фиолетовых.

Таким образом, полноцветное видение, о котором говорил мне Генше, можно назвать также и импрессионистическим видением цвета. Впрочем, это вовсе не означает, что научившийся полноцветному видению художник непременно должен и сам писать в импрессионистической манере. Полноцветное видение одинаково применимо ко всем жанрам и стилям живописи.

Поскольку метод полноцветного видения основан на визуальном восприятии, я хочу коротко рассказать о том, как мы видим. Научиться видеть полный цвет — это, по сути, обрести новое зрение. Так что же, в первую очередь, определяет, как и что мы видим?

Глаз человека чрезвычайно восприимчив, хотя сам феномен зрения во многом остается загадкой. Эксперименты доказали, что сидящий в полной темноте человек способен уловить своим глазом даже единственный, проникающий в окружающую темноту, фотон света. С другой стороны, свидетели одного и того же явления описывают то, что они видели, совершенно по-разному, и их показания могут абсолютно противоречить друг другу. Почему это все происходит? В своей книге «Как научиться видеть» (1949) ее автор Маргарет Дарст Корбетт, специалист по тренировке зрения, писала:

«Мы видим, слышим, ощущаем вкус и запах мозгом. Если вы попытаетесь изучить что-либо с научной точки зрения, у вас ничего не получится. Но если вы будете полагаться только на свое непосредственное ощущение, на то, что воспринимает ваш мозг, картина будет совершенно иной. Органы чувств передают сигналы в головной мозг, который обрабатывает их и превращает в ощущения... Иными словами, проходя по саду, вы ощущаете аромат роз не столько носом, сколько своим мозгом. Если ваш мозг устал, или если ваши мысли рассеяны, вы вообще перестаете воспринимать окружающее или воспринимаете только малую его часть».

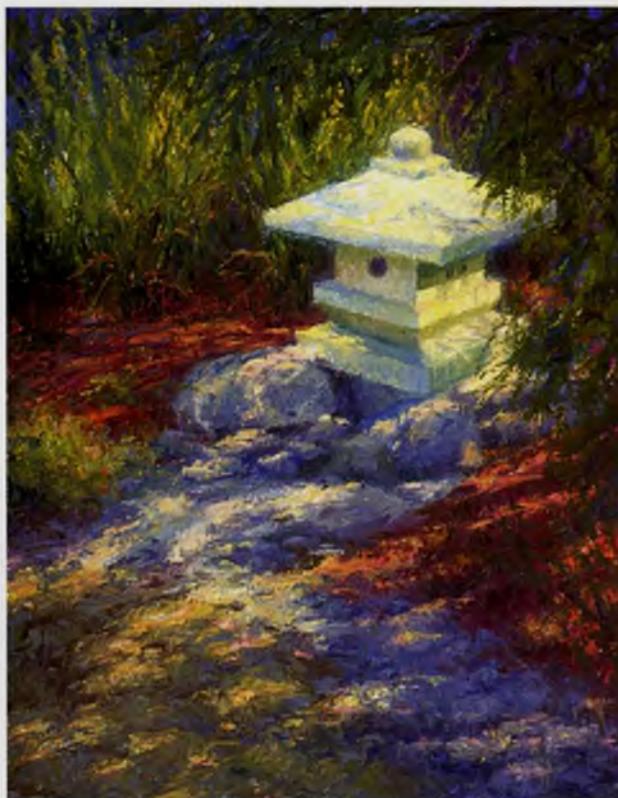
Одной из основных функций головного мозга является его способность отфильтровывать поступающую информацию. Вначале мы можем очень остро воспринимать какое-нибудь новое для нас ощущение, однако со временем оно теряет свою новизну, и мозг перестает заострять на нем наше внимание, — это и называется фильтрацией. Так, например, если кто-то в соседней комнате включил радио, этот звук вначале будет отвлекать нас, но постепенно мы перестаем его замечать и спокойно занимаемся своим делом, например, чтением.

Процесс фильтрации информации происходит в мозгу постоянно, и подобно притуплению реакции может отрицательно сказаться на способности художника воспринимать окружающее. Свет окружает нас постоянно, каждый день, и, если не считать каких-то особенных моментов, — например, собирающихся грозных облаков, — мы перестаем обращать внимание на те эффекты, которые создаются постоянно меняющимся светом. Полноцветное видение учит нас прежде всего тому, чтобы уметь постоянно видеть и анализировать те тонкие изменения света и цвета, на которые без этого умения мы просто не обращаем внимания.

УВИДЕТЬ КРАСОТУ

Научиться полноцветному видению может только человек, который неравнодушен к красоте окружающего нас мира. Вот что написала мне женщина, посетившая всего лишь одно мое занятие за два года до этого и никогда не думавшая о том, что сама может начать заниматься живописью:

«Благодаря вам я научилась замечать, как постоянно и неожиданно меняются цвета окружающего мира. Теперь для меня в природе нет серого и коричневого цвета, вместо них я



Сьюзен Сарбек. «Храмовый сад». Масло, 40 x 50 см

Обратите внимание на световые узоры, благодаря которым эта простая сцена окрашивается во все цвета спектра. Красота разлита повсюду, нужно лишь научиться видеть ее.

вижу прекрасные, тонкие оттенки других цветов. Иногда я подолгу замираю на месте, любуюсь какой-нибудь мелочью, на которую прежде не обращала ни малейшего внимания, — так, например, вчера я почти целый час простояла, любуюсь корой растущего возле моего дома эвкалипта. Недавно я побывала на юге, в пустынной местности, но и здесь, в пустыне, я каждый день видела непрекращающуюся игру света, волшебным образом меняющего цвета предметов. Иногда камни и песок окрашивались тонкими оттенками фиолетового, зеленого, голубого или розового цвета... Теперь моя вселенная наполнена постоянно меняющейся, неохватной палитрой красок... Метод полноцветного видения, которому вы меня научили, буквально перевернул мою жизнь».

Могу сказать, что полноцветное видение перевернуло жизнь не только этой женщины, но и мою собственную, а также жизнь многих других моих учеников. В последующих главах я расскажу о том, каким образом и вы сами можете овладеть этим чудесным методом, а затем научиться переносить увиденный вами цвет на свои картины.

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

Посмотрите на мир свежим взглядом

На цвет предметов, которые вы видите перед собой, влияют:

- время суток
- время года
- погодные условия
- цвета всех окружающих предметов
- то, каким образом падает свет на выбранный вами предмет



Сюзен Сарбек. «Деревья тянутся к небу». Масло, 40 x 60 см

Как научиться полноцветному видению

«Я хочу быть в ладу не с теорией, а с природой...
для того, чтобы правильно изображать природу,
необходимо, чтобы глаз постоянно находился с ней в контакте».

ПОЛЬ СЕЗАНН

«Все, чего я достиг, было взято от природы...
Возможно, моя оригинальность как художника
заключается в том, что я чрезвычайно восприимчив к ней».

КЛОД МОНЕ

«Все в окружающем мире прекрасно, если умеешь видеть, —
именно умение видеть создает красоту».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН

«Для настоящего художника нет ничего сложнее,
чем нарисовать розу, поскольку для этого он должен
забыть обо всех остальных розах, которые видел
когда-нибудь в своей жизни».

АНРИ МАТИСС

«Чем острее художник способен видеть и открывать
для себя что-то новое, тем лучше. Предвзятое мнение,
как и любые теории, губительно и для живописи,
и для живописцев».

КЛОД МОНЕ

«Любопытство — вот главное качество
каждого настоящего художника».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН

Однажды я видела документальный фильм, в котором был показан Моне за работой. Он стоял у мольберта, установленного в его саду. Моне внимательно смотрел на цветы, затем смешивал на палитре краски и переносил их на холст. Вначале я не увидела в этом ничего необычного, но затем меня поразило то, каким расслабленным выглядел при этом сам Моне. Его руки плавно, слегка лениво двигались от палитры к холсту и обратно, а голова тихо покачивалась в такт этим движениям. Все мускулы на лице художника были расслаблены, — напряженными выглядели только его глаза. За работой Моне напоминал мне уверенно и неторопливо движущегося по течению пловца.

Расслабленность в сочетании с острым зрительным восприятием, — вот главные ключи к овладению полноцветным видением. Наставляя молодого художника, Моне сказал ему: «Я не учу рисовать, я просто показываю, как это нужно делать... в мире есть только один настоящий учитель, — вот он». С этими словами Моне указал на небо и добавил: «Задай ему вопрос и послушай, что оно скажет тебе в ответ».



Сьюзен Сарбек. «Этюд с цветами». Масло, 27,5 x 35 см

Этот этюд я писала солнечным летним утром. Увидев эту сценку, я постаралась расслабиться и слегка прищурила глаза, чтобы рассмотреть не только локальные, но и дополнительные цвета предметов. Обратите внимание на то, что тени на этом этюде написаны в широкой гамме холодных тонов, — ярко-фиолетовых, фуксиновых, синих и приглушенных зеленых. Эти холодные тона подчеркивают теплые, яркие краски освещенных косыми лучами рассветного солнца цветков.

РАССЛАБЛЕНИЕ И КОНЦЕНТРАЦИЯ ВНИМАНИЯ

Во время летних Олимпийских игр 1988 года бегуна, который только что выиграл золотую медаль, спросили о том, что, по его мнению, является самым главным для спортсмена. «Быть расслабленным», — ответил чемпион.

Увидеть в полном цвете окружающий меня мир я способна только тогда, когда чувствую себя полностью расслабленной и только одно чувство остается в состоянии напряженного внимания — мое зрение. Именно в таком состоянии я становлюсь предельно восприимчивой и чувствительной ко всему, что вижу перед собой.

Писатель Олдос Хаксли очень хорошо сказал о таком состоянии в своей книге «Искусство видеть» (1982): «Искусство видеть — это, в первую очередь, умение одновременно находиться в двух совершенно противоположных состояниях: максимальной активности и полной расслабленности».

В своей книге Хаксли рассказал о том, как ему удалось улучшить и развить свое зрение без корректирующих линз, следуя методу доктора Уильяма Бейтса, автора книги «Абсолютное зрение без очков». Хаксли различает два вида расслабления — пассивное и динамичное. Пассивное расслабление — это состояние полного покоя, в котором отсутствует какое-либо мышечное или эмоциональное напряжение. Динамическое расслабление скорее можно назвать активным, чем пассивным состоянием человека, во время которого физическая расслабленность сочетается с высокой психической и умственной активностью. Именно к такому состоянию призывал своих пациентов доктор Бейтс, считавший, что для человека, желающего исправить свое зрение, самое главное — это уметь расслабляться, не прекращая при этом определенной активной деятельности.

Наше зрение — это тоже один из видов деятельности. Острее всего мы начинаем видеть тогда, когда вся наша активность направлена на зрение, а остальные функции организма находятся в расслабленном состоянии. К сожалению, в обыденной жизни все бывает как раз наоборот — чем сильнее нам хочется рассмотреть что-либо, тем сильнее мы напрягаем все тело, — вытягиваем шею или застываем в неудобной позе. Нам кажется, что от этого мы начинаем лучше видеть, но на самом деле, это совсем не так.

СКАНИРОВАНИЕ

Сканирование — это мой собственный термин, который я употребляю, чтобы описать постоянное перемещение взгляда



Сюзен Сарбек. «Пятнистый свет». Масло, 27,5 x 41,25 см

Рисую этот этюд, я постоянно сканировала стоящие передо мной предметы, и мои глаза постоянно оставались в движении. Это позволило мне увидеть синие и пурпурные тона в пятнистых тенях на стене, перемежающиеся с розовыми и желтыми тонами солнечных пятен.

по окружающим меня предметам. Когда мы сканируем окружающую среду, наши глаза постоянно находятся в движении, не задерживаясь подолгу ни в одной точке пространства. Голова при этом плавно поворачивается из стороны в сторону, и вместе с ней поворачиваются глаза. Движения головы, которые могут быть едва заметными или более активными, помогают избежать мышечного напряжения, которое неизбежно возникает в напряженной неподвижной позе. Сканирование можно назвать полной противоположностью разглядыванию, — при этом глаза, как уже было сказано, не задерживаются на каком-либо одном предмете и взгляд постоянно скользит в пространстве.

До того, как я научилась сканированию, во время работы я часто уставала и чувствовала напряженность во всем теле. Такое же напряжение, как я заметила, испытывали и мои сокурсники по художественной школе. На некоторых из них было даже страшно смотреть, — они трудились над своими рисунками стиснув зубы, сомкнув челюсти, вперившись взглядом в стоящий перед ними предмет. Я обратила внимание на то, что если мое тело во время работы напряжено, то такими же напряженными выглядят и мои картины. Если же я пишу расслабившись, они становятся более свободными и живыми.

Теперь во время работы я всегда стараюсь расслабиться и сканировать сцену. Для этого я сама разработала целый ряд специальных технических приемов.

УПРАЖНЕНИЯ НА РАЗВИТИЕ ПОЛНОЦВЕТНОГО ВИДЕНИЯ

Расслабьте лицевые мышцы, особенно мускулы челюстей, — это помогает снять напряжение вокруг глаз. Наблюдения показали, что женщины, которые красят глаза, чаще всего делают

это с открытым ртом, — это происходит инстинктивно и помогает снять напряжение с окружающих глаза мускулов. Когда я рисую, моя нижняя челюсть слегка опущена вниз; слегка опущены и веки — это помогает мне сосредоточить взгляд, когда я собираюсь увидеть какой-нибудь предмет в полном цвете.

Расслабить мускулы глаз помогают также покачивания, частое моргание и равномерное дыхание. Очень полезно также время от времени прикрывать глаза раскрытой ладонью.

ПОКАЧИВАНИЯ

Ученые установили, что полного расслабления мышц нельзя достичь, если вы неподвижно лежите или стоите, лучше всего мышцы расслабляются, когда вы слегка покачиваетесь, поскольку легкая мускульная активность успокаивает нервы.

В своей книге «Как научиться видеть» Маргарет Дарст Корбетт приводит несколько упражнений, помогающих добиться состояния динамической расслабленности. В частности, она пишет и о покачиваниях:

«...вернитесь к природе, одним из основных правил которой является постоянное движение. Беговая лошадь никогда не стоит в стойле неподвижно, она всегда переминается с ноги на ногу. Животные в зоопарке постоянно бродят взад и вперед по клетке. Это они делают не от нетерпения, но для того, чтобы успокоить постоянным движением свои нервы. Можно вспомнить, например, диких слонов, которые, собравшись вместе, начинают ритмично раскачиваться, словно в танце. Плоды нашей цивилизации — неподвижность и скованность — прямой путь к росту мышечного и нервного напряжения. Итак, освободите большие мышцы вашего тела с помощью ритмичных движений. Эти большие мышцы передадут свои вибрации более мелким мышцам, включая мускулы глаз».

Для того чтобы начать покачивания, встаньте, расставив ноги на ширину плеч, и начните плавно поворачивать свой торс, плечи и голову слева направо и справа налево. Переминайтесь при этом с ноги на ногу, перенося вес тела попеременно то на левую, то на правую ногу. Свободно покачивайте руками. Плечи и голова должны двигаться одновременно — вместе с головой будут поворачиваться и глаза. Не останавливайтесь. Ваши движения должны быть ритмичными и постоянными. Не задерживайте свое внимание ни на одном из окружающих вас предметов.

Постарайтесь во время покачиваний ни о чем не думать, в том числе и о том, что вы видите перед собой. Просто покачивайтесь, легко скользя взглядом по тому, что вас окружает. При этом предметы, которые вы видите, будут находиться в постоянном движении, — так, словно вы смотрите на них из окна поезда. Отдайтесь движению так же, как вы отдаетесь ритму танца, так же, как отдаются ритму игры дети. Перед тем, как приступить к работе, я всегда делаю от тридцати до шестидесяти таких покачиваний, — это помогает мне полностью расслабить глаза.

ДЫХАНИЕ И МОРГАНИЕ

Глубокое, равномерное дыхание — один из древнейших способов расслабиться и один из основных залогов крепкого здоровья. Это очень полезно и для зрения — вспомните, например, как темнеет у нас в глазах, когда мы вынуждены надолго задержать дыхание. К сожалению, очень часто мы поступаем совершенно иначе, — увлеченные каким-нибудь делом, мы начинаем дышать неравномерно и поверхностно, снижая тем самым содержание кислорода в крови, а вместе с этим и остроту зрения.

Снять напряжение с глаз помогает и частое моргание. При этом мы не только расслабляем окружающие глаза мускулы и успокаиваем нервы, но и увлажняем роговую оболочку глаза. Это также помогает поддерживать свежесть взгляда.

ПРИКРЫВАНИЕ ГЛАЗ ЛАДОНЬМИ

Когда наши глаза устали, мы теряем остроту зрения. Один из способов дать глазам передышку — это прерваться и ненадолго уйти в темную комнату. Другой способ дать отдых глазам — это выйти на несколько минут из мастерской на свежий воздух. Наконец, существует еще одно очень простое упражнение — прикрыть глаза раскрытой ладонью.

Наши глаза работают на протяжении всего дня, независимо от того, что мы делаем — читаем, рисуем или просто смотрим в пространство. Как правило, для того, чтобы наши глаза как следует отдохнули, одного только сна бывает недостаточно. В этом случае на помощь может прийти упражнение, предложенное доктором Бейтсом. Это упражнение можно делать и перед началом работы, и в перерывах во время нее.

Просто закройте глаза и накройте их сверху раскрытыми ладонями, — при этом нижняя часть ладони опирается на скулу, а четыре раскрытых пальца ложатся на лоб.

Изогните ладонь таким образом, чтобы глаз мог открываться и мигать, — не прикасайтесь ладонью к самим глазам. Перед тем, как наложить ладони, вы можете несколько раз встряхнуть ими, от этого ладони согреваются. Цель упражнения в том, чтобы дать глазам почувствовать тепло и немного побыть в темноте. Спустя несколько минут ваши глаза отдохнут и восстановится острота зрения.

Глаза и мозг работают совместно, поэтому, когда вы прикрываете глаза ладонью, отдыхает и ваш мозг. Постарайтесь во время этого упражнения не думать о каких-либо проблемах, — отдых вашему мозгу необходим не меньше, чем глазам.

РИСУЕМ В РАССЛАБЛЕННОМ СОСТОЯНИИ

Но как же рисуют художники, находясь в расслабленном состоянии? Предположим, я начинаю писать речной пейзаж. Прежде всего, я делаю покачивания, легко пробегая глазами



Сюзен Сарбек. «Белые камелии». Масло, 27,5 x 35 см

Эти камелии стояли в комнате, на подоконнике и почти целиком находились в тени, — освещенным был только маленький участок заднего плана (верхний правый угол картины). Стоя в расслабленной позе и постоянно сканируя цветы, я сумела разглядеть в них помимо белого цвета еще массу самых разных тонов — синих, пурпурных, фиолетовых, зеленых и желтых.

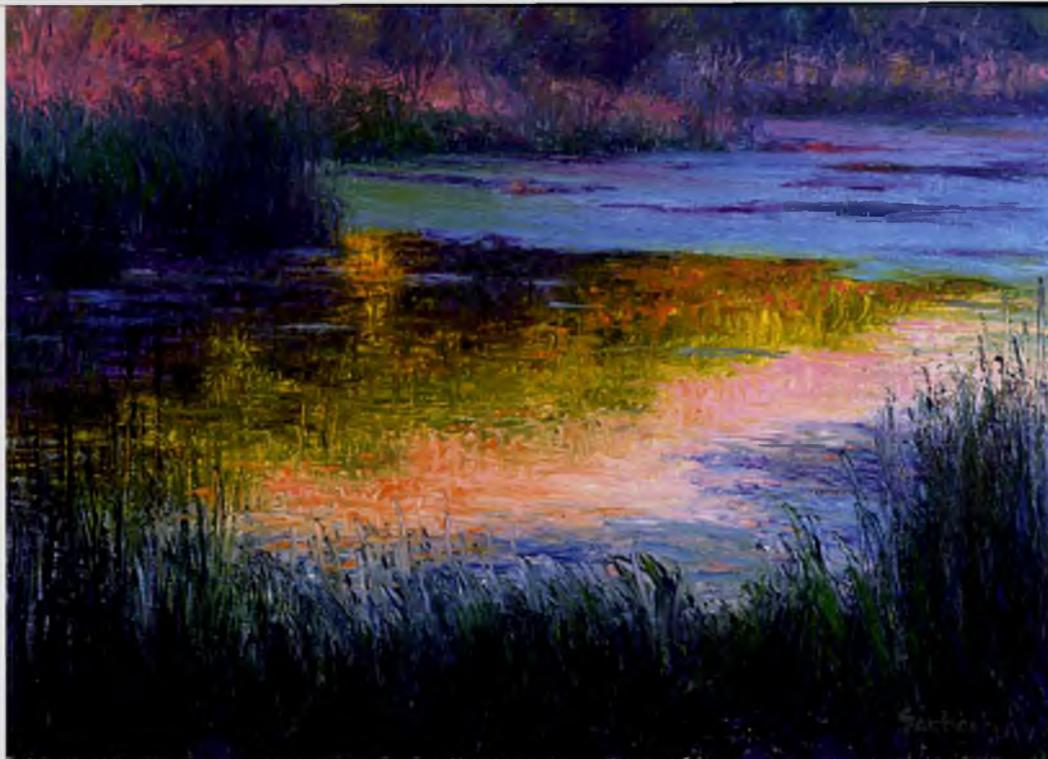
по открывающемуся передо мной виду и не задерживая взгляд ни на одной точке пространства. При этом я не вижу ни реки, ни травы, ни камней, ни деревьев, ни неба — пейзаж передо мной сливается в отдельные массы цвета. Спустя несколько минут я готова приступить к работе.

Я продолжаю сканировать сцену глазами, не задерживаясь ни на отдельных предметах, ни на отдельных цветочных массах. Если задержать взгляд, на сетчатке глаза на какое-то время сохранится задержанное изображение, которое может наложиться на следующее изображение, и тогда дополнительные цвета: красный и зеленый, синий и оранжевый, лиловый и желтый — будут выглядеть как серые пятна.



Сюзен Сарбек. «На другой стороне горы». Масло, 22,5 x 30 см

Этот этюд на пленэре я написала менее чем за час. Сканируя сцену, я обнаружила специфические различия в цвете между отдельными большими массами. Так, например, обратите внимание на теплые желтые тона травы на переднем плане, которые кардинальным образом отличаются от синих тонов деревьев, которые видны на заднем плане.



Сюзен Сарбек. «Пруд. Зимний закат в Калифорнии». Масло, 30 x 40 см

В яркие дни глаза очень быстро устают от резких контрастов света и тени. Эта же картина была написана на склоне дня, когда солнце начинает садиться и контрасты светотени становятся более мягкими. Правда, рисовать на закате приходится очень быстро, иначе можно просто не успеть перенести на полотно тонкие оттенки красок, рожденные светом уходящего дня.

Если долго смотреть на красное яблоко, наши глаза начнут воспринимать зеленый цвет из окружающих предметов. Поскольку зеленый цвет является дополнительным к красному, интенсивность воспринимаемого нами красного цвета начнет снижаться. Таким образом, чем дольше мы будем вглядываться в яблоко, тем менее красным оно будет казаться нам. Иными словами, пристально вглядываясь в какой-то цвет, мы снижаем остроту своего цветового восприятия, и краски начинают казаться нам более приглушенными, чем они есть на самом деле. Вот почему я стараюсь постоянно заниматься сканированием, не задерживаясь подолгу ни на одном из предметов.

Итак, плавно переводите взгляд с предмета на предмет. Старайтесь никогда не смотреть на предмет прямо, — лучше направить взгляд чуть в сторону, выше или ниже предмета. Постоянно сканируйте взглядом всю сцену. Постоянное движение взгляда — один из ключевых моментов для приобретения полноцветного видения.

Если вы расслаблены во время работы, значит, вы открыты для нового восприятия света и цвета. Как следствие, яркие, светящиеся краски, которые вы увидите перед собой, перейдут и на вашу картину.

ВИДЕТЬ МИР СВЕЖИМ ВЗГЛЯДОМ

Я знала человека, который был способен всю жизнь удивляться. Ему было уже за девяносто, а он все еще продолжал смотреть на мир глазами ребенка и безумно любил все, что попадалось ему на глаза, и постоянно радовался, находя красоту буквально во всем, что его окружает.

Однажды я принесла старику в подарок большую, самую обыкновенную раковину. Он заглянул внутрь раковины, внимательно, любовно изучил каждую деталь ее окраски и фактуры, — словно ребенок, увидевший раковину впервые в своей жизни. Я никогда больше не встречала таких удивительных людей, как тот старик, обладавший от природы даром чистого и свежего видения.



Сюзен Сарбек. «Апельсин и квадратная ваза». Масло, 22,5 x 30 см

Обратите внимание на разнообразие цветов в каждой отбрасываемой на поверхность стола тени. В этих тенях совсем нет серого цвета, они синие и зеленые. Затененная сторона апельсина написана смесью зеленых, оранжевых и красных тонов, — необычно для апельсина, не правда ли? И как все это не похоже на наши устоявшиеся представления о том, что апельсин всегда только оранжевый, а отбрасываемая им тень должна быть серой! Для того чтобы написать эту картину, мне нужно было всего лишь довериться своим глазам и в точности нарисовать то, что я вижу.

Полноцветное зрение полностью зависит от нашего умения видеть мир таким же свежим взглядом, какой был у того старика, воспринимать каждый предмет так, словно видишь его в первый раз. Для того чтобы увидеть мир свежим взглядом, недостаточно только расслабиться, нужно еще и открыть свое сознание навстречу новому. Для этого необходимо забыть обо всех своих прежних представлениях, оценках и пристрастиях.

Когда я начинала осваивать методику полноцветного видения, мне казалось, что я уже знаю о цвете если не все, то достаточно многое. Тогда я была уверена в том, что если синяя скатерть освещена ярким светом, она должна быть светло-синей и никак иначе. Однако вскоре я начала различать на освещенной солнцем синей скатерти оттенки розового и оранжевого. Раньше мне казалось, что в пасмурный день все краски приобретают серый оттенок. Освоив полноцветное видение, я обнаружила, что при таких погодных условиях краски становятся гуще и богаче, но в них полностью отсутствуют серый цвет.

К сожалению, нам очень трудно бывает отказаться от своих прежних представлений, от того, что всегда казалось нам непреложной истиной. Мы всегда более склонны полагаться на свой жизненный опыт, чем полагаться на свои глаза. Освоив метод полноцветного видения, вы навсегда избавитесь от подобных предрассудков.

ПРЕДВЗЯТОЕ ОТНОШЕНИЕ К ЦВЕТУ

Давайте поговорим о том, каким образом наше предвзятое отношение влияет на то, что мы видим на самом деле. Наше предвзятое мнение чаще всего формируется в процессе обучения или благодаря повседневному опыту. Мы привыкли к обобщениям, которые помогают нам ориентироваться в окружающем мире, — так, например, входя в незнакомое помещение, мы не станем изучать ведущую в него дверь, поскольку на основании жизненного опыта мы заранее знаем, что эта дверь должна быть устроена так же, как и все остальные двери. И мы спокойно проходим в эту дверь, не обращая на нее никакого внимания. Как говорят французы, «увидеть одно яблоко, значит увидеть все яблоки на свете».

Чтобы увидеть предмет в полном цвете, вы должны отбросить все прежние представления о нем и полностью довериться своим глазам, которые должны увидеть этот предмет так, словно видят его впервые. Попробуйте и вы сами убедитесь в том, сколько чудесных открытий вас ожидает.

Тенденция все обобщать, опираясь на полученные знания или собственный опыт, может стать серьезной помехой для любого художника. «Зачем ты тратишь время, разглядывая это яблоко? — говорит нам наш мозг. — Разве ты и так не знаешь, что это яблоко красное?». Или вот вам другой пример, более близкий к живописи. «Зачем так пристально разглядывать тени, я же и так знаю, что они всегда холодные и, как правило, сине-лиловые».

Для того чтобы увидеть предмет в полном цвете, вы должны отбросить все прежние представления о нем и полностью довериться своим глазам, которые должны увидеть этот предмет так, словно видят его впервые. Попробуйте, и вы сами убедитесь в том, сколько чудесных открытий вас ожидает.

Очень часто художников подводит их предвзятое отношение к цвету. Помню, я однажды вывела двух своих студентов на зарисовки и предложила нарисовать эту, нижнюю часть которого должна была занимать полоса грязи. «Я не желаю рисовать грязь!» — заявили они в один голос. Увы, они были еще не способны по-настоящему рассмотреть простую красоту этой грязи, а ведь в ней было столько чудесных оттенков, — эта грязь была темно-фиолетовой в тени и густо-красной, с рыжеватым оттенком там, где ее освещало солнце. Я думаю, что если бы те студенты обладали полноцветным видением, они не отнеслись бы с таким презрением к той прекрасной грязи.

Как часто нам, художникам, мешают наши предвзятые представления, и как мы удивляемся, когда внезапно открываем для себя истину! Начинающие студенты обычно поражаются, узнав о том, что глаза у человека расположены не в верхней части головы, как они всегда считали, а точно посередине между темнем и нижним краем подбородка. То же самое происходит и с цветом, когда мы вдруг открываем для себя, что не все деревья зеленые, а небо не всегда бывает синим. Самостоятельно увидеть все это нам мешают наши предвзятые представления, и мы очень удивляемся, когда узнаем о том, что многое в этом мире на самом деле выглядит совсем иначе, чем мы привыкли думать. Возьмем простой пример. Жизненный опыт подсказывает нам, что если выставить на солнце белую миску, она будет ослепительно белой там, где она освещена, и серой там, где на нее падает тень. Однако обладая полноцветным видением и глядя на мир непредвзято, вы обнаружите, что на освещенной части миски будут присутствовать розовые, желтые или оранжевые тона, а на затененных частях — синие, фиолетовые и зеленые.

ПОЛНОЦВЕТНОЕ ВИДЕНИЕ В СРАВНЕНИИ С ЛОКАЛЬНЫМ ЦВЕТОМ



Полноцветное видение



Локальный цвет

Сравните эти две картины. На той картине, которая написана методом полноцветного видения, вы найдете массу неожиданных для белой миски тонов — желтых, оранжевых, розовых, пурпурных, фиолетовых, синих и зеленых. На картине, написанной локальным цветом, вся гамма сведена к различным оттенкам одного цвета — серого. Левая картина была написана всеми цветами спектра плюс белилами, а правая картина всего двумя красками — черной и белилами.



Сьюзен Сарбек. «На реке. Утро». Масло, 22,5 x 30 см

Я написала эту картину ранним утром, когда сцена была освещена первыми теплыми лучами солнца. Раньше я думала, что реку следует писать холодным цветом, однако теперь, овладев методом полноцветного видения, смогла различить на поверхности воды рожденные солнцем теплые тона – розовые, желтые, голубые и зеленые.



Сьюзен Сарбек. «Речной берег». Масло, 22,5 x 30 см

Раньше я считала, что деревья одной породы должны быть одинаковыми по цвету. Но обратите внимание на тона дерева, которое стоит на переднем плане, — яркие желто-зеленые на солнце и глубокие пурпурные, синие и зеленые в тени. Однако на противоположном берегу реки растущие там деревья той же породы выглядят совершенно иначе. Они ярко освещены солнцем и кажутся от этого розовато-желтыми, а тени на них светло-голубые и менее глубокие, чем на дереве, которое стоит на переднем плане. Работая над подобными сценами, я начала понимать, каким образом влияет на цвет предмета атмосфера и расстояние, с которого мы на него смотрим.

УВИДЕТЬ КАК В ПЕРВЫЙ РАЗ

О том, как ценно умение видеть свежим взглядом, хорошо знал американский художник Файрфилд Портер, который писал: «Недавно я написал пейзаж. Честное слово, это получился очень неплохой пейзаж. А написал я его потому, что взглянул однажды в окно и увидел то, что открывается в нем, словно впервые, совершенно по-новому... Больше всего в картинах любого художника меня подкупает именно это, — умение видеть мир свежим взглядом». Далее, рассуждая об испанском художнике Веласкесе, Портер добавляет: «Он пишет вещи такими, какими он их видит, не копируя слепо природу и не приукрашивая ее. Он просто смотрит на эту природу, широко раскрыв глаза» (в книге Файрфилда Портера «Бостонский музей изящных искусств», 1987).

Моне, в свою очередь зашел настолько далеко, что однажды даже сказал, что ему хотелось бы родиться слепым, а затем, спустя годы, прозреть и неожиданно увидеть перед собой мир в самый первый раз, совершенно новыми, только что открывшимися глазами. Он же утверждал, что самым верным является наше самое первое представление о предмете, когда у нас еще не сложилось о нем предвзятого мнения. То, о чем говорили оба этих художника, можно назвать полноцветным видением.

ПРЕДПОЧТЕНИЯ

«Вкус — враг творчества», — сказал однажды Пикассо. Предположим, что вам не нравится желтый цвет. Это означает, что вы будете стараться избегать его и в своей палитре. Или, например, вам нравятся теплые цвета спектра — желтый, оранжевый и красный. В таком случае вы с большой неохотой будете замечать в природе и переносить на свой холст холодные цвета. Однако, научившись видеть мир в полном цвете, вы сможете избавиться от своих цветовых предпочтений.

Мне самой раньше всегда больше нравились приглушенные, прохладные тона. Я хорошо помню, с каким трудом мне в



Сюзен Сарбек. «Картонка с яйцами». Масло, 30 x 32,5 см

Полноцветное видение буквально преобразует внешний вид самых обычных, хорошо известных предметов повседневного обихода. Посмотрите, сколько самых разных красок можно обнаружить солнечным днем в обычной картонке для яиц.

годы учебы удавалось заставить себя увидеть теплый тон, особенно в тенях, которые, как мне тогда казалось, состоят исключительно из холодных, приглушенных цветов. Мне тогда и в голову не приходило, что тени, которые отбрасывает, например, трава, содержат в себе массу оттенков теплого красного и оранжевого цвета.

Видеть в тенях какие-либо тона, кроме серых, я научилась не сразу. Вначале я просто убеждала себя в том, что если другие художники видят в тенях теплые тона, то и я должна их видеть. Однако по-настоящему цвет теней я стала видеть только после занятий с Генри Генше. Они помогли мне избавиться от предрассудков и предпочтений и научили видеть цвет любого предмета таким, каким он является в данный момент и при данном свете.



Сюзен Сарбек. «Стеклянный шар». Масло, 27,5 x 35 см

Этот прозрачный стеклянный шар показал мне, как много самых различных цветов разлито в окружающем нас мире. Я рассматривала этот шар так, словно видела его впервые в жизни. При этом я поняла, что полный спектр красок можно найти не только в самом шаре, но и в отбрасываемой им тени.

ВЫХОДЯ ЗА ПРИВЫЧНЫЕ РАМКИ

Один из занимавшихся в моей мастерской начинающих студентов никак не видел красный цвет. В его картинах присутствовали любые цвета, но почему-то он упорно избегал красного. Тогда я предложила этому студенту сделать несколько этюдов с красными предметами. Он рисовал их у меня и в пасмурные, и в солнечные дни и, таким образом, мог видеть красный цвет в разных погодных условиях. Нарисовав однажды красные томаты, он сказал мне, что, наконец, открыл для себя красоту и многообразие красного цвета.

Свои цветовые предпочтения вы скорее всего сможете понять, рассматривая собственные картины. Обратите внимание и на цветовые предпочтения тех художников, которые вам нравятся больше других. Постарайтесь определить, каким цветам вы отдаете предпочтение, — холодным или теплым, нейтральным или контрастным, светлым или темным, и так далее.

Очень часто художник привязывается к определенным цветам и начинает пренебрегать остальными красками. Если вы почувствуете у себя такую склонность, буквально заставьте себя исследовать и те цвета, которые редко появляются на вашей палитре. Постарайтесь освоить «нелюбимый» цвет настолько, чтобы он стал для вас привычным и вам захотелось бы писать им. Постепенно расширяя свои представления о цвете и отказываясь от прежних предубеждений и предпочтений, вы сделаете первый шаг к тому, чтобы открыть для себя истинную красоту окружающего мира.



Сюзен Сарбек. «Три бутылки на подоконнике». Масло, 30 x 40 см

Эти яркие бутылки я выбрала в свое время для того, чтобы побороть свое пристрастие к приглушенным холодным тонам. Поставленные на залитый солнцем подоконник красная и желтая бутылка помогли мне открыть для себя красоту теплых тонов спектра.



Сюзен Сарбек. «Завтрак». Масло, 50 x 60 см

Этот этюд можно считать образцовым примером для тех, кто хочет глубже изучить оранжевый цвет. При этом сквозь локальный оранжевый цвет ломтиков апельсина проступают разнообразные оттенки желтого, зеленого и красного. Сюжет, в котором присутствует несколько предметов, обладающих родственным цветом, помогает увидеть тонкие оттенки этого цвета.

СРАВНИТЕ ОБЫЧНОЕ ВИДЕНИЕ С ПОЛНЫМ ВОСПРИЯТИЕМ ЦВЕТА



Обычное видение



Полноцветное видение

Перед вами два этюда, на которых изображен один и тот же предмет, – ярко освещенная солнцем железная крышка канализационного колодца. Этюд слева написан в традиционных тонах, а правый – в полном цвете. Обратите внимание на то, сколько радужных, рожденных интенсивным солнечным светом тонов недостает на первом рисунке. Полноцветное видение – самый верный способ увидеть и перенести на картину тонкие оттенки цвета и разнообразные эффекты, создаваемые освещением.

НОВЫЙ СПОСОБ УВИДЕТЬ ЦВЕТ

Однажды вечером после занятий одна из студенток позвонила мне и взволнованным голосом сообщила, что, придя домой, обнаружила синее пятно на своей раковине из нержавеющей стали и попыталась стереть его. Однако пятно не стиралось, и вскоре моя студентка поняла, что никакого пятна на раковине нет, а есть лишь пятно синего тона, которое образует на раковине свет. Пораженная тем, что свет может быть синим, студентка сказала мне: «Я и не предполагала, что занятия в вашей мастерской настолько изменят мое восприятие цвета».

Умение увидеть полный, истинный цвет предмета способен только человек, который научился смотреть на окружающий мир чистым, свежим, готовым к любому новому восприятию глазом. Помехой к этому является наша привычка давать названия предметам, поэтому настоящие художники приучают себя к тому, чтобы мыслить не привычными понятиями, а такими категориями, как очертание и цвет. Однажды

со мной произошел случай, который показал, какие чудеса открываются тому, кто смотрит на все свежим глазом.

В тот день я остановилась на перекрестке и увидела перед собой на земле самый обыкновенный канализационный колодец, прикрытый тяжелой железной крышкой. «Какой обычный, знакомый до боли предмет», – подумала я. Однако затем я попробовала включить свое полноцветное видение и неожиданно заметила, как необычно выглядят выпуклые узоры на этой крышке. Они отражали падающий на них солнечный свет, и чем дольше я смотрела на эту крышку, тем больше она начинала напоминать мне какой-то загадочный узор наподобие символа солнца у майя.

Так, не сходя с места, я сумела перейти от обыденности в чудесный, полный скрытой красоты мир. Для этого нужно было всего лишь забыть о том, что передо мной обыкновенная железная крышка канализационного люка, и увидеть этот предмет словно впервые в жизни.

Мой вам совет: если хотите обладать полноцветным видением, всегда проявляйте искреннее любопытство ко всему, что видите перед собой, и старайтесь полностью довериться собственным глазам, позабыв обо всех прежних представлениях о предметах!

Сьюзен Сарбек. «Лимоны на черном блюде».
Масло, 50 x 60 см

Я была поражена тем, как много различных ярких цветов можно обнаружить на черном блюде, когда на него падает яркий солнечный свет... Обратите внимание на то, сколько разнообразных, неожиданных красок обнаруживается при этом не только на блюде, но и в тенях, и в отражениях лимонов на поверхности блюда. Замечу, что в этом этюде я совершенно не использовала черную краску.



СОХРАНЯЙТЕ ЛЮБОПЫТСТВО

Всегда оставайтесь любопытными, старайтесь изучать и открывать для себя буквально все на свете. Не переставайте удивляться. Вспомните о той студентке, которая увидела синее пятно на раковине. Любопытный человек весь мир воспринимает совершенно иначе, он начинает понимать скрытую красоту этого мира и сильнее любить его. Для любопытного, умеющего все на свете увидеть свежим глазом, человека не существует некрасивых вещей, — красота разлита повсюду.

ДЕЛАЙТЕ ПЕРЕРЫВЫ

Для того чтобы сохранить свежесть восприятия, чаще делайте перерывы во время работы. Прогуляйтесь немного, а затем вернитесь к своей картине и постарайтесь заново увидеть ее. Во время перерыва вы можете проделать несколько уже известных вам упражнений, включая покачивания и глубокое дыхание, — это поможет вам восстановить остроту и свежесть вашего зрения. Попробуйте остановиться, закрыть глаза и постарайтесь в это время ни о чем не думать. Иными словами, используйте любую подходящую вам технику релаксации.

ВЕРЬТЕ СВОИМ ГЛАЗАМ

Как-то на занятиях один из моих студентов рисовал блюдо цвета лаванды, освещенное прямыми лучами солнца. Он написал затененный край этого блюда сине-зеленым цветом, а затем подозвал меня и сказал: «Я знаю, что это неправильно, но иначе у меня не выходит». Я посмотрела сначала на блюдо, затем на этюд и ответила, что цвет мой студент передал совершенно верно, — именно таким он и выглядит, если посмотреть на блюдо непредвзято, свежим глазом.

Верьте своим глазам. Вспомните, как доверяли своим глазам импрессионисты. Никогда не думайте о том, правы вы или нет, — просто передавайте цвет именно таким, каким вы видите его на самом деле.

Очень часто мы слишком сильно полагаемся на свой интеллект или на жизненный опыт — это неверный путь, таким способом вам никогда не разрешить возникающих перед вами во время работы проблем. Только свежее, непредвзятое видение может развить восприятие художника. Чарльз Готторн сказал по этому поводу: «Мы должны всегда сохранять свой видение свежим, не замутненным нашим прежним опытом и стараться сохранять его таким на протяжении всей своей жизни».

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

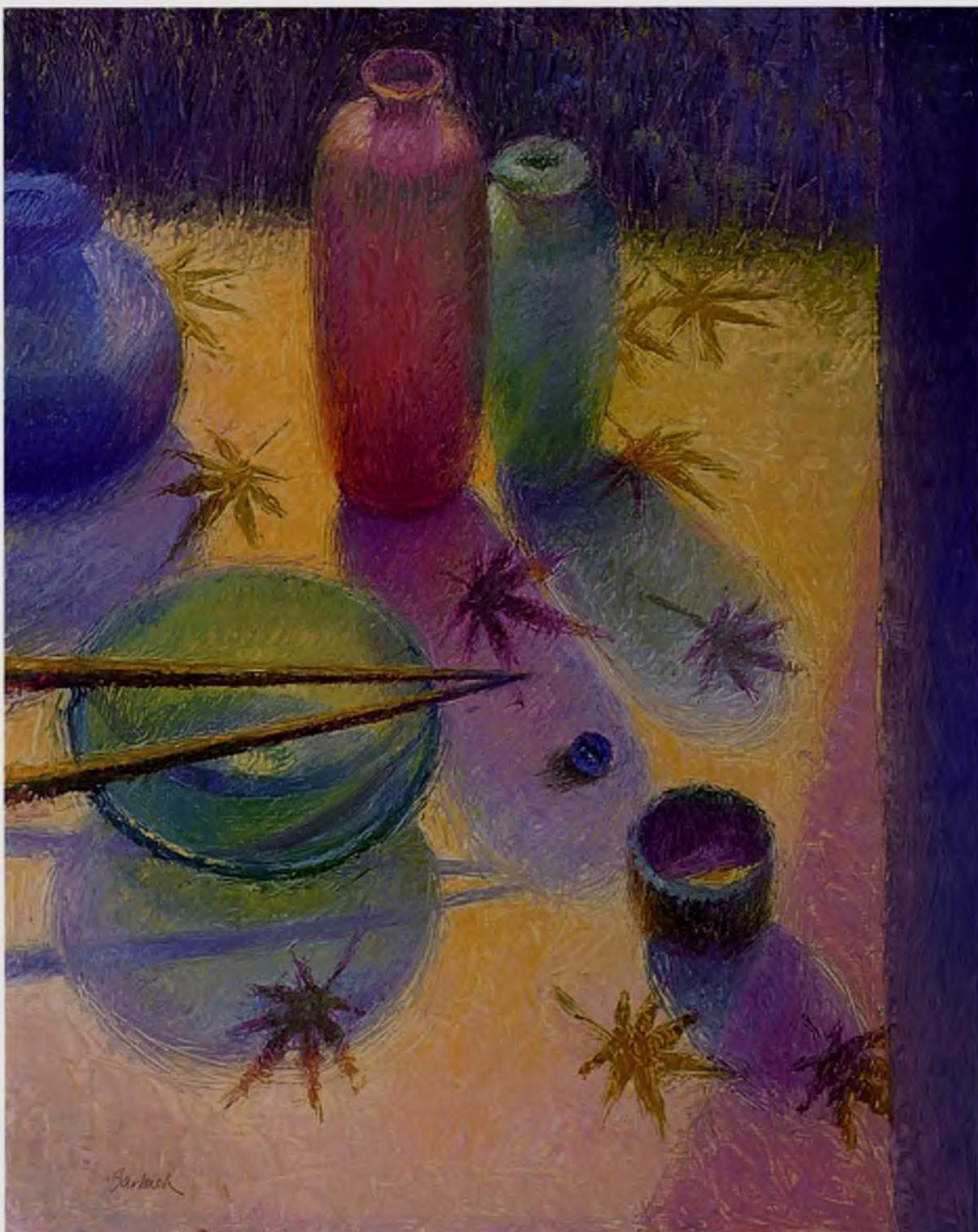
Что поможет сохранить остроту взгляда

1. Ваши глаза, нижняя челюсть и лицевые мышцы должны быть расслаблены.
2. Сканируйте находящиеся перед вами предметы. Ваши глаза должны постоянно находиться в движении.
3. Чтобы увидеть цвет предмета, никогда не смотрите на этот предмет прямо и слишком пристально.
4. Постарайтесь избавиться от своих предубеждений. Никогда не думайте заранее, каким должен быть цвет того или иного предмета.
5. Освободитесь ото всех своих прежних представлений о цвете. Старайтесь шире экспериментировать с самыми различными красками.
6. Смотрите на каждый предмет так, словно видите его в первый раз.
7. Чаще делайте перерывы во время работы.
8. Развивайте в себе умение удивляться.
9. Верьте своим глазам. Не бойтесь ошибок. В конце концов, вы имеете дело всего лишь с краской, которую в любой момент можно поменять.



Сьюзен Сарбек.
«Фрукты манго на черном блюде».
Масло, 50 x 60 см

Хотя манго — многоцветный плод, я увидела в нем гораздо больше красок, чем ожидала. Рисуя эти предметы, я полностью доверилась своим глазам.



Сьюзен Сарбек. «Китайские палочки и стекло». Масло, 40 x 50 см

Рисуем простой этюд маслом или мягкой пастелью

«Когда вы начинаете рисовать, постарайтесь забыть о том, какие именно предметы вас окружают... просто думайте о них как о фигурах разного цвета, — синий квадрат, продолговатое розовое пятно, желтая полоска, — и рисуйте их такими, какими они вам представляются».

КЛОД МОНЕ

«Цвет экспрессивен сам по себе.
Без него ничего невозможно написать.
Цвет красив, очень красив, — и всегда точен».

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

«Для того чтобы стать настоящим художником,
нужно постоянно писать натюрморты».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН

Этюды в цвете являются необходимым и незаменимым средством для овладения полноцветным видением. Эюда в цвете — это картина, которая написана художником с целью изучить эффекты света и цвета. Этюды в цвете, как правило, бывают несложными по композиции и не поражают зрителя изысканностью и проработанностью форм. Художники не рассматривают этюды как самостоятельные произведения искусства, но скорее пишут их для того, чтобы попрактиковаться в передаче эффектов света и цвета, — так же, как музыканты без конца играют свои гаммы.

Далее мы подробно поговорим о том, с чего начать работу над этюдом в цвете, но вначале я хочу ненадолго задержать ваше внимание на материалах для живописи.



Масляные краски и мягкая пастель

За годы существования Школы света и цвета мои студенты пробовали свои силы в самых разных техниках. Принципы полноцветного видения применимы к любым материалам для живописи, включая акварель, акриловые краски или цветные карандаши, однако я убедилась, что быстрее и легче всего освоить эти принципы, работая непрозрачными материалами, в первую очередь, масляными красками и мягкой пастелью. Эти материалы помогают быстрее освоить самое важное — основы полноцветного видения, после чего начинающему художнику намного легче перейти к работе другими материалами.

Лично я предпочитаю работать масляными красками, поскольку нахожу этот материал самым универсальным для живописи. Масляные краски дают художнику возможность легко изменять, уточнять и путем смешивания красок получать практически любой, необходимый для работы, цвет. Правда, некоторые из моих студентов предпочитают масляным краскам обладающую почти теми же самыми свойствами мягкую пастель.

ПРЕИМУЩЕСТВА МАСЛЯНЫХ КРАСОК

1. Густой и чистый цвет. Масляные краски легко смешиваются друг с другом, позволяя получить любой цвет, — светлый или темный, яркий или приглушенный.

2. Нанесенные на холст масляные краски долгое время остаются влажными. Это позволяет смешивать их прямо на холсте, чего нельзя делать, работая, например, акрилом.



Сьюзен Сарбек. «Кобальтовая ваза и груши». Масло, 27,5 x 35 см

3. Масляные краски можно наносить друг на друга слоями, не опасаясь, что они помутнеют, как это происходит, например, с акварельными красками.

4. Работая масляными красками, легко исправить любую ошибку. Масляную краску можно стереть с холста, закрыть новым слоем краски или применить любой другой технический прием.

ПРЕИМУЩЕСТВА МЯГКОЙ ПАСТЕЛИ

1. Мягкая пастель предлагает художнику сотни оттенков яркого, густого цвета, благодаря чему при работе можно создать любой цвет, нанеся и смешав всего лишь два-три слоя краски.

2. Новым слоем пастели легко скрыть нижний слой краски, чего нельзя сделать, работая цветными карандашами.

3. Научиться работать пастелью намного легче, чем научиться работать масляными красками, которые наносятся на картину кистью или мастихином.

4. Пастелью очень удобно работать на пленэре или во время путешествий, поскольку для этого не требуются дополнительные приспособления: кисти, растворители и так далее.

5. Работая пастелью, очень легко исправить любую допущенную ошибку.

ЧТО НЕОБХОДИМО ДЛЯ РАБОТЫ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ

КРАСКИ

Краски должны быть качественными. Самыми проверенными и известными считаются масляные краски следующих марок: «Winsor & Newton», «Holbein», «Grumbacher», «Sennelier», «Old Holland», «Rembrandt» и некоторые другие.

ОСНОВНАЯ ПАЛИТРА

В качестве основных цветов для палитры я рекомендую вам выбрать следующие краски: титановые белила, лимонный кадмий, желтый кадмий, красный кадмий, стойкую розовую краску, стойкий фуксин, диоксиновую лиловую краску, синий ультрамарин, синий кобальт, лазурь и виридоновую зелень. Это очень хорошая палитра для того, чтобы начать работать, применяя принципы полноцветного видения.

Чуть позже вы можете, по желанию, добавить в свою палитру новые краски: глубокий желтый кадмий, оранжевый кадмий, ярко-красную краску, алый кадмий, стойкую розовато-лиловую краску, светлый зеленый кадмий, индейскую желтую краску и светлую желтую охру.

Такая палитра будет включать в себя полный спектр холодных и теплых, а также ярких и глубоких цветов. К теплым цветам относятся все оттенки желтого, красного, оранжевого и розового, а к холодным — все оттенки синего, зеленого, фиолетового и лилового. Разумеется, температура краски всегда меняется в зависимости от окружающих цветов, — например, желто-зеленые тона выглядят более холодными рядом с оранжевым и более холодными рядом с синим.

Большинство красок представлено на палитре в двух вариантах — теплый и холодный тон. Например, лимонно-желтая краска холоднее, чем желтый кадмий, ультрамарин холоднее, чем лазурь, а стойкая розовая краска холоднее, чем красный кадмий.

Я никогда не включаю в свою палитру черную краску, поскольку черный убивает все остальные цвета. Глубокий, богатый цвет можно создать и без добавления черного, просто смешав для этого другие, взятые с палитры краски.

Экспериментируйте и практикуйтесь в смешивании красок. Любой цвет можно получить различными способами, поэтому забудьте о любых формулах смешивания цветов, — эти формулы являются разновидностью предубеждений и мешают свежему восприятию цвета.

КАК РАСПОЛОЖИТЬ КРАСКИ НА ПАЛИТРЕ

Расположите краски на палитре так, как они следуют в спектре. Разделите краски на теплые и холодные и расположите теплые цвета на одном, а холодные — на другом краю палитры. Лично я всегда использую маленькую палитру, которую кладу на мольберт, — я люблю, чтобы обе руки были свободны.

РАБОЧИЕ ПОВЕРХНОСТИ

Как правило, я рисую на твердой поверхности. Для этого я использую в качестве основы (рабочей поверхности картины) панели масонита (твердой древесностружечной плиты) или обтянутые холстом доски из твердой древесностружечной плиты. Я часто использую мастихин, а работать им на твердой поверхности намного удобнее, чем на натянутом на подрамник холсте. Кроме того, твердая основа удобнее для работы на пленэре, поскольку, в отличие от натянутого холста, не пропускает свет.

Рабочую поверхность картины вы можете подготовить сами или купить уже подготовленные для работы доски с натянутым на них загрунтованным холстом.

Для того чтобы подготовить рабочую поверхность, первым делом я вырезаю из листа масонита панель нужного мне размера. Если размер будущей картины составляет менее

30 x 40 см, я беру лист масонита толщиной 3 мм. Если размер картины превышает 30 x 40 см, я беру масонит толщиной 6 мм.

Слегка отшлифуйте поверхность вырезанной панели, а затем покройте ее рабочую поверхность двумя слоями белой грунтовки. Лично я предпочитаю грунтовку марки «Liquidex», но есть и другие, не менее качественные сорта грунтовок. Перед тем, как нанести второй слой грунтовки, зашлифуйте ее первый, высохший слой.

ПРЕИМУЩЕСТВА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МАСТИХИНА

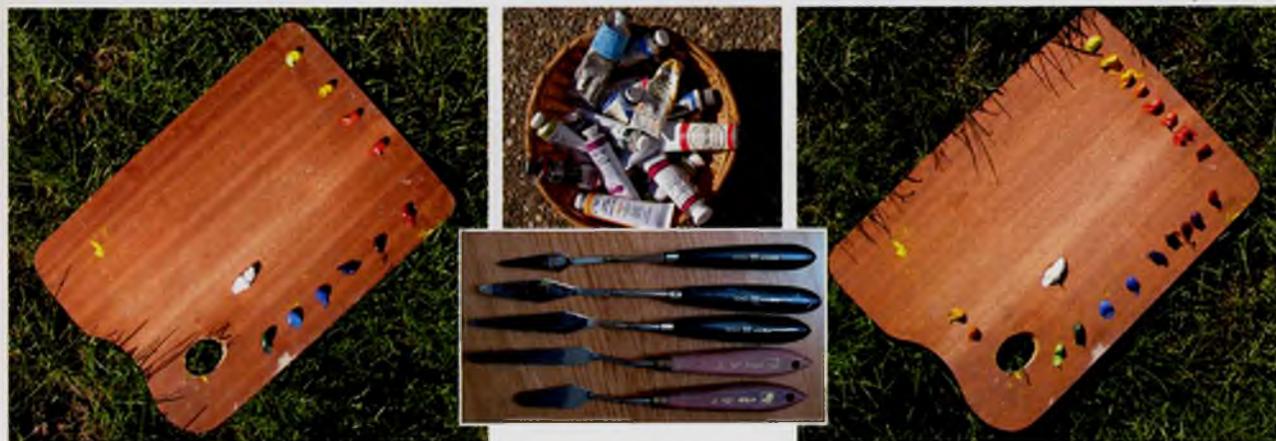
Когда я начала углубленно изучать свет и цвет, я все чаще начала пользоваться не кистью, а мастихином, и на это были свои причины. Когда студент работает кистью, он начинает увлекаться мелкими деталями. Работая мастихином, вы обращаете основное внимание не на детали, а на большие простые цветовые массы, что, в свою очередь, помогает лучше изучить цвет.

В отличие от мастихина, кисти требуют дополнительных приспособлений. Переходя от одной краски к другой, вы должны промывать кисть скипидаром, чтобы не перенести на ее щетинках оставшиеся частицы краски на новую краску и не испортить ее цвет. Очистить мастихин намного легче, для этого не требуется ни скипидара, ни каких-либо других растворителей. Достаточно просто протереть мастихин тряпкой или бумажной салфеткой. Поскольку при этом не используются никакие растворители, художник не дышит их ядовитыми парами.

Если вы решили писать мастихином, выберите мастихин с гибким лезвием. Наносите краску боковой стороной лезвия мастихина, но не ее кончиком. Не ударяйте мастихином по поверхности картины, а наносите краску так, словно вы намазываете бутерброд маслом. Поэкспериментируйте с мастихином, чтобы понять, каким образом вам удобнее всего наносить краску с его помощью.

Поначалу вам будет не очень удобно работать мастихином. Однако позже вы поймете, что мастихин — не менее гибкое и универсальное приспособление для живописи, чем кисть. Большинство своих картин я пишу именно мастихином, который очень ценю за то, что он позволяет сохранять свежесть и чистоту красок.

Мастихины бывают разных форм и размеров. Форма и размер мастихина не имеют особого значения, самое главное, чтобы его лезвие было достаточно гибким. Мои любимые мастихины — это серия «Holbein SX». Их лезвия сделаны из нержавеющей стали, они удобны, надежны и долговечны. Мастихины «Holbein SX» выпускаются различными по форме и размеру, мой самый любимый — это «Holbein SX № 2». Правда, имеются очень качественные мастихины и других марок, например, мастихины «Loew-Cornell» или «Langnickel».



Основная палитра

Мастихины

Расширенная палитра

ЧТО НЕОБХОДИМО ДЛЯ РАБОТЫ МЯГКОЙ ПАСТЕЛЬЮ

В основе мягкой пастели лежат те же самые пигменты, которые используются в масляных красках, но в них отсутствует наполнитель — масло. Пигмент в пастели смешан с другими веществами, связывающими частицы пигмента. Пастель отличается ярким цветом, очень удобна в работе, выпускается в широком спектре цветов и оттенков, а со временем не выцветает и не желтеет. Как и масляные краски, пастель можно наносить слоями и смешивать, хотя техника нанесения пастели отличается от техники работы масляными красками и требует практики.

СОРТА ПАСТЕЛИ

Мягкая пастель отличается от масляной пастели тем, что имеет различную степень твердости. Опытные пастелисты предпочитают иметь под рукой во время работы и твердую, и мягкую пастель, и пастель средней твердости, — все эти сорта предназ-



«Простой этюд с апельсином». Мягкая пастель, 22,5 x 30 см

начены для различных целей. Самыми твердыми являются сорта «Nu-Pastel» и «Goldfaber». Твердая пастель, как правило, стоит дешевле, и ее труднее растереть и смешивать на картине, чем более мягкие сорта пастели. Самые мягкие (и самые дорогие) сорта пастели — это «Unison», «Sennelier», «Grumbacher» и «Great American». Мягкие сорта пастели легче наносятся на картину, но работа с ними требует определенного навыка. Самый распространенный вид — это пастель средней твердости, такая, как «Rembrandt» или «Windsor & Newton». Пастель средней твердости — оптимальный выбор для начинающих.

ОСНОВНАЯ ПАЛИТРА

Ниже я приведу палитру, которую можно рекомендовать для начинающих, хотя это не означает, что вы не можете добавить в нее какие-то цвета по своему желанию. В таблице будут перечислены цвета и номера для пастели сорта «Rembrandt», хотя вы, разумеется, можете выбрать пастель от любого другого производителя. Предложенный набор включает в себя светлый, умеренный и темный тона для каждого цвета и в этом его преимущество перед стандартными наборами, в которые, как правило, входят лишь пастели умеренного тона. Темный, умеренный и светлый тон каждого цвета необходимо иметь для того, чтобы сделать колорит вашей картины более глубоким и разнообразным. Как и при работе масляными красками, на пастельной палитре следует иметь полный спектр теплых и холодных, а также ярких и глубоких тонов.

| | | | |
|--------------------------|-------|-------|------------------|
| Синий ультрамарин | 506,5 | 506,7 | 506,9 |
| Лазурная | 522,3 | 522,5 | 522,8 |
| Сине-фиолетовая | 548,3 | 548,5 | 548,8 |
| Красно-фиолетовая | 546,3 | 546,5 | 546,8 |
| Темная крапп-марена | 331,5 | 331,7 | 331,9 или 331,10 |
| Кармин | 318,5 | 318,8 | 318,11 |
| Глубокая стойкая розовая | 371,3 | 371,5 | 371,8 |
| Оранжевая | 235,3 | 235,5 | 235,7 |
| Лимонно-желтая | 205,3 | 205,5 | 205,9 |
| Глубокая желтая | 202,5 | 205,7 | 202,9 |
| Светло-зеленая киноварь | 626,5 | 626,7 | 626,10 |
| Темно-зеленая киноварь | 627,5 | 627,7 | 627,10 |



Виды пастели



Ирен Лестер. «Длинные тени». Мягкая пастель, 45 x 35 см

КАК РАЗЛОЖИТЬ ПАСТЕЛЬ

Отделите друг от друга теплые и холодные цвета. Положите зеленые, синие, лиловые, фиолетовые краски и индиго на одну сторону подноса или коробки, а на другую сторону — красные, оранжевые, желтые и розовые краски. Так вам будет легче найти пастель нужного цвета.

Уберите коричневые, черные и серые пастели. Помните, что коричневые и серые тона выглядят намного богаче, если создавать их не с помощью готовой краски, а выстраивать тон, нанося слои пастельных красок друг на друга.

РАБОЧИЕ ПОВЕРХНОСТИ

Для начинающих я могу порекомендовать бумагу для пастели с мелкой фактурой зубчиков на ее поверхности, например, бумагу сорта «Canson Mi-Tentes». Выбирая цвет бумаги, будьте осторожны с черным и белым — помните о том, что цвет бумаги влияет на цвет красок, которые нанесены на ее поверхность. Не советую вам самостоятельно грунтовывать цветом белую бумагу, как это рекомендуют авторы некоторых пособий для начинающих и как этому учат в некоторых художественных школах.

Когда вы наберетесь опыта, можно перейти к сортам бумаги с более выраженной фактурой, например, сортам «Erlsta», «Wallis» или «Art Spectrum Colourfix». Кроме того, вы можете попробовать рисовать и на досках для пастели, например, «Ampersand Pastelbord». Это твердые панели, покрытые слоем тонкого грунтовочного материала, например, глины или мраморной крошки. Помните, что чем отчетливее выражена фактура бумаги, тем больше слоев пастельной краски может удержаться на ее поверхности.

ЭТЮДЫ В ЦВЕТЕ – НАЧИНАЕМ С ПРОСТЫХ ЦВЕТОВЫХ БЛОКОВ

НАЧИНАЕМ С ЦВЕТОВЫХ БЛОКОВ

Разноцветные блоки и кубики традиционно используют на занятиях в школах живописи для того, чтобы показать начинающим студентам, что, например оранжевый кирпичик выглядит более светлым там, где он освещен, и более темным там, куда падает тень. Однако оранжевый блок не всегда будет оранжевым. При ярком свете он может казаться желтым, а в глубокой тени фиолетовым. Так студенты узнают о том, что цвет предмета во многом определяется падающим на него светом.

В занятиях со студентами я также использую цветные блоки, которые позволяют рассматривать большие массы или плоскости, не отвлекаясь на сложные формы, узоры или мелкие детали. Позже я перехожу к круглым предметам и только затем к пейзажам и натюрмортам.

УСТАНАВЛИВАЕМ КОМПОЗИЦИЮ

Для того чтобы приступить к работе, поставьте несколько блоков или других простых по форме предметов так, чтобы они отбрасывали тени. Начинающим лучше избегать предметов с блестящей, отражающей свет или покрытой узором поверхностью. Не волнуйтесь, если стоящий перед вами натюрморт покажется вам не интересным, — ведь нас, в первую очередь, занимают свет и цвет, а они прекрасны и разнообразны всегда, какой бы предмет мы при этом не рассматривали.

Итак, выберите для своего натюрморта предметы с матовой поверхностью. Для этого вы можете взять вазы, бутылки и другие предметы, покрытые предварительно слоем смешанной с грунтовкой акриловой краской, благодаря чему поверхность предметов станет матовой. Если вы хотите нарисовать фрукты, выбирайте плоды с матовой, а не отражающей свет поверхностью, например, апельсины, лимоны или яблоки, но не вишни или виноград.

Убедитесь в том, что выбранные вами предметы различны по цвету, — красные, желтые, зеленые, синие и так далее. Выбранные для натюрморта предметы должны быть разноцветными — красными, желтыми, зелеными, синими и так далее. Выбирайте цвета, различные и по другим характеристикам, в композиции должны присутствовать холодные и теплые, яркие и приглушенные, светлые и темные цвета. Например, вы можете взять красное яблоко (светлый, теплый цвет), белое яблоко (светлый цвет) и синюю скатерть (холодный цвет) или

выбрать белую вазу (светлый цвет) и два лимона (яркий, теплый цвет) и положить их на зеленую скатерть (холодный цвет).

Композиция получится более удачной, если в ней будет присутствовать нечетное число предметов. Три или пять предметов всегда образуют более интересную композицию, чем два или четыре предмета.

Убедитесь в том, что выбранные вами предметы освещены сбоку или сзади. Не освещайте предметы спереди, поскольку такой свет не образует видимых на картине теней, а без них натюрморт становится неинтересным.

Если вы работаете в мастерской, осветите предметы близко поставленной к ним галогенной лампой или поставьте предметы на освещенный солнцем подоконник. Мои студенты часто работают на пленэре, при естественном освещении — солнечный свет позволяет лучше рассмотреть все оттенки цветов спектра. Если вы решили работать на пленэре, попробуйте нарисовать один и тот же этюд при различных погодных условиях, например, в солнечный, пасмурный, дождливый день и так далее.

ДЕЛАЕМ НАБРОСОК КОМПОЗИЦИИ

Когда предметы расставлены, быстро набросайте композицию на холсте, загрунтованной панели или листе пастельной бумаги. Поверхность для этюдов в цвете должна быть небольшой по размеру, не более 27,5 x 35 см. Работая на небольшой поверхности, вы сможете быстрее и легче модифицировать цвета предметов.

Не стремитесь к детальному изображению предметов — рассматривайте элементы композиции как несколько простых, больших форм. Если предмет — например, яблоко — наполовину находится на свету, а наполовину в тени, просто разделите его на две большие отдельные массы, — одна для освещенного, вторая для затененного участка. Если предмет полностью находится в тени или на свету, рассматривайте его как одну большую массу.

Более 50% композиции должно быть погружено в тень. Помните о том, что светлые участки композиции всегда доминируют над ее затененными участками. Если 50% композиции будет находиться в свете, а 50% в тени, она будет казаться почти целиком освещенной светом. Композиция будет выглядеть сбалансированной только в том случае, если затененные массы на ней будут преобладать по площади над освещенными массами.

Планируя композицию, помните и о том, что любые детали добавляются в последнюю очередь, а основной композиции являются отдельные цветовые массы, — их цвет, температура и взаимоотношения, в которых эти массы находятся между собой.

О том, как сделать набросок композиции, подробнее будет рассказано на с. 39.



Сьюзен Сарбек. «Этюд с цветными блоками».
Масло, 27,5 x 35 см

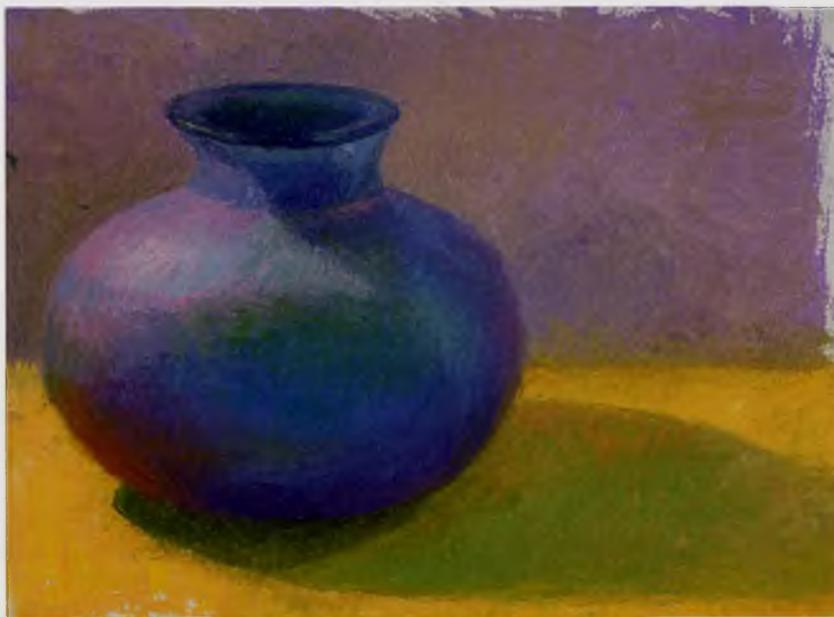
Этюды с цветными блоками лучше всего помогают понять, каким образом взаимодействуют цвета на плоскости. Здесь сильно освещенные цветные блоки расположены на яркой, холодной поверхности стола и изображены на темном, остающемся в тени фоне. Этот этюд я написала на открытом воздухе в ясный солнечный день.

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

Композиция этюда в цвете

Расставляя предметы для этюда в цвете, примите во внимание следующее:

- Для таких этюдов следует выбирать предметы с матовой, а не блестящей или отражающей свет поверхностью.
- Предметы должны быть окрашены в разные цвета (яркие и приглушенные, светлые и темные, теплые и холодные).
- Удачнее всего будет выглядеть композиция с нечетным числом включенных в нее предметов.
- Освещайте предметы сбоку или сзади, чтобы на картине были видны отбрасываемые ими тени.
- Разделите композицию на большие цветовые массы, светлые и темные.



Сьюзен Сарбек. «Синяя ваза». Масло, 27,5 x 35 см

Прекрасным сюжетом для этюда в цвете может стать любой, самый простой предмет. Эта ваза имеет матовую поверхность и интенсивно освещена сбоку. В этой композиции пять больших цветовых масс, — три из них находятся в тени и две на свету.



Сьюзен Сарбек. «Витая раковина». Масло, 27,5 x 35 см

В этом этюде присутствуют светлые и темные, яркие и приглушенные цвета. Затененная сторона раковины написана сложной смесью спектральных цветов и образует массу холодного цвета, контрастирующую с теплыми густыми тонами красной вазы и яркими цветами лимона. Этот этюд дает наглядное представление о различиях тона (светлый и темный), температуры (теплый и холодный) и яркости (яркий и приглушенный) цвета.

ПЕРВАЯ СТАДИЯ РАБОТЫ НАД КАРТИНОЙ

Я делю процесс создания картины на четыре стадии:

1. Установление основных цветовых масс.
2. Уточнение очертаний основных цветовых масс.
3. Работа над приданием объема и уточнение цвета.
4. Дальнейшая работа над оттенками цвета и краями предметов.

Сделав начальный набросок композиции, вы готовы к тому, чтобы приступить к первой стадии работы над картиной. Для этого вам будет нужно окрасить основные цветовые массы. Во-первых, начните сканировать предметы и сравнивать их цвета. Это сканирование даст вам начальное представление о цвете масс. Вместо того чтобы пристально разглядывать предмет, старайтесь увидеть не его локальный цвет, а цвет предмета, возникающий из взаимодействия со всеми окружающими цветами. Помните, что конкретный цвет массы любого цвета можно выявить только сравнивая его с цветом окружающих масс. Иногда цвет массы ярко выделяется на общем фоне словно вспышка неона, иногда он становится более приглушенным в результате взаимодействия с окружающими цветовыми массами. Сканируя и сравнивая цвета, вы сможете также рассмотреть, каким образом влияет на цвет предмета падающий на него свет.

Постарайтесь рассмотреть и перенести на холст или бумагу цвет основных масс в течение первых пятнадцати минут работы. Лучше всего фиксировать цвет массы таким, каким вы увидели его при первом взгляде на эту массу.

Окрасьте каждую массу одним ровным цветом. Выберите для каждой массы отдельный, не повторяющийся в этой композиции цвет. Это поможет вам увидеть специфические различия в цвете и избежать обобщений.

Если вы работаете пастелью, наносите краску боковой стороной пастельной палочки и следите, чтобы краска легла ровным плотным слоем, сквозь который не просвечивает поверхность бумаги. Часто бывает полезно растереть нанесен-



Первая стадия работы. Сделав начальный набросок, я окрасила основные массы композиции. Для того чтобы лучше отделить массы друг от друга, я окрасила каждую из них разным цветом. Улучшая свое полноцветное видение, вы вскоре и сами убедитесь в том, что два предмета, которые кажутся на первый взгляд одинаковыми по цвету, на самом деле выглядят совершенно по-разному.

ную краску тряпкой или бумажной салфеткой — цвет станет более ровным. Если вы работаете на грубой или наждачной бумаге, разотрите нанесенную краску влажной кистью и дайте краске просохнуть.

Если вы работаете маслом, не закрашивайте края масс, оставляйте между соседними цветовыми массами небольшие белые полосы, — это поможет вам в дальнейшем уточнить края масс. К работе мягкой пастелью это замечание не относится.

Начните с самой темной цветовой массы, а затем окрасьте остальные, находящиеся в тени массы. Сравнивайте цвет теней, чтобы решить, какой цвет преобладает в каждой из них, — например, синий, лиловый, фиолетовый или зеленый. Решите, какая из теней светлее, а какая темнее. Спросите себя, каким образом эти массы взаимодействуют друг с другом? То же самое проделайте с освещенными массами. Начните с массы, которая обладает наиболее теплым, ярким цветом. Сравните цвета освещенных масс друг с другом. Спросите себя, какой цвет преобладает в каждой из этих масс, — желтый, красный или розовый? Какая из этих масс светлее, а какая темнее?

Например, рисуя освещенные солнечным светом блоки, начните с самой глубокой тени. Пусть это будет затененная часть блока. Затем окрасьте падающую от этого предмета тень и продолжайте, пока не окрасите все затененные массы. Используйте при этом только холодные краски, — синюю, лиловую, фиолетовую или зеленую. Используйте для каждой массы отдельный, не повторяющийся цвет.

После этого окрасьте все освещенные массы. Начните с самой яркой массы, обладающей наиболее очевидным цветом, а затем окрасьте остальные освещенные массы. Используйте для освещенных масс только теплые краски — желтую, оранжевую, красную или розовую. Все массы должны различаться по цвету.

УСТАНОВЛИВАЕМ СВЕТОТЕНЬ

Распределите основные участки светлого и темного тона, образующие крупный узор светотени. Лучше всего светлые и темные тона обнаруживаются при ярком солнечном свете.

В целом, как уже говорилось, светлые участки композиции должны быть окрашены теплым, а затененные участки — холодным тоном. Разумеется, в ходе дальнейшей работы вы начнете различать теплые тона, присутствующие в тенях, и холодные тона, присутствующие на освещенных участках поверхностей, но сейчас, на первой стадии работы вам еще рано думать об этом. Не забывайте постоянно продолжать сканировать и сравнивать цвета. Помните, что некоторые освещенные участки могут оказаться более глубокими (но не холодными) по тону, чем затененные участки.

Используя метод полноцветного видения, художник описывает форму с помощью цветовых масс, а не с помощью линейного рисунка или тона, как это принято в традиционной живописи. Постарайтесь увидеть и нарисовать светлые и темные плоскости так, чтобы они отчетливо отделялись друг от друга. После того, как вы закончите первую стадию работы, на вашей картине должны отчетливо проявиться все участки света и тени.

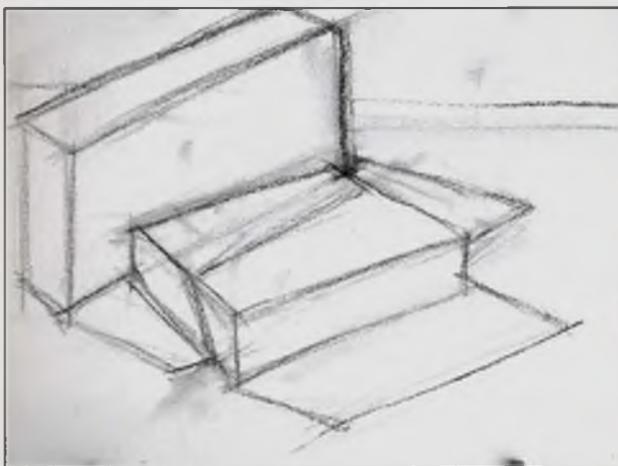
Далее я постараюсь продемонстрировать вам, как происходит переход от первой стадии работы над картиной ко второй, а далее к третьей и четвертой стадии. Об этих стадиях работы мы подробно поговорим с вами в следующей главе.

ДЕМОНСТРАЦИЯ

Простой этюд с цветными блоками

Подобные этюды направлены на развитие полноценного видения. Этюды в цвете совсем не обязательно продолжать далее второй или, как в данном случае, третьей стадии работы над картиной. Разноцветные блоки помогают легче рассмотреть цветные массы и плоскости. Этот простой этюд я нарисовала на открытом воздухе, ярким солнечным днем, выбрав для этого красный блок, желтый блок и светлую, сине-зеленую скатерть.

Подобные этюды я рисую на маленьких панелях размером, как правило, 27,5 x 35 см. На маленькой рабочей поверхности можно легче и быстрее модифицировать любой цвет.



Начальный набросок. Я сделала этот набросок, помня о том, что более 50 % композиции должно оставаться в тени. Блоки на рисунке выглядят достаточно крупными, что помогает сосредоточиться на взаимоотношении цветовых масс.



Вторая стадия: уточнение основных масс. Я уточнила все цветовые массы так, чтобы они отчетливо различались между собой. Для этого я сравнивала массы по тону, температуре и яркости цвета (яркий или приглушенный). В ходе работы я обнаружила, что находящаяся в тени передняя плоскость желтого блока выглядит не зеленой, как показано на предыдущей стадии, а скорее желто-зеленой, а поверхность стола холоднее по цвету, хотя и сохраняет нанесенный на первой стадии теплый желтый оттенок.



Это фотография освещенных солнцем цветных блоков, которые я изобразила на своем этюде.



Первая стадия: установление основных цветовых масс. Вначале я установила параметры каждой массы, то есть ее тон (светлый или темный) и температуру (холодный или теплый цвет). Те участки, которые находятся в тени, я окрасила холодным цветом, а освещенные участки — теплым цветом.



Третья стадия: создание объема с помощью цвета. На этой стадии работы я дифференцировала цвет в каждой массе. Обратите внимание, например, на оттенки цвета, появившиеся на затененной стороне красного блока и в отбрасываемых тенях.

Простой этюд с деревьями мягкой пастелью

Этот пастельный этюд с деревьями нарисовала солнечным днем моя ученица Ирэн Лестер. Применяя те же методы, что и в работе над этюдом с цветными блоками, она изобразила вначале деревья и окружающий пейзаж в виде простых светлых и темных масс. Обратите внимание на то, что светотень присутствует здесь и на переднем плане композиции.



Первая стадия: установление основных масс

Массы сведены к простым очертаниям. Освещенные массы окрашены теплым, а затененные массы — холодным цветом. Пастельная краска была нанесена на лист бумаги смелыми мазками, которые художница затем растерла, чтобы образовались большие пятна ровного цвета.



Вторая стадия: уточнение основных цветовых масс

Для того чтобы уточнить взаимоотношения цветов по тону, температуре и яркости, художница добавила в массы новые теплые и холодные краски. Пастель в данном случае наносилась отдельными мазками и растиралась не так тщательно, как на первой стадии работы.



Третья стадия: создание объема с помощью цвета

Обратите внимание на диагональные цветные полосы на дереве и горизонтальные полосы в отбрасываемой деревом тени. Здесь краски были нанесены различными видами мазков. На дерево пастель наносилась короткими, длиной не более дюйма, кусочками пастельных палочек, отдельными, направленными в разные стороны мазками. В отбрасываемой тени полосы написаны гладкими, длинными мазками пастели.



Четвертая стадия: уточнение цвета и краев масс

Ирэн Лестер. «Дуб». Мягкая пастель, 20 x 30 см

На заключительной стадии работы художница добавила оттенки цвета и уточнила края масс. Обратите внимание, что на заднем плане переходы цвета написаны более плавными, а на стоящем ближе к переднему плану дереве более смелыми мазками пастели, — за счет этих различий дерево приобретает объем и возникает иллюзия глубины пространства картины.

Простые этюды в цвете

В процессе обучения студенту очень полезно рисовать самые разные предметы в различных погодных условиях или при разном свете. Продолжайте делать этюды в цвете даже тогда, когда почувствуете себя достаточно уверенно, — такие этюды помогают поддерживать остроту цветового восприятия.



Сьюзен Сарбек. «Красная луковица». Масло, 27,5 x 35 см



Сьюзен Сарбек. «Лимон и лайм». Масло, 22,5 x 30 см



Сьюзен Сарбек. «Летний этюд». Масло, 27,5 x 35 см



Сьюзен Сарбек. «Белая бутылка». Масло, 22,5 x 35 см



Сюзен Сарбек. «Зеленое яблоко и красная свеча». Масло, 27,5 x 35 см



Сюзен Сарбек. «Вазы и гранаты». Масло, 30 x 40 см



Сюзен Сарбек. «Размышление». Масло, 22,5 x 30 см



Сьюзен Сарбек. «Ваза и соломинка».
Масло, 65 x 105 см

Этот необычный этюд я нарисовала в дождливый день, поставив предметы на подоконник. При этом я не использовала источники искусственного света. В дождливые пасмурные дни отсутствует прямой солнечный свет, и от этого цвет всех предметов приобретает холодные тона. Однако, несмотря на это, в этюде все же присутствуют теплые спектральные цвета, — это желтые, оранжевые и розовые тона на вазе и в отражениях на подоконнике.

В эту наполненную водой вазу я опустила одну соломинку. Обратите внимание на то, как причудливо изменяются при этом очертания соломинки. Они выглядят почти абстрактными, но при этом очень точно передают свойства стекла и воды, — эта среда преломляет свет, искажая форму предметов.





Сюзен Сарбек. «Летний пруд». Масло, 75 x 120 см

Как увидеть и передать ИСТИННЫЙ ЦВЕТ ЛЮБОГО предмета

«Вся жизнь подчинена внутреннему порядку...
Учиться живописи — это изучать порядок вещей, их цвет, тон,
и, вместе с тем, фундаментальные принципы, лежащие в основе
каждой вещи. Природу следует изучать не только снаружи, но и изнутри».

РОБЕРТ ГЕНРИ

«Нужно изучать не предметы сами по себе,
а основополагающие законы и принципы природы...
Природа — вот чему должен следовать каждый художник».

КЛОД МОНЕ

«Красота живописи заключается в том, как взаимодействуют друг
с другом изображенные на картине цвета. Сами изображенные на холсте
предметы вторичны по отношению к цвету, оттенки которого художник
должен воспринимать так же чутко, как воспринимает звуки музыкант...
Цветов в природе столько же, сколько нот в музыке, их сочетания неисчерпаемы».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН

«Истинная красота в живописи возникает тогда, когда все части
композиции находятся в полной гармонии друг с другом
и невозможно ничего добавить или убавить,
чтобы не разрушить эту совершенную гармонию».

ЛЕОН БАТИСТА АЛЬБЕРТИ

«Истинную свободу художник обретает только тогда,
когда постигает взаимоотношения цветов и предметов».

РОБЕРТ ГЕНРИ

Красота сочетаний цвета



Однажды зимним утром я писала натюрморт, поставив предметы на подоконник. Картина уже на три четверти была закончена, но по-прежнему казалась мне тусклой и неинтересной. Я пыталась как-то улучшить ее, однако в то время умела делать это только с помощью новых добавленных красок или помещая рядом друг с другом пятна дополнительного цвета.

Ни то, ни другое не помогало. Наконец, я догадалась обратить внимание на соотношение тех красок, которые вижу перед собой. Я стала переносить их на холст, и моя картина сразу ожила.

Раньше я думала, что качество картины зависит от умения применять различные технические приемы и рисовать тщательно подмеченные детали, однако мои студенческие работы убеждали меня в обратном. Наконец, настал день, когда я написала за один прием маленький, размером всего 22,5 x 30 см этюд, состоящий из цветных пятен.

На том этюде вообще отсутствовали детали — освещение быстро менялось, и мне было не до них, я старалась успеть нанести на холст основные цветовые пятна. Когда я дома внимательно посмотрела на свой этюд, он поразил меня своей свежестью и правдоподобием. Так я начала понимать, что красо-

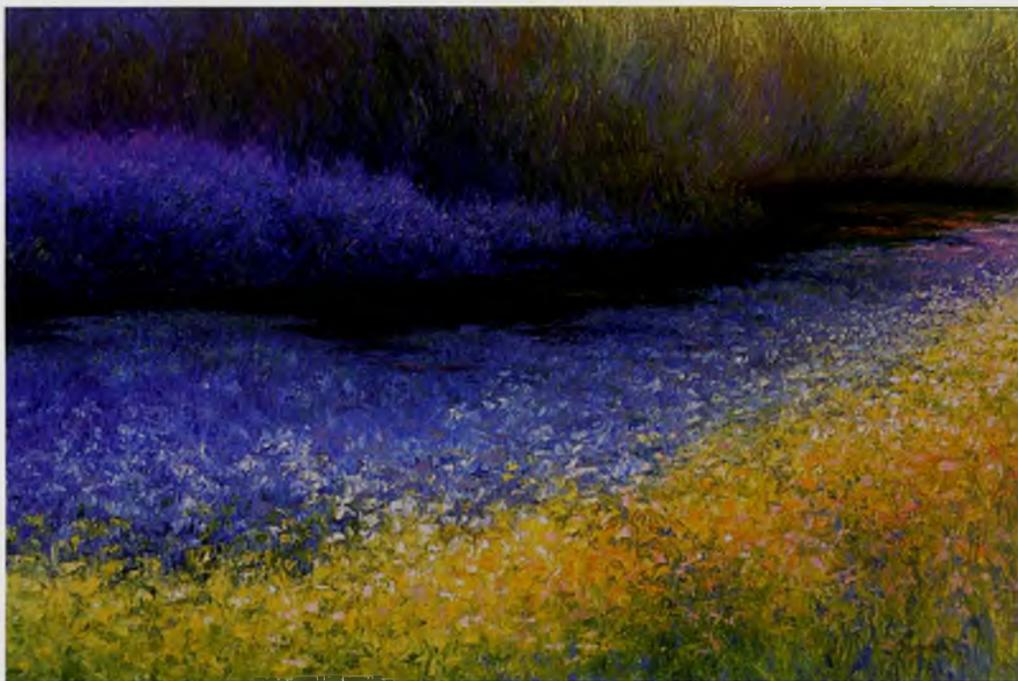
ту картины создают не технические уловки и не детали, а правильно подобранные сочетания цветов.

Полноцветное видение — это, в первую очередь, изучение эффектов света, проявляющихся через взаимоотношения цветов. Любая картина состоит из очертаний и красок. На картине мы воспринимаем красоту окружающего нас мира, рассматривая каждый цвет во взаимоотношениях со всеми окружающими его красками.

Распознать взаимоотношения цветов позволяет метод полноцветного видения. Для этого вы должны научиться расслабляться и развивать остроту своего восприятия. Рассматривать цвета можно только в их взаимоотношениях — если вы начнете изучать один конкретный цвет или оперировать мысленно представляемыми цветами, цвета на вашей картине будут либо исключительно локальными, либо общая гамма картины окажется близкой к нейтральной.

Изучать взаимоотношения цветов означает соотносить друг с другом отдельные части картины и каждую часть во всей картиной в целом.

В этой главе я постараюсь рассказать о том, как во время второй, третьей и четвертой стадии работы над картиной применяются основные принципы полноцветного видения.



Сьюзен Сарбек. «Тенистый ручей». Масло, 50 x 75 см

Чем дальше я смотрела на этот маленький ручей, тем сильнее понимала, что передо мной простой, но удивительно красивый сюжет для картины. Для того чтобы передать эту красоту, я должна была понять, что успех картины будет зависеть не от деталей, а от того, насколько удачно мне удастся передать взаимоотношения больших цветковых масс. На этой картине насчитывается пять больших масс — три из них находятся в тени и две на свету.



Сюзен Сарбек. «Осенний пруд». Масло, 75 x 120 см

Эту картину я написала теплым осенним утром. Основными элементами картины являются большие массы теплого и холодного цвета. Обратите внимание на то, что правая сторона картины почти целиком находится в тени, а левая сторона освещена прямым солнечным светом. Я намеренно не включила в композицию небо для того, чтобы оно не отвлекало внимание зрителя от поверхности воды. Оранжевое пятно отражающегося в пруду холма прекрасно контрастирует с холодными синими тонами остальной поверхности воды.



Сюзен Сарбек. «Подсолнухи». Масло, 30 x 40 см

Эти подсолнухи я нарисовала стоящими на подоконнике в пасмурный день. Меня заинтересовал контраст, возникающий между ярким оранжевым цветом подсолнухов и холодными приглушенными тонами пейзажа, который виден в окне.



Мэрилин Роуз. «Полдень, конец июня». Масло, 22,5 x 35 см

Эта написанная в полдень картина показывает разнообразие цветов, которые можно найти летним днем в пейзаже Северной Калифорнии. Обратите внимание на то, какими теплыми выглядят в солнечном свете тона зелени.

ВТОРАЯ СТАДИЯ РАБОТЫ НАД КАРТИНОЙ

На второй стадии работы над картиной вы должны соотносить все цвета друг с другом. Этим продолжается работа, начатая на первой стадии создания картины. Число цветовых масс при этом остается прежним, и каждая из них сохраняет свой основной цвет, однако вы начинаете уточнять этот цвет, сравнивая для этого тон, температуру и яркость каждой массы во взаимоотношении с остальными массами. По мере того, как вы будете уточнять эти взаимоотношения, начнет проявляться внутренняя взаимосвязь цветовых масс и световая тональность, которая создает атмосферу картины. О том, что такое световая тональность, мы подробно поговорим в шестой главе. Зная о том, насколько важны взаимоотношения цветов, я считаю вторую стадию решающей в работе над картиной.

СОПОСТАВЛЯЕМ ОТДЕЛЬНЫЕ ЧАСТИ КАРТИНЫ

Умение правильно видеть цвет ничем не отличается от умения рассмотреть форму. Форму нужно рассматривать во взаимоотношениях с другими формами, а цвет — во взаимоотношении со всеми остальными цветами. Помню, я однажды наблюдала за тем, как один из моих студентов пытается нарисовать портрет натурщицы углем. Он тщательно прорабатывал каждую черточку лица натурщицы: глаза, рот и нос. Однако когда студент закончил и отошел назад, чтобы посмотреть на свою работу со стороны, он ужаснулся. Нос на портрете оказался не-



Вторая стадия работы: уточнение основных цветовых масс

пропорционально большим, глаза разъехались в стороны, а рот оказался буквально притиснутым к носу. Это произошло потому, что студент обращал внимание на каждую отдельную часть лица по отдельности, но не позаботился о том, чтобы рассмотреть все эти части во взаимодействии друг с другом.

Тот же самый принцип приложим и к цвету. Все цветные пятна картины должны находиться в строгой и точной взаимосвязи друг с другом, — только в этом случае в картине начнут проявляться все эффекты, создаваемые светом.

Только сравнивая каждый цвет со всеми другими цветами, и расположенными рядом, и разбросанными по другим участкам картины, вы сможете изучить и понять, каким образом цвета взаимодействуют друг с другом. Постарайтесь ответить при этом себе на следующие вопросы:

- Какой цвет ярче, а какой темнее?
- Какой цвет теплее, а какой холоднее?
- Какой цвет ярче, а какой приглушеннее?



Сьюзен Сарбек. «Киви и кюкхва». Масло, 27,5 х 41,25 см

Эта картина была написана на закате дня. Я поставила выбранные мной предметы на полку и постаралась передать тонкие различия в цвете между отдельными половинками киви. Обратите внимание на то, что эти различия переданы только с помощью теплых и холодных тонов.

Я могу увидеть, что тень холоднее и глубже, чем освещенная плоскость. Сканируя и сравнивая тень с другими цветами, другой тенью или предметом, расположенным в глубине пространства картины, я собираю информацию о цвете, которым работаю. Я могу определить, к какому цвету ближе всего приближается этот цвет, — например, к синему, зеленому или фиолетовому.

Некоторые цветовые взаимоотношения легче рассмотреть, чем другие. Так, например, достаточно легко увидеть совершенно очевидные различия контрастирующих друг с другом цветов, например, фиолетового и оранжевого, однако намного сложнее выявить различия между родственными цветами, например, фиолетовым и синим. Предположим, что я рисую два освещенных солнечным светом яблока на синей скатерти. В этом случае увидеть цветовые различия между освещенной и затененной стороной яблока легче, чем различия в двух тенях, которые отбрасывают яблоки на синюю скатерть.

Определив, наконец, тонкое цветовое различие между этими тенями (например, одна тень кажется более синей, а вторая — более фиолетовой), я пишу эти тени так, чтобы подчеркнуть обнаруженные мной различия. Очень часто цвет можно написать намного откровеннее, чем это можно вообразить, — это делается для того, чтобы нужный цвет оставался ясно видимым даже на расстоянии.

Сравниваем части с целым

Предположим, что я пишу пейзаж, на котором куст находится на свету, а изгородь — в тени. Для того чтобы увидеть цвет куста, я сканирую всю сцену и отмечаю, каким образом соотносится куст со сценой в целом. Иногда я задаю сама себе вопросы, помогающие разбудить мое видение, например: является ли этот куст самой яркой точкой во всей сцене? или самой темной ее точкой? самой теплой по цвету? или самой холодной? Разумеется, большинство цветов в картине занимают промежуточное положение между этими крайностями.



Сьюзен Сарбек. «Позднее утро». Масло, 22,5 x 35 см

На этом быстро написанном этюде куст является самой светлой частью композиции. Для того чтобы выделить этот куст на общем фоне, я сравнила его цвет с цветом изгороди, кустов на заднем плане и отбрасываемой самим кустом тени. Каждый раз, когда я меняла цвет изгороди или тени, мне приходилось проверять всю картину для того, чтобы убедиться в том, что желтый цвет куста по-прежнему остается самым ярким во всей сцене.



Сьюзен Сарбек. «Вид на реку Американ». Масло, 30 x 40 см

На этой сцене цвет дальних деревьев и холмов намного светлее, холоднее и тусклее, чем цвет деревьев на переднем плане. Для того чтобы правильно увидеть это, я должна была постоянно сравнивать яркий, насыщенный цвет деревьев на переднем плане с размытым, бледным цветом деревьев на заднем плане. Затем я перенесла все, что мне удалось рассмотреть, на 30 см холста, после чего на этом маленьком пространстве возникла перспектива, не менее чем на 20 миль уходящая вдаль.



Сюзен Сарбек. «Отражения скал в воде». Масло, 30 x 40 см

Для того чтобы увидеть цвет скал и их отражений в воде, я сравнила цвет скал с цветом неба. Хотя самого неба на этой картине не видно, я могла сравнить цвет ярко освещенных солнцем поверхностей скал со светлым небом. После этого я обнаружила, что отражения скал в воде выглядят менее яркими, чем сами скалы. Впрочем, художники уже давно открыли, что цвета на суше, как правило, контрастнее и ярче, чем цвета отражения той же суши на поверхности воды.

Просканировав всю сцену, я посмотрела на свою картину. Теперь я четко видела, что в природе ярко освещенный куст выделяется на фоне окружающей изгороди и зелени, а на моей картине он почти сливается с окружением. Моим первым желанием было изменить цвет куста. Однако, вспомнив о том, что яркость цвета проявляется только во взаимоотношении с другими цветами, я решила прежде всего проверить цвет всех окружающих куст предметов.

Я подумала, что сам по себе цвет куста может быть правильным и мне нужно изменить цвет изгороди, — сделать его, например, более холодным или нейтральным. Для того чтобы понять это, я вновь принялась сканировать сцену и сравнивать цвета предметов. Со временем привычка сканировать и сравнивать станет вашей второй натурой, и вы будете проделывать это постоянно и бессознательно.

Для того чтобы оценить перспективу сцены, нужно взглянуть на все окружающее пространство, не замыкаясь рамками будущей картины. Сравнивая темные цвета с каким-нибудь темным предметом, — например, рукояткой мастихина, — вы сможете достаточно легко увидеть распределение светотени на темных участках картины. Точно так же вы можете увидеть распределение светотени и на светлых участках картины, сравнивая для этого их цвет с каким-нибудь белым предметом.

Тот же прием, — обзор окружающего пространства, выходя за рамки сцены, — помогает рассмотреть специфические оттенки цвета. Если я, например, рисую натюрморт, в котором имеются синие тени, я могу сравнить их цвет с цветом неба у меня над головой. Я всегда рекомендую своим студентам во время работы над натюрмортом как можно чаще отрываться от него и внимательно смотреть по сторонам — это очень хорошо помогает увидеть истинный цвет того или иного предмета.

Часто начинающие начинают углубленно работать над каким-то одним конкретным цветом или отдельным участком картины, и, как правило, это заканчивается неудачей, поскольку нельзя заниматься одним цветом или одним участком

картины в отрыве от всей сцены в целом. Точный цвет может возникнуть только в процессе одновременной работы над всеми цветовыми массами картины.

Давайте рассмотрим такой пример: студент ищет цвет тени, которую отбрасывает ярко освещенная солнцем белая ваза на оранжевую скатерть. Цвет тени можно описать как неопределенный оттенок сине-фиолетового. Тогда студент пишет эту тень вначале синим цветом, затем добавляет немного лиловой, потом зеленой и вновь синей краски, однако цвет ему никак не дается. Наконец, по подсказке педагога студент начинает сканировать цвета предметов, которые окружают злополучную тень, — вазу и скатерть. Теперь становится ясно, что белая ваза имеет едва заметный синеватый оттенок, поскольку отражает скатерть, а на скатерти, в свою очередь, бледным желто-оранжевым пятном отражается сама ваза. Студент вносит эти поправки, — и, о чудо! — цвет тени сразу становится более правдоподобным. Таким образом, добиться нужного цвета часто можно не за счет исправления самого цвета, а за счет внесения нужных поправок в цвет окружающих предметов.

Научитесь работать над всей картиной сразу, а не над ее отдельными участками. Помните, что любое изменение цвета каждого предмета влияет буквально на все остальные цвета картины. Иногда это влияние легко обнаружить с первого взгляда, в других случаях оно бывает едва заметным, однако в любом случае художник должен рассматривать всю цветовую гамму своей картины как единое органичное целое.

Работая над цветовой гаммой, мы начинаем с того, что устанавливаем основные цвета, а затем начинаем постепенно вносить в них все более тонкие изменения. При этом созданные на первой и второй стадии работы массы, покрытые многочисленными слоями краски, придадут мощь цветовой гамме картины и станут надежным фундаментом для уточнения оттенков цвета и тонких цветовых взаимоотношений, как между всеми массами, так и внутри каждой из них, чем мы и будем заниматься на дальнейших стадиях работы.

Уточняем большие цветовые массы

Поскольку соотношение больших цветовых масс является основой любой картины, очень важно правильно и точно увидеть эти массы. Не пожалейте времени на то, чтобы определить цвет каждой массы и добейтесь нужного вам соотношения цветовых масс на картине.

Нанеся основные цвета на первой стадии работы, начните уточнять их, постоянно сканируя для этого всю сцену. Продолжайте сканировать сцену, сравнивайте цветовые массы и вносите необходимые изменения, не забывая постоянно проверять цветовые соотношения на всей картине в целом. Вместо того чтобы пытаться смешать нужный цвет на палитре, старайтесь думать о том, какую краску лучше всего добавить к уже существующему на холсте цвету.

Предположим, что вы сканируете сцену и находите в затененной массе фиолетовый оттенок, а у вас на холсте эта масса пока что написана синим цветом. Если синяя краска еще не просохла, добавьте прямо в нее немного красной краски, — смешавшись, синяя и красная краска дадут фиолетовый тон. Такой способ смешивания красок прямо на холсте особенно хорош при работе маслом. При этом каждая цветовая масса подвергается целому ряду изменений, в результате которых приобретает, наконец, нужный цвет и оттенок.

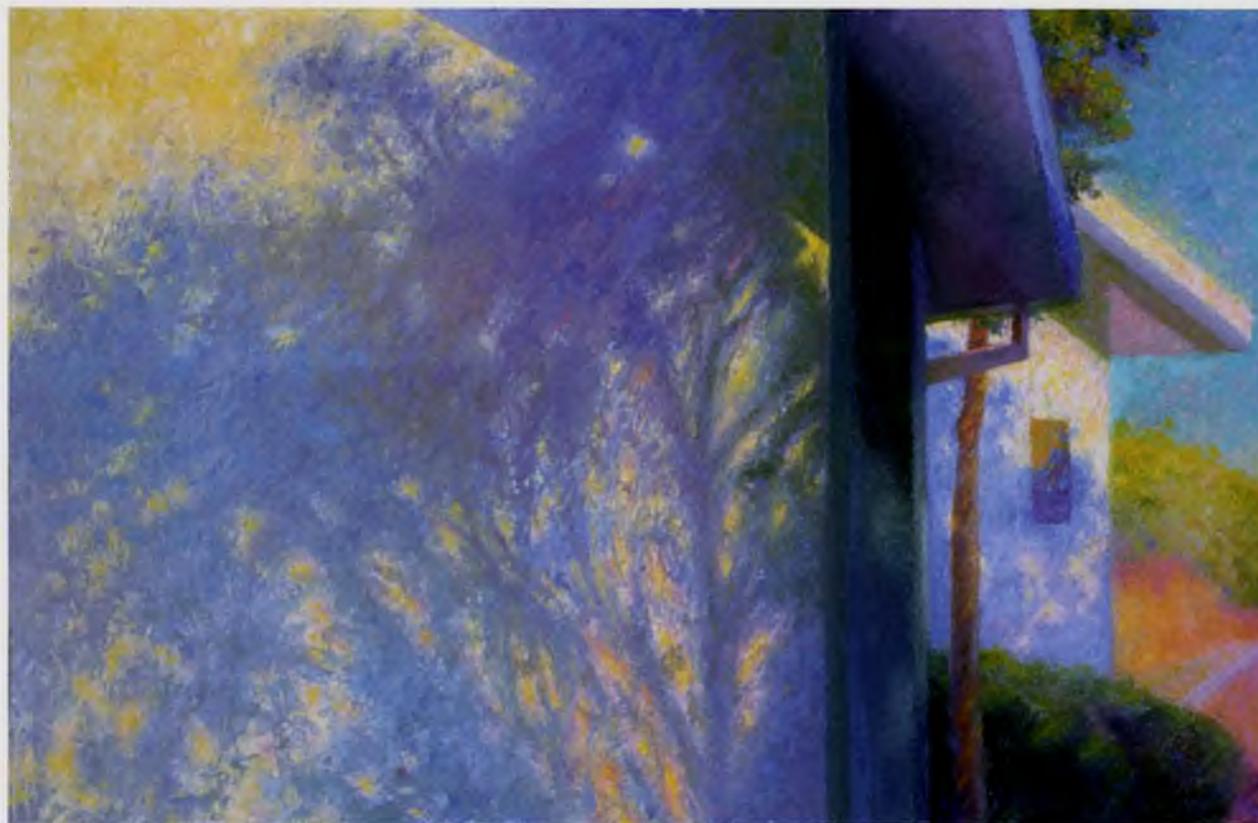
Если же масляные краски на моей картине уже просохли, я соскабливаю их с холста мастихином и обнажаю гладкую поверхность холста, — если не сделать этого, нанесенная поверх засохшей краски новая краска ляжет очень неровным слоем. Если же краски остаются влажными, я добавляю новую краску либо так, чтобы сквозь нее местами поглядывал нижний слой краски, либо полностью переписываю новой краской весь выбранный мной участок картины.

Если вы работаете пастелью, вы можете создать фиолетовый цвет, нанеся поверх синей краски штрихи красной пастели, не растирая краски, просто давая возможность синей пастели проглядывать сквозь мазки красной пастели. Добавив несколько мазков красной пастели, сканируйте всю картину, чтобы обнаружить изменения, произошедшие в соотношении цветов. Внесите поправки во все цвета картины, чтобы уточнить и улучшить ее общую цветовую гамму. Помните, что если вы будете исправлять один какой-то цвет в отрыве от общей цветовой гаммы картины, вас постигнет неудача.

Лишь немногие художники обладают достаточно острым цветовым зрением для того, чтобы сразу определить, смешать и нанести на картину краску нужного цвета и тона. Как правило, нужный цвет достигается не сразу, он рождается в процессе постепенной корректировки всех цветов картины.

Продолжайте сравнивать цветовые массы друг с другом, определяя какая из них холоднее или теплее, светлее или темнее. Все это время ваши глаза должны находиться в постоянном движении, — сканируйте, сравнивайте, пробуйте цвета, но не забывайте время от времени давать глазам отдых. Постепенно цвета, которые вы видите, начнут становиться все более яркими, сияющими, и начнет отчетливо проявляться локальный цвет каждой детали композиции.

Прежде чем вам удастся достичь правильного соотношения цветовых масс, вы можете изменить их цвет пять или даже шесть раз. Впрочем, мне самой и этого порой бывает мало, и я продолжаю вносить все новые и новые поправки. И для начинающего, и для профессионального художника процесс работы над соотношением цветовых масс является лучшим способом отточить свое восприятие цвета.



Сьюзен Сарбек. «Тени на стене». Масло, 50 x 75 см

Две трети этой картины занимает падающая на стену тень дерева. Обратите внимание на то, что в этой холодной тени присутствуют полосы яркого и приглушенного цвета. Эти полосы создают иллюзию движения тени от качающегося на ветру дерева.

ТРЕТЬЯ СТАДИЯ РАБОТЫ НАД КАРТИНОЙ

Теперь, когда вы установили и уточнили цветовые соотношения между большими массами, можно перейти к следующей стадии работы, а именно к созданию цветовых оттенков и переходов внутри каждой отдельной массы. На третьей стадии работы начинает отчетливо проявляться изображенная на картине сцена, которая постепенно приобретает глубину и объем.

Вариации цвета внутри массы

Природа света отчетливо проявляется в призме или радуге, где белый свет разлагается на серию отдельных цветных полос. Подобные полосы цвета — менее уловимые и охватывающие меньшую часть спектра — присутствуют на всех формах и плоскостях. Благодаря оттенкам цвета мы визуальное воспринимаем ее объем.

Присмотритесь внимательно к любому предмету, и вы обнаружите, что его цвет только кажется — или, скорее, представляется нам — однородным, а на самом деле имеет массу тонких оттенков. Отчетливее увидеть эти оттенки и приглушенные тона вам поможет уже освоенная техника сканирования и сравнения. Так, например, глядя на отбрасываемую кирпичиком тень, вы вначале заметите, что одна ее сторона теплее по тону, чем другая. Такая тень может быть, например, темно-фиолетовой рядом с кирпичиком и светло-синей ближе к внешнему краю.

Впрочем, даже если вы сумеете рассмотреть самые тонкие оттенки цвета в массе, лучше всего начать с нескольких основных цветных полос. Однажды, еще студенткой, я изучала оттенки цвета на затененной стороне белой глиняной урны. Тогда в границах одной массы мне удалось обнаружить не менее дюжины таких оттенков. Разумеется, я пришла в восторг, поскольку никогда до этого не подозревала, что цвет одной массы может оказаться настолько разнообразным. И, конечно, я тут же зарисовала все открытые мной оттенки цвета. В это время ко мне подошел один опытный педагог. Он посмотрел на мою картину и сказал, что я пытаюсь прыгнуть выше головы. Тот педагог объяснил мне, что вначале следует обозначить основные цветовые переходы и только после этого переходить к тонким оттенкам цвета, наблюдающимся внутри каждой из таких полос. Только в этом случае вам удастся выдержать тональность картины (уровень света) и четко описать форму предмета.

Основываясь на том, что вы видите, разделите массу на две, три или четыре различных по цвету полосы. Как правило, по-



Третья стадия работы — создание объема с помощью оттенков цвета

добные полосы легче всего выделить на затененных массах, поэтому начинайте эту работу именно отсюда. После этого вам будет легче выделить подобные цветные полосы и в светлых массах.

Самая большая сложность здесь состоит в том, чтобы не перейти ту грань, за которой цветные полосы становятся различимыми настолько, что начинают разрушать форму, — этого допускать нельзя ни в коем случае. Цветная полоса, например, может заходить на боковую сторону кирпичика, но при этом его верхняя сторона должна по-прежнему читаться как ровная плоскость. Если сделать эту полосу слишком интенсивной, кирпичик перестанет выглядеть кирпичиком. С другой стороны, если сделать такую цветную полосу слишком бледной и невнятной, она будет потеряна для зрителя.

Помните, что вблизи оттенки цвета видны гораздо лучше, чем на расстоянии, поэтому как можно чаще отходите назад, чтобы оценить свою работу и, в частности, разделение массы на цветные полосы, со стороны.

Округлые предметы

Вместо того чтобы искать тени и световые блики, с помощью которых традиционно принято передавать округлую форму предметов, постарайтесь отыскать оттенки цвета, которые передают округлую форму более естественным путем, чем тени и блики. Не имеет значения, насколько сложным по форме является изучаемый вами предмет, — основные принципы всегда остаются одними и теми же. Мысленно разделите округлый предмет на несколько основных масс и постарайтесь рассмотреть цветные полосы внутри каждой такой массы. Эти полосы создаются падающим на предмет светом и создают цветной узор, который естественным образом описывает форму, поэтому вам необходимо будет придать каждой полосе характерные для нее очертания, а не просто нанести на картину пятна цвета.



Сьюзен Сарбек. «Белая луковица».
Масло, 27,5 x 35 см

Этот простой этюд демонстрирует, каким образом имеющиеся внутри массы цветные полосы делают предмет объемным. Обратите внимание на основные, различные по цвету, полосы на затененной стороне луковицы. Такие же полосы имеются на освещенной стороне и в отбрасываемой луковицей тени. Эти отчетливо различные полосы помогают придать луковице объем и создать иллюзию отбрасываемой луковицей тени.



Сьюзен Сарбек. «Виноградики». Масло, 50 x 75 см

Обратите внимание на горизонтальные цветные полосы, которые создают иллюзию глубины пространства картины. Цвет этих полос постепенно меняется от теплого и яркого на переднем плане к более холодным, бледным, размытым тонам на заднем плане. Благодаря такому изменению качества цвета возникает иллюзия воздушной перспективы, рождающая у зрителя ощущение огромного, уходящего вдаль пространства.

Ровные плоскости

Изменения цвета проявляются на ровных плоскостях точно так же, как на объемных формах. Постепенно вы настолько разовьете свое умение видеть цвет, что начнете различать цветные полосы, идущие по плоскости как по вертикали (спереди назад), так и по горизонтали (слева направо). Изменения цвета по горизонтали рассмотреть на плоскости намного сложнее, чем по вертикали, однако с практикой вы начнете все увереннее различать их. Цветовые изменения — как по вертикали, так и по горизонтали — можно обнаружить, например, на скатерти, которая служит нижней плоскостью натюрморта. Если эта скатерть розовая, то одна из ее боковых сторон может оказаться более оранжевой по тону, чем противоположная сторона, а задняя часть скатерти может быть несколько более холодной по цвету, чем ее передняя часть. Как правило, изменения цвета по вертикали на плоскости легче всего бывает рассмотреть с расстояния или в определенных погодных условиях. При этом на неглубокой плоскости — например, скатерти, — изменения цвета будут намного более тонкими и трудно уловимыми, чем на более глубокой плоскости, — например, на поверхности луга.

Пусть детали сами о себе позаботятся

Как правило, любой студент прежде всего стремится описать детали сцены или предмета. Однако начинать с деталей — это то же самое, что вставлять окна, когда еще не построены стены дома или наносить макияж, не умыв лица. Поверьте, в этом нет никакого преувеличения и многие студенты действительно начинают рисовать архитектурное сооружение именно с деталей — окон, дверей или карнизов. Возможно, начав с окон, студенту действительно будет проще создать образ дома, однако подобные детали совершенно бесполезны для передачи основного — распределения светотени в картине.

Итак, никогда не забивайте себе голову деталями. Если вы все внимание уделите оттенкам цвета внутри массы, эти оттенки сами собой создадут все необходимые вам детали. Вот почему так важно думать не о деталях, а об оттенках и взаимоотношении цветов. Привыкайте думать о деталях просто как о незначительных изменениях внутри массы и старайтесь описывать детали с помощью света и цвета, а не с помощью линейного рисунка.

Развивайте свое полноцветное видение, которое поможет вам понять природу света, проявляющуюся в том, как он падает на предмет и описывает его физическую форму. По-настоящему реалистичную картину делает не масса мелких деталей, а умение художника передать тонкие оттенки цвета и тона внутри каждой массы, — именно они и создают формы.

ЧЕТВЕРТАЯ СТАДИЯ РАБОТЫ НАД КАРТИНОЙ

На четвертой, заключительной стадии работы над картиной, происходит окончательное уточнение оттенков цвета и краев цветовых масс.

Разнообразие краев

Для того чтобы создать атмосферу, перспективу, объем, ритм и иллюзию движения, необходимо варьировать края масс. Если повсюду использовать только четкие края, изображение станет плоским, поскольку такие края очень выразительны по своей природе. Если использовать только четкие, графические края, на картине теряется ощущение движения, глубины и пространства.

Запомните, что в живописи различают три вида краев — жесткие, мягкие и потерянные.

ЖЕСТКИЕ КРАЯ

Жесткие края лучше всего использовать в фокальной точке картины или рядом с ней, а также на границах масс, резко отличающихся друг от друга по температуре цвета (теплый — холодный) или контрастных по тону (светлый — темный). Жесткие края сразу же привлекают внимание зрителя к определенному участку картины.

Жесткие края можно использовать и на других участках картины, например, там, где прилежащие друг к другу массы схожи по тону и цвету, — в этом случае они не будут привлекать к себе повышенного внимания зрителя.

МЯГКИЕ КРАЯ

Существует четыре разновидности мягких краев, — размытые, разбитые, полутень и ореол.

Размытые края. Это мягкие края, которые плавно сливаются с цветом прилегающего предмета или фона. Размытые края

применяются там, где зритель должен не фокусировать свое внимание на очертаниях предмета, но должен, в первую очередь, воспринимать свет, пространство или движение самого предмета или движение вокруг него. Размытые края облегчают переход от одного участка картины к следующему участку. Как правило, размытые края никогда не используются в фокальной точке картины.

Разбитые края. Эти края описаны не сплошной, а пунктирной линией. Разбитые края чаще всего встречаются при описании растительности или больших водоемов.

Полутени. Как следует из названия, полутень — это переходная стадия, отделяющая глубокую тень от ярко освещенной поверхности. Полутени часто можно обнаружить на дальних краях отбрасываемых теней, а иногда полутени проявляются в виде «двойного края». Изображенные с помощью полутени края помогают отделить отбрасываемые тени от твердых предметов.

Ореолы. Ореолом называется специфический световой эффект — появление светящегося ободка вокруг краев светлого или яркого предмета, расположенного на темном фоне. Ореол создается веерообразными пучками света, отраженного светлым предметом на темный фон. Ореол придает светлому предмету объем, — в отличие от четкого края, который делает тот же предмет плоским.

ПОТЕРЯННЫЕ КРАЯ

Потерянными называются края, которые невозможно четко рассмотреть между формами. Потерянные края создают ощущение глубины пространства, дымки, мглы, тумана. Художники используют потерянные края там, где хотят достичь плавного перехода между различными цветовыми массами или в тех случаях, когда рядом друг с другом располагаются схожие по цвету и тону массы.

ПРИМЕРЫ

Виды краев



Ронда Эган. «Полуостров». Масло, 40 x 50 см
Жесткие края: на краях темных скал (фокальная точка композиции)



Сьюзен Сарбек. «Белая статуя». Фрагмент, масло.
Ореол: вокруг статуи



Марианна Пост. «Тени у подножия холма». Мягкая пастель, 25 x 30 см
Разбитые края: повсюду, где изображена трава и деревья



Сюзен Сарбек. «Вид на реку Американ». Масло, 60 x 90 см
Размытые края: на дальних холмах и облаках



Сюзен Сарбек. «Утро на винограднике». Масло, 22,5 x 30 см
Разбитые края: повсюду на винограднике



Сюзен Сарбек. «Стеклянный шарик». Фрагмент, масло.
Полутень: на краю отбрасываемой тени



Сюзен Сарбек. «Черная ваза». Фрагмент, масло.
Разнообразные края: в этой картине встречаются края нескольких видов: разбитые, размытые, полутень



Сюзен Сарбек. «Долина». Масло, 30 x 40 см
Потерянные края: на краях дальних гор

Рисуем отраженный цвет

Чаще всего, если не всегда, отраженный цвет проявляет себя в тени. Начинайте писать тень и отраженный цвет как единую массу, а позже добавьте поверх этой затененной массы отражение отбрасывающего эту тень предмета.

Помните, что отраженный цвет всегда темнее, чем цвет самого предмета. Так, например, когда вы рисуете синюю вазу на желтой скатерти, желтый цвет скатерти будет отражаться на синей вазе, однако он не будет столь же ярким и интенсивным, как цвет самой скатерти.

Изучаем тонкие оттенки цвета

По мере того, как вы будете изучать цвет в четвертой стадии работы над картиной, вы начнете различать все более тонкие его оттенки.

Художник Генри Генше заметил как-то, что художник должен знать и чувствовать каждый цвет и каждый его оттенок точно так же, как музыкант знает каждую ноту и каждый музыкальный нюанс. «Простыми цветными пятнами пишут только ленивые художники, — говорил Генше. — На самом деле, каждая форма состоит из бесчисленных оттенков цвета».

Каждый оттенок цвета внутри массы можно рассматривать как специфическую форму, имеющую свой определенный цвет. Если вы будете искать эти оттенки цвета в массе, вы их непременно найдете. Генше говорил:

«Самое удивительным в природе я считаю то, что в ней никогда не повторяются одни и те же цветовые сочетания... Если вам покажется, что вы встретили одно и то же цветовое сочетание на разных участках картины, это означает только то, что вы еще не научились достаточно четко отделять друг от друга родственные цветовые ноты».

В своих этюдах вы можете изучать все более и более тонкие оттенки цвета. Позже, приобретя нужный опыт, вы начнете самостоятельно отбирать только необходимые для каждой массы оттенки цвета, — такое ограничение необходимо для сохранения цветового баланса всей композиции.

Как правило, наибольшее число оттенков тона художник использует в районе фокальной точки композиции, а по мере удаления на периферию картины цветовые вариации в массах становятся все более упрощенными. Это помогает направить к фокальной точке взгляд зрителя, который сильнее всего притягивается именно к тому участку картины, который наиболее разнообразен по цвету и тону.



Сьюзен Сарбек.
«Апельсин и квадратная ваза».
Фрагмент, масло.

Это хороший пример использования отраженного цвета. Ваза находится в тени, поэтому вначале я написала ее холодным цветом. После этого я добавила на стенке вазы теплое отражение апельсина. Обратите внимание на то, что отраженный на вазе цвет темнее и холоднее, чем цвет самого ярко освещенного солнцем апельсина. Запомните это общее правило: отраженный цвет в подавляющем числе случаев бывает более холодным и приглушенным, чем цвет отражающего его предмета.



Сьюзен Сарбек. «Гороховый суп». Масло, 50 x 60 см

Хотя на первый взгляд кажется, что эта картина полна деталей, на самом деле я не описывала ни одной из них, — они родились сами по себе из все более и более тонких оттенков цвета внутри каждой массы. Очень много таких полос, например, на поверхности супа, — это и тени, которые отбрасывают край миски, ложка и стебель зеленого лука, и движение света по той же поверхности. Как уже было сказано, все детали созданы на этой картине за счет мелких изменений цвета внутри каждой массы. Многочисленные оттенки цвета проявляются также в разнообразии цвета отбрасываемых предметами теней.



Сюзен Сарбек. «Лагуна Батиквитос, Сан-Диего». Масло, 28,8 x 41,25 см

Эта картина демонстрирует полный спектр красок, которые можно рассмотреть в пасмурный день. Теплые тона земли (на полностью освещенных участках) и воды были написаны на первой стадии работы. Вода на этой картине изначально была розовой и светло-желтой, а земля – ярко-оранжевой и желтой. Обратите внимание на полосы теплого и холодного цвета, которые чередуются на переднем плане, и на то, что дальние деревья написаны полностью в холодных тонах. Эти цветовые различия в сочетании с размером предметов и мазков кисти участвуют в создании иллюзии глубины пространства картины.



Сюзен Сарбек. «Кувшины». Масло, 40 x 50 см

Каждый освещенный солнечным светом предмет обладает полным спектром цветов, но при этом выглядит не похожим на остальные окружающие предметы. Изучая цвет предмета, вы должны суметь четко определить, в чем он сходен с цветом других предметов, а в чем отличается от них. Рассмотрев эти особенности, вы сможете изобразить предмет именно таким, каким он выглядит на самом деле, а не в вашем представлении.

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Итак, мы с вами выяснили, что работа над картиной разбивается на четыре стадии и эти стадии одинаковы как для беглого этюда, так и для законченной картины. Работу над картиной или этюдом вы можете прекратить на любой из этих четырех стадий. Некоторые художники, которых цветовые взаимоотношения масс интересуют больше, чем объем предметов и глубина пространства картины, могут прекратить работу на второй стадии. Художники, интересующиеся тем, каким образом цвет описывает форму, но равнодушные к деталям, могут остановиться на третьей стадии работы. Помните, что и ваша цель состоит в том, чтобы передать в своей картине особенности света и цвета, а не в том, чтобы любой ценой добраться до четвертой стадии работы.

Описанная последовательность работы над картиной поможет вам добиться удивительного, полного, сияющего света и цвета, который станет вашей «визитной карточкой».

Четыре стадии работы – учится видеть и изображать оттенки цвета

Этот натюрморт включает в себя целый – круглый и непрозрачный – апельсин, пару угловатых, с плоскими поверхностями апельсиновых долек и прозрачную стеклянную бутылку. Все предметы написаны в масштабе, превышающем их истинные размеры. Я выбрала эти ярко окрашенные, отличающиеся теплым и холодным цветом предметы и осветила их сбоку, чтобы создать длинные отбрасываемые тени. Как и всегда, я писала этот натюрморт непосредственно с натуры.

Хорошим подспорьем для вас могут стать многочисленные этюды изображенных крупным планом предметов, которые помогут вам лучше понять, каким образом цвет создает форму. Эти этюды не должны быть слишком подробными, хотя создавать их нужно в описанной выше последовательности, проходя все четыре стадии работы. Такие этюды отлично развивают видение цвета и света и не занимают при этом много времени. Этюд, который я демонстрирую на этих страницах, был написан всего за два часа, а моей главной задачей было изучить оттенки цвета внутри больших масс.



Начальный набросок. Этот набросок делит будущую картину на освещенные и затененные массы. Обратите внимание на то,



Первая стадия. Сделав начальный набросок, я окрасила основные цветовые массы. Лучше всего окрасить каждую массу в свой собственный цвет, – это поможет впоследствии дифференцировать массы друг от друга. По мере того, как будет развиваться и совершенствоваться ваше цветовое видение, вы начнете чувствовать различия между цветами, которые на первый взгляд кажутся одинаковыми.

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

Всегда спрашивайте себя:

Чем отличаются массы?

- Тон..... светлее / темнее
- Температура..... теплее / холоднее
- Яркость..... ярче / приглушеннее

«Одно из лучших на свете занятий – это учиться видеть красоту в самом обычном, самом привычном окружении... Умейте найти красоту там, где не дано другим... Натюрморт – это неисчерпаемый источник для изучения цвета, света и формы. Любая бутылка в натюрморте становится не менее серьезным объектом для изучения, чем человек в портретной живописи».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН, «ТЕРНИИ ЖИВОПИСИ»



Вторая стадия. На этой стадии я уточняла массы цвета и старалась достичь четкого разграничения между освещенными и затененными плоскостями, чтобы передать таким способом эффект освещающего предметы яркого солнца. При этом я постоянно сканировала натюрморт и сравнивала цвета отдельных масс, а затем вносила необходимые изменения. На этой стадии работы я имела возможность добавлять на освещенные и затененные плоскости как теплые, так и холодные цвета. Это можно продолжать до тех пор, пока в тенях преобладает холодный цвет, а на освещенных плоскостях — теплый.



Третья стадия. На этой стадии я начала создавать основные цветовые переходы внутри каждой отдельной массы. Так, на затененной стороне апельсина я увидела три отчетливых полосы цвета: темно-зеленую, более светлую сине-зеленую и красновато-фиолетовую. Я добавила эти полосы поверх того «фундамента», который был заложен на этом участке во время второй стадии работы. Посмотрев несколько раз на написанный участок сквозь прикрытые веки, я убедилась в том, что затененная масса апельсина остается в тени. Затем я принялась отыскивать цветные полосы в освещенной массе апельсина и других массах. Обратите внимание на цветные полосы, которые имеются в каждой из отбрасываемых теней, на скатерти, на дольках апельсина, на бутылке и на заднем плане.



Четвертая стадия. На этой стадии работы я принялась исследовать более тонкие оттенки цвета в районе фокальной точки (апельсин). Края апельсина выглядят достаточно жесткими по сравнению с краями отбрасываемой тени и скатерти. Взгляд зрителя обязательно будет притягиваться к тому участку картины, где цвета тщательнее всего проработаны и наиболее контрастны, а края предметов отличаются жесткостью. Согласно этому правилу, зритель на этой картине должен в первую очередь обратить внимание на то место, где апельсин перекрывает нижнюю часть синей бутылки. Заметьте, что отражения апельсина и апельсиновых долек в синем стекле намного темнее и приглушеннее, чем цвет самих апельсинов. Помните, что отражения всегда выглядят менее яркими, чем сами отражающие их предметы.

Сьюзен Сарбек. «Синяя бутылка и апельсин». Масло, 27,5 x 35 см

ЧЕТЫРЕ СТАДИИ СОЗДАНИЯ СИЯЮЩЕГО ЦВЕТА

ПЕРВАЯ СТАДИЯ: УСТАНОВЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ МАСС

Первую стадию работы можно назвать подмалевок. На этой стадии намечается основная структура картины и устанавливается источник света, а также ее тональность и температура (светлая / темная, теплая / холодная).

- Разделите композицию на большие, простые цветовые массы и фигуры. Окрасьте каждую массу различным, одним, плоским цветом.
- Начните подмалевок с самой темной массы, а затем окрасьте все остальные затененные массы.
- Окрашивайте все затененные массы только холодным цветом — синим, фиолетовым, зеленым или лиловым.
- Закончив подмалевок затененных масс, перейдите к освещенным массам.
- Окрашивайте освещенные массы только теплым цветом — красным, розовым, желтым или оранжевым.
- На первой стадии работы используйте только чистые, яркие краски (если вы пишете маслом и вам нужно подправить соотношение тонов, всегда используйте только белила, но не черную краску). На первой стадии работы картина всегда кажется перегруженной кричащим цветом, но пусть это вас не смущает.
- На первой стадии работы у масс не должно быть четких краев, они должны выглядеть размытыми. Если вы пишете маслом, оставляйте вокруг каждой массы неширокую белую полосу.
- Постарайтесь завершить первую стадию работы не более чем за пятнадцать минут.

ВТОРАЯ СТАДИЯ: УТОЧНЕНИЕ ОСНОВНЫХ МАСС

На второй стадии работы уточняется тональность (атмосфера) картины и выстраиваются взаимоотношения между основными цветовыми массами. Это наиболее важная стадия работы над любой картиной.

- Не увеличивайте количество имеющихся в композиции цветовых масс.
Оставляйте каждую массу однородной по цвету и отличающейся по цвету от всех остальных масс.
- Уточняйте цвет каждой массы, выясняя для этого, чем конкретно они отличаются друг от друга.
- Постоянно сравнивайте массы по тону (светлее / темнее), температуре (теплее / холоднее) и яркости (ярче / приглушеннее).
- Смешивайте краски непосредственно на картине — это поможет точнее воссоздать соотношения между массами. При этом вы можете добавлять теплую краску в холодную краску, холодную краску в теплую краску, теплую краску в теплую краску и холодную краску в холодную краску. Какой-либо универсальной формулы смешивания красок не существует. Просто сравнивайте массы и решайте сами, какой цвет и куда именно вам необходимо добавить.
- Помните, что чем больше вы смешиваете краски, тем мутнее и темнее они становятся.
- Яркий цвет создается:
 1. С помощью чистых (не смешанных) основных и / или дополнительных цветов: желтого, синего, красного, оранжевого, зеленого, фиолетового;
 2. Путем смешивания соседних (аналогичных) цветов, например, желтого и оранжевого, синего и зеленого, фиолетового и красного — и так далее.
- При необходимости на этой стадии работы добавляется локальный цвет (например, синий для неба).
- Отойдите назад, осмотрите свою картину и спросите себя, нет ли в композиции двух одинаковых масс. Если такие массы найдутся, внесите в них исправления, сделав их различными по всем основным параметрам (тон, температура, яркость).

ТРЕТЬЯ СТАДИЯ: СОЗДАНИЕ ИЛЛЮЗИИ ОБЪЕМА С ПОМОЩЬЮ ТОНКИХ ОТТЕНКОВ ЦВЕТА

На третьей стадии работы за счет создания более тонких оттенков цвета в массах начинает возникать иллюзия глубины пространства, а формы постепенно приобретают объем.

- Внимательно изучайте изображаемый вами предмет, и вы увидите внутри основного цвета массу оттенков. Эти оттенки придают предмету объем и описывают его форму.
- Основываясь на своих наблюдениях, разделите каждую цветовую массу картины на две, три или четыре разноцветных полосы. Не создавайте на этой стадии больше четырех полос в пределах одной массы.
- Начните с затененных масс, в которых легче увидеть цветные полосы.
- Каждая полоса массы должна быть одинаковой по тону, но отличной по цвету от остальных полос.
- Края основных цветных полос должны быть мягкими.
- Вам будет проще определить края цветных полос, как только вы осознаете, что любое изменение в композиции связано с изменением цвета.

ЧЕТВЕРТАЯ СТАДИЯ: ДОБАВЛЕНИЕ БОЛЕЕ ТОНКИХ ОТТЕНКОВ ЦВЕТА И РАБОТА НАД КРАЯМИ МАСС

Эта стадия завершает работу над картиной — в это время происходит окончательное уточнение всех оттенков цвета и создаются разнообразные края масс.

- Добавьте внутри каждой массы новые цветные полосы.
- Проработайте оттенки тона в районе фокальной точки тщательнее, чем на остальных участках картины. При этом вы можете на четвертой стадии работать только над фокальной точкой картины, оставив все ее остальные участки на уровне третьей или даже второй стадии.
- Варьируйте по всей картине края масс.
- Желательно, чтобы в каждой картине встречались края как минимум трех видов: жесткие, мягкие и потерянные.
- В самом конце работы можно добавить световые блики.

ДЕЙСТВИЕ ПРИНЦИПОВ ПОЛНОЦВЕТНОГО ВИДЕНИЯ В ЖИВОПИСИ

В естественном свете всегда присутствует полный цветовой спектр. Это становится совершенно очевидным, если преломить луч солнечного света в призме или увидеть, как расщепляется белый свет взвешенными в воздухе капельками водяного пара, образуя радугу. Обладая развитым полноцветным зрением, вы сможете увидеть полный цветовой спектр во всем, что вас окружает.

Впрочем, это вовсе не означает, что цвета должны появляться повсюду наподобие радуги, — просто написанная согласно принципам полноцветного видения картина непременно будет содержать в себе все цвета спектра.

Не стремитесь слишком тщательно прорабатывать каждый отдельный цвет и больше доверяйте своему первому впечатлению. Чарльз Готорн любил говорить своим ученикам:

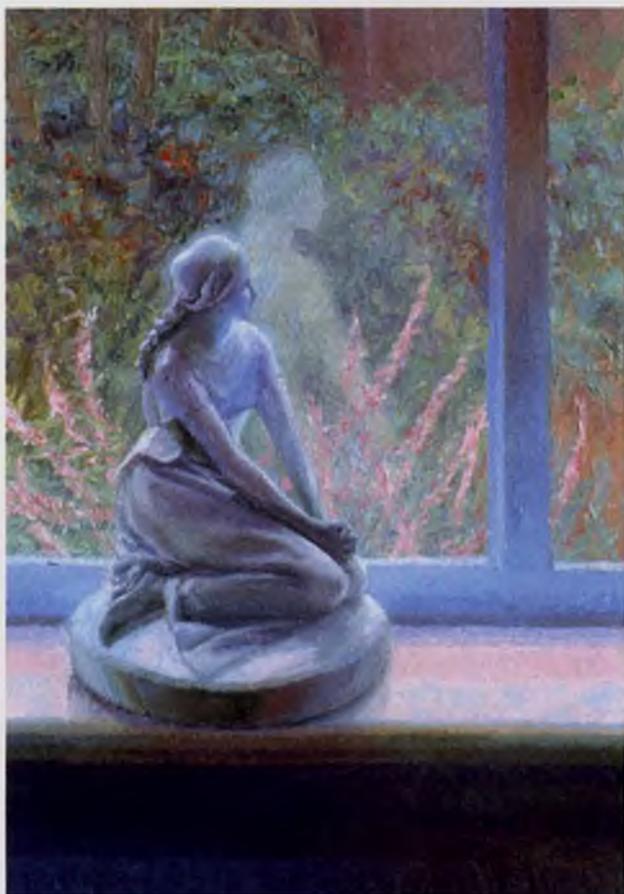
«Все дело в том, что мы слишком привыкли анализировать. Старайтесь больше доверять своему первому впечатлению. Рисуйте то, что вы видите, а не то, что вы знаете. Честно передавайте каждый цвет, помните, что каждое цветное пятно способно рассказать целую историю. Жи-

вопись — родная сестра музыки, поэтому в ней не должно быть фальшивых нот».

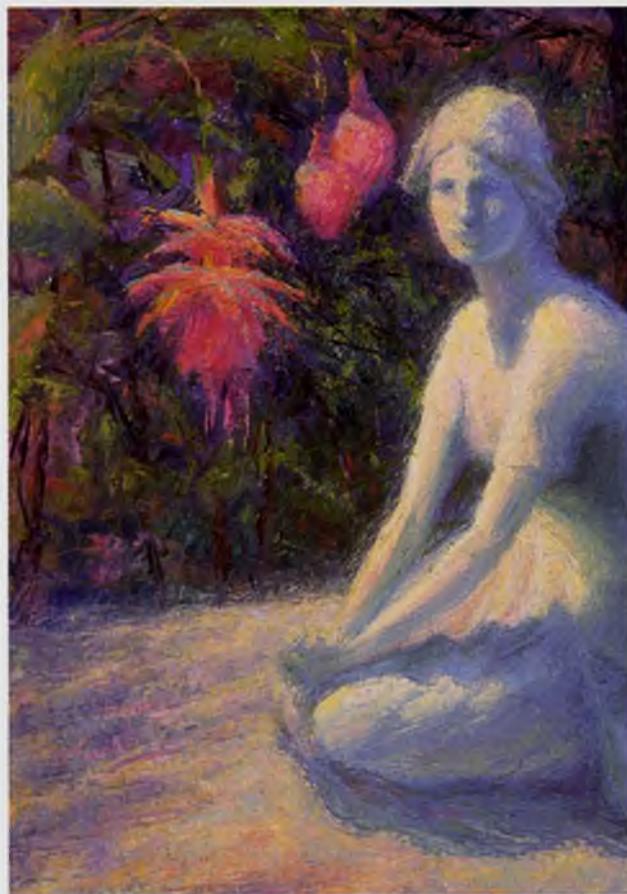
Установив основные массы, вы можете затем уточнить их цветовые соотношения и, наконец, перейти на более детализированный уровень. И вновь мне вспоминаются бесценные наставления Чарльза Готорна:

«Ценность истинного произведения искусства определяется его простотой, — художник начинает и заканчивает тем, что внимательно изучает взаимоотношения имеющихся на его картине больших цветных пятен. Это просто? Да. Но только с помощью этой простой вещи можно создать настоящую картину. Итак, учитесь везде находить большие цветные пятна и сравнивать их друг с другом».

Следующие несколько страниц я посвящу примерам, демонстрациям и полезным советам, — все это должно помочь вам освоить полноцветное видение на новом, практическом уровне.



Сюзен Сарбек. «Пасмурный день, белая статуэтка». Масло, 30 x 45 см



Сюзен Сарбек. «Солнечный день, белая статуэтка». Масло, 30 x 40 см

Я нарисовала одну и ту же белую статуэтку в различных погодных условиях: в пасмурный и солнечный день. Такие этюды отлично развивают полноцветное видение и помогают лучше понять специфические свойства света. В пасмурный день первая стадия работы заключается в создании масс холодного цвета, поскольку все эти массы находятся в тени. В солнечный день на первой стадии работы теплым цветом создаются освещенные, а холодным цветом — затененные массы.

На второй стадии в обоих случаях к каждой массе могут быть добавлены и холодные, и теплые цвета. Обратите внимание на то, какой холодной по цвету выглядит белая статуэтка в пасмурный день, — и это несмотря на то, что на второй стадии работы здесь были добавлены теплые цвета. Кроме того, синие тона на этой статуэтке выглядят яркими, а фиолетовые и зеленые тона — более приглушенными, поскольку они образованы смешиванием теплых и холодных красок.

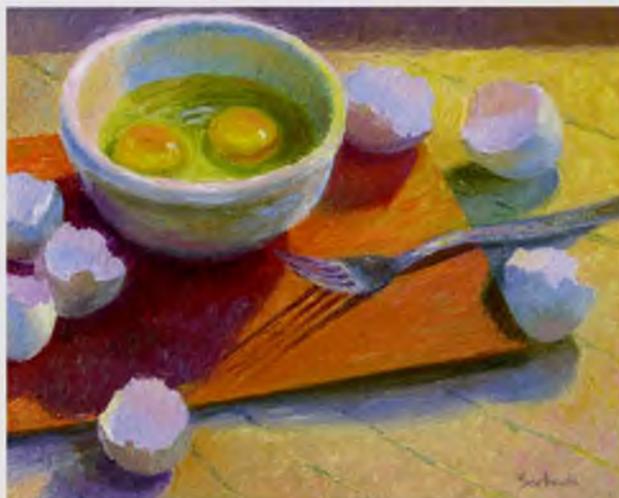
Совершенно иначе выглядит та же статуэтка в солнечный день. Здесь мы видим светлые массы, в которых преобладают теплые розовые, желтые и оранжевые тона, и резко контрастирующие с ними затененные массы, в которых преобладают холодные цвета.

Обратите внимание на цветные полосы внутри каждой массы. Эти полосы создают иллюзию объема. В обеих картинах присутствует полный цветовой спектр, однако пропорциональные отношения цветов в каждом случае сильно отличаются друг от друга.

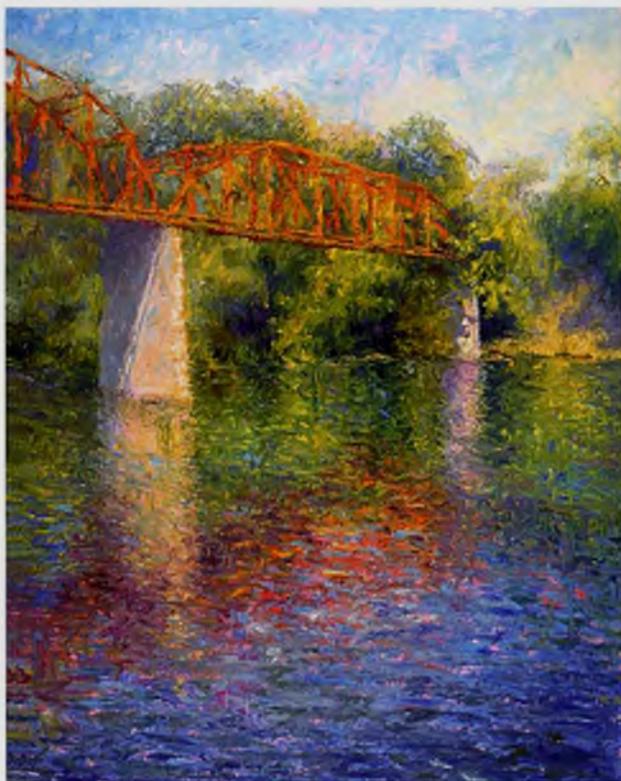
Создает цвет и выстраивает форму с помощью света

Цвет выстраивает форму и создает свет. Одни художники пишут твердые формы, освещенные четко направленным источником света, другие предпочитают писать размытые, воздушные формы и рассеянный в атмосфере свет. Обладая полноцветным видением, вы получите возможность писать твердые и воздушные формы, направленный и рассеянный свет, а также все промежуточные между этими полюсами формы и любой свет.

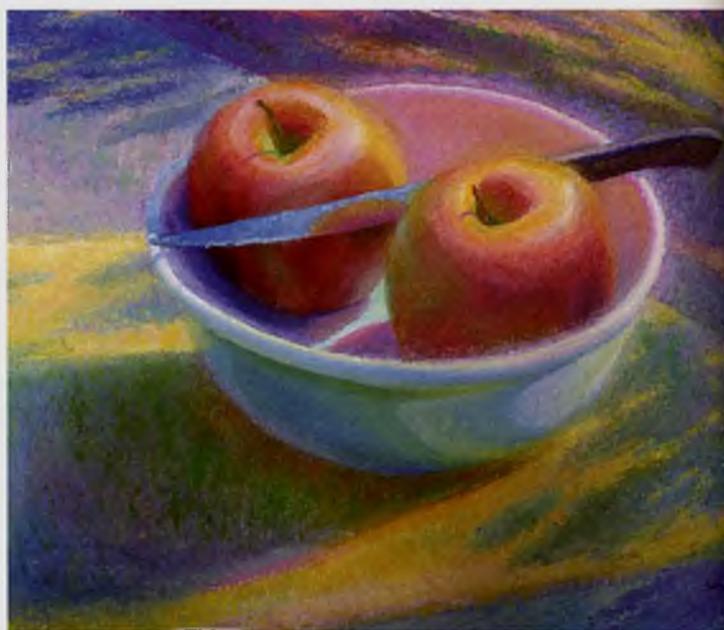
Обладающий полноцветным видением художник выстраивает форму массами цвета. В этом случае форма образуется не из линий и пятен тона, но из оттенков цвета. Этот подход в корне отличается от традиционного способа изображать форму с помощью тона и локального цвета. В «полноцветной» живописи насыщенность, температура и оттенок цвета имеют огромное значение уже на самых ранних стадиях работы.



Сьюзен Сарбек. «Вилка и яйца». Масло, 30 x 40 см
Здесь хорошо видно, как ряд спектральных цветов выстраивает форму яичных скорлупок.



Сьюзен Сарбек. «Мост Фэйр Оукс». Масло, 30 x 60 см
На поверхности воды отражаются цвета моста, деревьев и неба, однако эти отражения не обладают отчетливой формой. Размытая форма отражений и их цвет создают атмосферу летнего дня и передают стремительное движение воды.



Сьюзен Сарбек. «Яблоки и нож». Масло, 50 x 60 см
Посмотрите, как полный спектр цветов создает объемную форму этих яблок и белой миски, в которой они лежат.



Сюзен Сарбек. «Весенние тюльпаны». Масло, 40 x 60 см

Обратите внимание на цветные полосы на головках тюльпанов и на то, как эти полосы создают форму цветков. Посмотрите также на едва заметные цветные полосы на стенах, которые создают иллюзию глубины пространства.



Сюзен Сарбек. «Тюльпаны и раковина». Масло, 30 x 40 см

Полосы ярких и приглушенных цветов помогают придать объем цветкам, вазе и раковине.

Как увидеть и передать истинный цвет любого предмета 63

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

Яркие и приглушенные цвета

В живописи насчитывается всего около двадцати ярких цветов и бесконечное множество приглушенных. Не нужно путать приглушенный цвет с мутным, «грязным» цветом. Приглушенные цвета возникают при слиянии красивых спектральных цветов, которые создают при этом необычный, тонкий по оттенку и сложно поддающийся описанию цвет. Если при смешивании приглушенного цвета не используется черная или коричневая краска, можно практически не опасаться, что новый цвет получится «грязным» или «мертвым». В природе преобладают именно такие, приглушенные цвета, а настоящий яркий цвет встречается в ней крайне редко.

ЯРКИЕ ЦВЕТА СОЗДАЮТСЯ:

- С помощью чистых основных или дополнительных цветов: красного, желтого, синего, оранжевого, зеленого, фиолетового.
- Смешиванием близких цветов, например, зеленого и желтого, красного и оранжевого, синего и фиолетового.

ПРИГЛУШЕННЫЕ ЦВЕТА СОЗДАЮТСЯ:

- При смешивании теплых и холодных цветов, например, зеленого и оранжевого.
- При смешивании трех и более цветов, например, фиолетового, зеленого и желтого.
- При смешивании дополнительных цветов, например, красного и зеленого.

БЕЛЫЙ ЦВЕТ ОБЛАДАЕТ ТРЕМЯ СВОЙСТВАМИ:

- Он осветляет, охлаждает и приглушает любой цвет или цвета, с которыми смешивают белую краску.

ЧТОБЫ СДЕЛАТЬ ЯРЧЕ ТЕПЛЫЙ ЦВЕТ:

- Добавьте в него желтую или оранжевую краску – так, например, при добавлении капельки оранжевой краски розовый цвет становится намного ярче.
- Окружите пятно яркого цвета пятнами приглушенного цвета; например, чтобы сделать красный цвет ярче, окружите его приглушенным зеленым цветом.

ЧТОБЫ СДЕЛАТЬ ЯРЧЕ ХОЛОДНЫЙ ЦВЕТ:

- Используйте чистый холодный цвет, например, чистую синюю краску (чем больше других красок вы в нее добавите, тем более приглушенным станет ее синий цвет).
- Окружите яркий холодный цвет приглушенными теплыми цветами, например, обведите яркое синее пятно приглушенной оранжевой краской.

Учимся видеть и писать цвет отбрасываемых теней

Очень часто именно тени играют ключевую роль в композиции картины. Если вы сумеете понять основные правила, касающиеся цвета отбрасываемых теней, любая ваша картина приобретет дополнительную силу и яркость. Замечу, что нередко отбрасываемые тени на картине бывают не менее, а то и более значимыми, чем отбрасывающие их предметы.

Выбранный для этой демонстрации натюрморт я специально осветила сбоку, чтобы создать длинные тени. Изучая их, вы поймете основные принципы создания теней, которые в равной степени применимы и к созданию отбрасываемых теней в пейзаже.

Изучайте цвет тени точно так же, как изучаете цвет любого предмета, и представляйте тень в виде массы цвета. Рассмотрите оттенки цвета в различных частях теневой массы. Помните, что цвет тени складывается за счет нескольких факторов: это цвет отбрасывающего тень предмета, цвет предмета, на который падает тень, и, наконец, проникающий свет. Тщательно просканируйте тень, сравнивая ее цвет с цветом окружающих предметов. Как правило, цвет тени бывает различным у основания, в центре и по краям. Рассмотрите эти участки тени и перенесите на картину обнаруженные различия в цвете.

На выбранном для демонстрации этюде встречаются тени трех различных видов: тень, отбрасываемая непрозрачным предметом, тень, отбрасываемая полупрозрачным предметом, и тень, отбрасываемая прозрачным предметом.

- **Тень, отбрасываемая непрозрачным предметом.** Такая тень обычно бывает наиболее темной у основания отбрасывающего ее предмета. По мере удаления от предмета тень постепенно становится светлее.

- **Тень, отбрасываемая полупрозрачным предметом.** Как правило, эта тень светлее у основания отбрасывающего ее предмета, а края тени темнее.

- **Тень, отбрасываемая прозрачным предметом.** Такая тень представляет собой узор, состоящий из пятен рассеянного света, причем эти пятна располагаются в непредсказуемой последовательности.

В любом из этих трех видов теней может встретиться множество вариаций, однако основная структура каждой тени будет соответствовать ее виду. Держите в уме то, что было сказано выше, однако всегда пишите тень только такой, какой вы ее видите, и помните, что неожиданные исключения из общих правил всегда придадут картине дополнительную свежесть.



Входящие в натюрморт предметы. На этой фотографии хорошо видны отбрасываемые для натюрмортов предметы и тени, которые отбрасывают маленькая непрозрачная миска (на переднем плане), полупрозрачная стеклянная ваза (на заднем плане) и прозрачная стеклянная бутылка (на среднем плане).



Начальный набросок карандашом



Первая стадия работы. Я начала с больших масс, не обращая внимания на детали. Теневые массы я окрасила в различные холодные цвета, а освещенные массы окрасила теплыми цветами.



Вторая стадия. Для того чтобы уточнить цветовые массы, я добавляла в них как холодные, так и теплые цвета, следя за тем, чтобы в теневых массах преобладал холодный цвет, а в освещенных массах – теплый цвет. Далее я разделила отбрасываемую полупрозрачным и прозрачным предметом тень на большие секции и окрасила их цветом, который увидела. На этой стадии работы моей главной задачей было написать отличающиеся друг от друга тени, чтобы затем перейти к особенностям и деталям каждой из этих теней.



Третья стадия. На этой стадии работы я занялась уточнением цвета каждой отдельной массы. Для этого я продолжала осторожно добавлять в каждую массу новые цвета. При этом я не стремилась смешать тот цвет, который видела перед собой, на палитре, но постепенно добавляла краски на холст, чтобы модифицировать уже имеющийся цвет той или иной массы. Так, на этой стадии я увидела, что тень, отбрасываемая на переднем плане непрозрачной миской, разделена на три цветные полосы. Самая темная полоса располагалась у основания миски, а самая светлая полоса занимала дальний край тени. Тень, отбрасываемая на среднем плане прозрачной бутылкой, состояла из рассеянного, или дисперсного, цвета, и я постаралась показать это с помощью оттенков тона и цвета. Тень, отбрасываемая на заднем плане полупрозрачной вазой, оказалась светлее в середине и темнее по краям. Я написала эти различия тона и цвета, сделав их более разнообразными и тонкими, чем на второй стадии работы. На этой же стадии работы я написала полосы цвета, которые наблюдаются на поверхности стола и идут как по вертикали (от переднего к заднему краю столешницы), так и по горизонтали (слева направо).

Четвертая стадия. На этой стадии я добавила новые оттенки цвета в отбрасываемых тенях и смягчила края теней, обведя их светлой полоской.

Этот прием создания мягкого края называется полутенью, а сама светлая полоска изображает рассеянный свет.

Полоску полутени вы можете найти в любой отбрасываемой тени, а сама полутень помогает убедить зрителя в том, что он видит перед собой именно тень, а не твердый предмет.



Сьюзен Сарбек. «Три тени». Масло, 22,5 x 30 см

Виды отбрасываемых теней

ТЕНИ, ОТБРАСЫВАЕМЫЕ НЕПРОЗРАЧНЫМИ ПРЕДМЕТАМИ



ТЕНИ, ОТБРАСЫВАЕМЫЕ ПОЛУПРОЗРАЧНЫМИ ПРЕДМЕТАМИ



ТЕНИ, ОТБРАСЫВАЕМЫЕ ПРОЗРАЧНЫМИ ПРЕДМЕТАМИ



ТЕНИ, ОТБРАСЫВАЕМЫЕ ЭЛЕМЕНТАМИ ПЕЙЗАЖА





Сюзен Сарбек. «Водопад Барни». Масло, 40 x 50 см

Пишем полноцветный пейзаж

«Мы должны прислушиваться не к языку художников, но к языку самой Природы... Я думаю, что художник может быть счастлив, только находясь в гармонии с Природой и стараясь передать на холсте то, что он видит своими глазами...

Природа является источником, из которого мы черпаем свое вдохновение, источником, который питает наше воображение и вызывает порой благоговейный ужас».

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

«Думайте не о песке, а о его цвете, думайте не об одежде, а об ее цвете, всегда думайте в первую очередь о цвете и только потом о предмете, — только так и никак иначе».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН

«Дайте возможность цвету самому творить форму и никогда не рисуйте форму, чтобы затем окрасить ее».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН

«Меня поражает то, как мало нужно художнику для того, чтобы сделать пейзаж правдоподобным и убедительным, — просто привыкните думать о красках как о нотах цветовой гаммы, привыкните представлять предмет не в виде плоскостей, а в виде цветных пятен, и смело выходите на природу».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН



Помню, как я, начинающая в то время художница, рисовала однажды реальный пейзаж. Вид был очень красивым, он вдохновлял меня, — но в то же время оказался слишком трудным и никак не давался. Наконец, настал момент, когда я сдалась и поняла, что мне еще нужно учиться и учиться. С тех пор я постоянно развиваю свое видение и техническое мастерство и чувствую, что теперь, слава Богу, найдется не так много сюжетов, о которые я могла бы обломать зубы.

Опытные художники любят выбирать сюжеты, включающие в себя необычные, сложные для изображения, фактуры и эффекты освещения, — поверхность воды, стекла, пятна солнечного света и тому подобное. К «трудным» сюжетам относятся также интерьерные картины, пейзажи и фигурные композиции. Однако каким бы сложным ни был сюжет, обладающий полноцветным видением художник всегда будет решать его как соотношение цветовых масс.

Сюжеты могут меняться, но принципы полноцветного видения — никогда.

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ: НАЧИНАЕМ С СИЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Чтобы ухватить и передать суть пейзажа, его «изюминку», художнику необходимо создать сильную композицию. Сильная композиция способна привлечь к себе внимание зрителя, который находится в этот момент на противоположной стороне выставочного зала. Подойдя ближе, зритель погружается в картину и принимается исследовать ее, — иными словами, сильная композиция не только привлекает, но и удерживает внимание зрителя. Эту задачу выполняет цвет, именно он пробуждает воображение зрителя и берет в плен его сердце.

Сильная композиция привлекает внимание, искусный цвет задерживает его. Хорошая картина нуждается и в том, и в другом, поэтому стремитесь не только к тому, чтобы как можно достовернее передать в картине полный, сияющий цвет, но и к тому, чтобы сделать это в рамках по-настоящему интересной, сильной композиции.

Так что же нужно сделать для того, чтобы создать интересную композицию? Секрет успеха состоит в том, чтобы уже на самом раннем этапе работы создать на картине большие, упрощенные цветовые массы. Очертания этих масс заложат основы будущей композиции, от очертаний и взаиморасположения масс будет зависеть характер композиции, — будет ли она драматичной, спокойной, живой, статичной и так далее. От соотношения масс по тону, температуре и насыщенности цвета зависит настроение будущей картины, ее цвет, пространство и глубина эмоционального воздействия на зрителя.

Для начинающих художников любой пейзаж представляется очень сложным, а порой и непомерно трудным, однако для того чтобы получить сильную пейзажную композицию, нужно не увлекаться деталями, но, напротив, максимально упрощать сцену, сводя ее к нескольким основным цветовым массам.



Сюзен Сарбек. «Поворот». Масло, 27,5 x 41,25 см

Здесь было использовано сразу несколько композиционных приемов. 1. Сильная диагональ, проявляющаяся в углах дороги и отбрасываемых тенях. 2. Несколько асимметричных форм, отчетливо различающихся, — посмотрите, например, на большой участок дороги в нижнем левом углу картины и маленькие фигуры в ее верхнем правом углу. 3. Яркие цветовые контрасты на переднем плане в сочетании с менее контрастным по цвету задним планом.



Сьюзен Сарбек. «Под городским мостом». Масло, 27,5 x 40 см

Эту необычную сцену я открыла для себя, когда шла однажды под мостом. Геометрические конструкции моста на переднем плане находятся в тени и резко контрастируют с движущейся водой, качающимся деревом и атмосферной дымкой на заднем плане. Эти контрасты между светом и тенью, искусственными сооружениями и живым ландшафтом, четкими цветами и очертаниями на переднем плане и размытым задним планом, образуют интересную, но лишенную при этом слащавой «живописности» композицию.



Сюзен Сарбек. «Калистога». Масло, 22,5 x 40 см

Эту сцену я написала ранним вечером солнечного и жаркого летнего дня. Приблизительно 65 процентов поверхности картины занимают затененные массы, а свет здесь падает сбоку сзади. Такое освещение всегда создает драматичный эффект, обратите внимание на то, как большие затененные массы на переднем плане почти повсюду сливаются друг с другом, а падающий на вершины деревьев и землю свет образует, в свою очередь, непрерывную освещенную плоскость. В соответствии с законами воздушной перспективы, изображенные на заднем плане горы написаны более холодным и бледным цветом, чем передний план картины.

Ронда Эган. «Азиломар». Масло, 30 x 45 см

Написать хорошую картину в пасмурный день всегда сложнее, чем в солнечный день. Эта картина получилась благодаря сильной композиции и удачному цветовому решению. Композиция картины по своей структуре очень проста и состоит из нескольких взаимодействующих цветовых масс и диагонали. Передний и задний план картины четко разделены благодаря контрастам тона и цвета. Обратите внимание на то, что в пасмурный день краски могут не быть яркими, однако, несмотря на это в них присутствует весь цветовой спектр, — именно это и делает цветовую гамму картины сияющей и насыщенной.



Выбираем сюжет для пейзажа

Когда выходишь рисовать на пленэр, все вокруг выглядит восхитительным. Однако выбрать красивый вид — еще не значит написать красивую картину. На самом деле, прекрасным сюжетом для пейзажа может стать самый обычный вид, поэтому совершенно не обязательно искать исключительно «живописные» уголки и сцены. Для художника содержание сцены всегда вторично по отношению к эффектам светотени, формам, углам, цветам и узорам.

В солнечный день, когда отчетливо видны отбрасываемые предметами тени, старайтесь выбрать сцену, которая освещена сбоку или сзади. Фронтальное освещение считается неудобным, поскольку оно создает слишком мало отбрасываемых теней, хотя и здесь имеются исключения из общего правила. Так, например, очень интересные эффекты можно обнаружить при фронтальном освещении сцены на заре или на закате.

В солнечный день выбирайте сцену, на которой не менее 60 процентов пространства находится в тени. Свет всегда доминирует над тенью, поэтому сцена, 50 процентов которой находится на свету, а 50 процентов в тени, будет казаться слишком ярко освещенной, слишком теплой по цвету, слишком яркой или слишком размытой. Когда 60 и более процентов сцены находится в тени, глазу есть возможность отдохнуть от горячих цветов, погрузившись на время в холодные краски. Разумеется, и у этого правила есть свои исключения, касающиеся, прежде всего, больших масс, в которых преобладает холодный цвет. Так, например, в больших массах воды — озерах, реках, прудах, — несмотря на имеющиеся на поверхности освещенные солнцем участки, преобладает холодный цвет, возникающий за счет отражений неба и деревьев, и этот холодный цвет компенсирует недостаток тени на картине.

В пасмурный день старайтесь выбрать сцену, в которой имеются сильные контрасты тона и цвета. Это могут быть, например, яркие желтые цветы на зеленом луку (контраст теплых и холодных цветов), или освещенные сзади деревья на фоне ярко освещенного поля (контраст светлых и темных тонов). Помните, что если большинство масс на картине будет приблизительно одинаковым по тону, сцена получится плоской, тусклой и неинтересной.

Чем меньше масс, тем сильнее и эффектнее получится картина, поэтому старайтесь рассматривать массу как большое скопление накладывающихся или сцепленных друг с другом фигур и стремитесь к тому, чтобы общее количество масс в композиции было не больше семи. Не бойтесь отбрасывать отдельные элементы пейзажа там, где без этого невозможно упростить композицию. Такая «редактура» зачастую бывает просто необходима, поскольку художника в первую очередь должны интересовать не отдельные детали, а большие массы, которые образуют единое пространство картины и придают ей глубину и силу.

Западный и восточный подход к композиции пейзажа

Исторически в живописи сложилось два основных подхода к композиции пейзажа: западный (европейский) и восточный (азиатский).

Западный подход предполагает использование перспективы с одной или двумя точками схода, сложную композицию и правдоподобие в описании элементов пейзажа. Западный художник, как правило, описывает пейзаж настолько точно, что у зрителя не возникает никаких вопросов относительно того, что именно изображено на сцене, а также где и когда происходит это действие. Характерным примером западной композиции может служить любой пейзаж, на котором, например,

изображена тропинка, ведущая взгляд зрителя через живописный луг или кусты к двери расположенного в глубине пространства картины домика.

Восточные пейзажисты предпочитают использовать воздушную перспективу или, иными словами, располагают предмет на фоне других предметов, создавая тем самым иллюзию глубины пространства и атмосферу картины. По мере удаления в перспективу тон предметов становится светлее. В восточном пейзаже, например, вы часто можете встретить расположенные рядами друг за другом горные гряды, которые постепенно становятся все более светлыми по тону и холодными по цвету. С другой стороны, восточный художник-пейзажист зачастую ограничивается только одной, вырванной из общего контекста сцены, крупной деталью, — например, изображает часть ствола дерева или фрагмент водопада. Таким образом, можно назвать западный пейзаж описательным, а восточный пейзаж — философским.

В соответствии с принципами восточной воздушной перспективы, передний план картины отличается наиболее сильными тональными и цветовыми контрастами, самыми яркими красками, разнообразием фактур и количеством мелких деталей. Задний план, в отличие от переднего плана, всегда выглядит более холодным по цвету, в нем практически отсутствуют детали, гораздо меньше фактуры и контрастов тона и цвета.



Сьюзен Сарбек. «Долина Напа, виноградник Шабо». Масло, 75 x 120 см. Это пример западного подхода к пейзажу — композиция картины живописна, все предметы изображены максимально реалистично, а линии перспективы ведут взгляд зрителя к одной общей, расположенной на линии горизонта, точке схода.



Сьюзен Сарбек. «Виг Сан-Диего». Фрагмент, масло. Это пример восточной композиции, которая отличается меньшей, по сравнению с западной композицией, повествовательностью. Трактует пейзаж согласно восточной традиции, художник стремится, в первую очередь, создать атмосферу картины с помощью воздушной перспективы, в которой используются цвет, тон и масштаб.

Ищем оптимальную композицию с помощью беглых набросков

Найти оптимальную композицию помогают беглые, лишенные каких-либо деталей наброски. Сделать такой набросок можно всего за пару минут, но зато впоследствии он сэкономит вам массу времени. Поэтому мой вам совет: начинайте с беглых набросков и постарайтесь уже на этой предварительной стадии работы найти соотношение масс, которое придаст нужный ритм вашей композиции.

Для начала попробуйте сделать наброски для какой-нибудь простейшей композиции, пусть это будет, например, куст, растущий возле вашего дома. Делая наброски, вспомните свой опыт, накопленный во время работы над простейшими натюрмортами, и трактуйте дома как кирпичики, кусты — как перевернутые миски, а землю как уходящую в перспективу поверхность стола.

Всегда, как и в случае с натюрмортом, начинайте с основных масс, не обращая никакого внимания на мелкие детали — дверные ручки, решетки, ягоды на кустах и так далее. Если куст наполовину находится на свету, а наполовину в тени, разделите его на две массы, освещенную и затененную, точно так же, как делили на натюрморте миску. Не изображайте на стадии наброска детали куста, например, его листья и ветки. Дом на наброске можно изобразить точно так же, как кирпичик в натюрморте. В процессе дальнейшей работы, когда вы начнете уточнять в каждой массе характеристики цвета, миска постепенно начнет превращаться в куст, а кирпичик — в дом.

Нарисовав несколько простейших пейзажей, попробуйте перейти к более сложным сценам, но и в этом случае начинайте с предварительных беглых набросков, показывающих распределение простых цветовых масс. Эти большие массы впоследствии преобразуются в сложные формы, например, деревья или воду, но на ранних стадиях работы вам совершенно не нужно думать о мелких деталях внутри этих масс.

Следующее правило говорит, что для создания сбалансированной и динамичной композиции плоскость картины сле-



Сделанная на месте фотография

дует разделить на трети по горизонтали и вертикали, а затем поместить фокальную точку композиции рядом с одной из четырех точек пересечения горизонталей и вертикалей. Расположенная согласно «правилу третей» фокальная точка всегда привлекает внимание зрителя намного сильнее, чем фокальная точка, помещенная в центре картины или смещенная к одному из ее краев.

Художник должен стремиться к созданию сильной композиции, однако это не означает, что он должен при этом всегда оставаться в строгих рамках правил. Лично я считаю, что любое правило очень интересно нарушить и посмотреть, что из этого может получиться, — замечу, что мне удалось создать целый ряд очень любопытных композиций, в которых я намеренно нарушила «правило третей» относительно расположения фокальной точки.

Итак, изучайте правила композиции, но не забывайте о том, что правило — это не закон, и потому смело экспериментируйте.

ВЫБИРАЕМ КОМПОЗИЦИЮ С ПОМОЩЬЮ БЕГЛЫХ НАБРОСКОВ

1. Вам необходимо упростить пейзаж, сведя его не более чем к семи основным массам.
2. Повторите один и тот же набросок пять раз, не делая на рисунке ни краев, ни рамки. Каждый набросок должен быть совсем небольшим, размером приблизительно 5 x 7,5 см.
3. Теперь обведите наброски рамкой, каждый раз по-разному обрезая края наброска.
4. Помните, что если вы пишете освещенный солнцем пейзаж, не менее 60 процентов поверхности картины должны занимать затененные массы.
5. Создайте интересные негативные формы вокруг элементов пейзажа.
6. «Привяжите» все предметы или тени к верхнему, нижнему или боковому краю композиции.

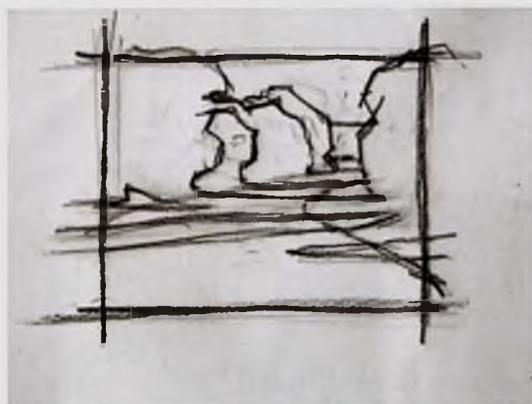


Первый шаг. Сделайте 5 одинаковых беглых набросков

7. Стремитесь к асимметрии и к тому, чтобы элементы композиции как можно сильнее отличались по размерам и форме.
8. Выберите самый удачный, по вашему мнению, набросок и опирайтесь на него как на образец, когда приступите к первой стадии работы над картиной.



Второй шаг. Обрежьте края каждого наброска рамкой, стараясь создавать при этом интересные формы и негативные пространства. «Привязывайте» предметы или тени к верхнему, нижнему или боковому краю рамки.



Третий шаг. Выберите оптимальный, по вашему мнению, набросок, чтобы использовать его как образец во время первой стадии работы над картиной.



Четвертый шаг. Приступите к первой стадии работы над картиной.

Композиционные узоры и ритмы

Каждая сильная композиция содержит в себе основной элемент дизайна или узор, который унифицирует всю картину. Такие композиционные узоры создают настроение, ощущение движения и ритм картины. Как правило, эти узоры проявляются в виде геометрических форм, которые усиливают и одновременно упрощают композицию.

Каждый вид композиционного узора придает картине специфическое настроение.

- Горизонтальный узор успокаивает
- Вертикальный узор активен
- Диагонали придают динамику
- S-образные фигуры отличаются плавностью и изяществом
- Окружности придают композиции завершенность
- Треугольник придает композиции устойчивость

ВЕРТИКАЛЬ



Сьюзен Сарбек. «Башенный мост». Масло, 27,5 x 35 см

Сильные вертикали композиции перекликаются с вертикальным форматом холста и наполняют эту картину дополнительной энергией.

ГОРИЗОНТАЛЬ



Сьюзен Сарбек. «Полуогненный пруд». Масло, 50 x 60 см

Спокойную, тихую атмосферу картину создают преобладающие в ней горизонталы.

ДИАГОНАЛЬ



Ирен Лестер. «Велосипедная дорожка». Мягкая пастель, 42,5 x 25 см

Обратите внимание на диагональные линии справа и слева от велосипедной дорожки, — эти диагонали придают дополнительную динамику композиции.

S-ОБРАЗНАЯ ФИГУРА



Сюзен Сарбек. «Вниз по склону холма». Масло, 27,5 x 41,25 см

Образованная поворотом дороги S-образная фигура создает ощущение плавного, но стремительного движения.

ТРЕУГОЛЬНИК



Сюзен Сарбек. «У пирса». Масло, 30 x 40 см

Стабильность этой композиции придает треугольник, образованный рядами шестов и свай, — эти ряды имеют общую точку схода в перспективе.

ОКРУЖНОСТЬ



Ронда Эган. «Вид горы Кармель». Масло, 20 x 30 см

Эта композиция выстроена на основе ритма, создаваемого округлыми формами ярко-красного растения, которое называется лебяником, или «хрустальной травой», пятнами песка, очертаниями кустов и арочными вершинами деревьев. Округлые ритмы придают композиции полноту и законченность.

Полноцветное видение в пейзаже

Каждый пейзаж отличается своим особым настроением, которое может меняться со временем суток или сезоном. Так, к примеру, в летний день это залитое солнцем болото выглядит совершенно иначе, чем в холодную, пасмурную осень. Задний план на этом пейзаже окрашен заходящим солнцем в теплые тона, а мне как художнику очень интересно было также то, что этот задний план здесь плоский, но при этом его нужно написать так, чтобы создать иллюзию глубины пространства.

Иллюзия глубины пространства и ощущение атмосферы в пейзаже выражены намного сильнее, чем в натюрморте. Еще одним отличием пейзажа от натюрморта является то, что в пейзаже, как правило, локальные цвета тяготеют к натуральным землистым тонам. Постарайтесь увидеть в этих локальных цветах пейзажа все краски спектра. Помните, что в природе существуют и яркие, и приглушенные цвета, и вам нужно лишь удержаться в «золотой середине», то есть не перегрузить свою картину цветом, но при этом и не сделать ее слишком приглушенной и нейтральной по колориту.

Элементы пейзажа: травы, деревья, облака и так далее — бывают гораздо более сложными и причудливыми по форме, чем созданные руками человека сооружения, поэтому художнику необходимо «редактировать» их, например, «обрезать» неуклюже торчащую ветку дерева.



Сделанная на месте фотография: освещенное солнцем болото. Это фотография прибрежного болота на закате. Температура воздуха около 30 градусов, день ясный и солнечный. Работая над этой картиной, я стремилась, в первую очередь, передать в рамках очень простой композиции все, присущие этой сцене, особенности света и пространства.

Первая стадия. Делаем подмалевок основных цветовых масс

Моей первой задачей было наметить и окрасить основные массы композиции, не обращая внимания на детали.

Обратите внимание, что освещенные массы, как всегда, окрашены теплым, а затененные массы — холодным цветом. Массы, которые освещены ярким летним солнцем, можно окрашивать в самые яркие и чистые цвета, которые впоследствии будут придавать картине мягкое сияние.

В этой композиции затененные массы занимают менее 60% поверхности картины, однако недостаток затененных масс искупается большими плоскостями воды. Даже освещенная солнцем, вода компенсирует недостаток тени благодаря тому, что поверхность воды, на которой отражается небо, читается как плоскость, в которой преобладает холодный цвет.



Сравните готовую картину с этим начальным подмалевком основных цветовых масс. Хотя в готовой картине ощущается солнечный свет, он не выглядит таким смелым и даже шокирующим, как на первой стадии работы. Запомните правило: если вы хотите сохранить в готовой картине ощущение солнечного света, начинайте с подмалевка, сделанного ярким чистым цветом, даже если на этой стадии работы он покажется вам кричащим.

Вторая стадия. Уточнение цветовых масс

На этой стадии в изображающую поверхность воды массу был добавлен холодный синий цвет. Если бы я окрасила воду в синий цвет еще на предыдущей стадии работы, картина утратила бы атмосферу теплого солнечного дня. Обратите также внимание на то, что большая желтая полоса в правом углу теперь четко отличается от желтых, освещенных солнцем камышей. Понять, чем именно отличаются эти массы друг от друга, я смогла, постоянно сканируя сцену и сравнивая их.



Третья стадия.

Создаем объем за счет оттенков цвета

Здесь вы видите, какой стала моя картина на третьей стадии работы в результате постоянного сканирования, сравнения масс, уточнения цветов и добавления все более тонких оттенков цвета и тона. Иногда для того, чтобы получить нужный цвет, мне приходилось несколько раз переписывать один и тот же участок картины разными красками. Так, например, воду я начинала писать розовой краской, затем покрыла розовую поверхность слоем синей краски, а дальше, чтобы уточнить цвет, добавила немного желтой, еще немного синей и, наконец, немного зеленой краски. Помните, что какого-то четкого алгоритма создания нужного цвета не существует, поэтому каждый раз приходится создавать этот цвет по-новому. В конце обратите внимание, что на третьей стадии работы внутри отдельных масс появились цветные полосы.



Четвертая стадия. Добавляем тонкие оттенки цвета и уточняем края

Четвертую стадию работы я начала с того, что добавила глубокие холодные тона на большую массу слева. Для того чтобы рассмотреть цвет залитых солнцем деревьев на дальнем плане, я сравнила их с освещенными солнцем деревьями, которые были расположены ближе ко мне, но которые отсутствуют на картине. Это сравнение помогло мне увидеть, что цвет дальних деревьев кажется более холодным, чем цвет стоящих ближе ко мне деревьев, однако остается преимущественно теплым, — это объясняется тем, что дальние деревья расположены на залитой солнцем плоскости. Закончив уточнять цвета, я прошла по всей картине, чтобы создать различия в краях цветовых масс.



Велосипедная дорожка

В этой сцене меня больше всего увлекла длинная, лежащая поперек дорожки тень и то, как эта тень влияет на изменение цвета травы, растущей вдоль левой обочины дорожки, и усыпавшей засохшую грязь листья вдоль правой обочины. Наконец, интересным и динамичным показался мне изгиб дороги на фоне больших темных деревьев, которые интересно сравнить по цвету с освещенными солнцем деревьями на заднем плане. Эту картину я, как всегда, написала с натуры, потратив на нее около полутора часов.

Первая стадия. Делаем подмалевок основных цветовых масс

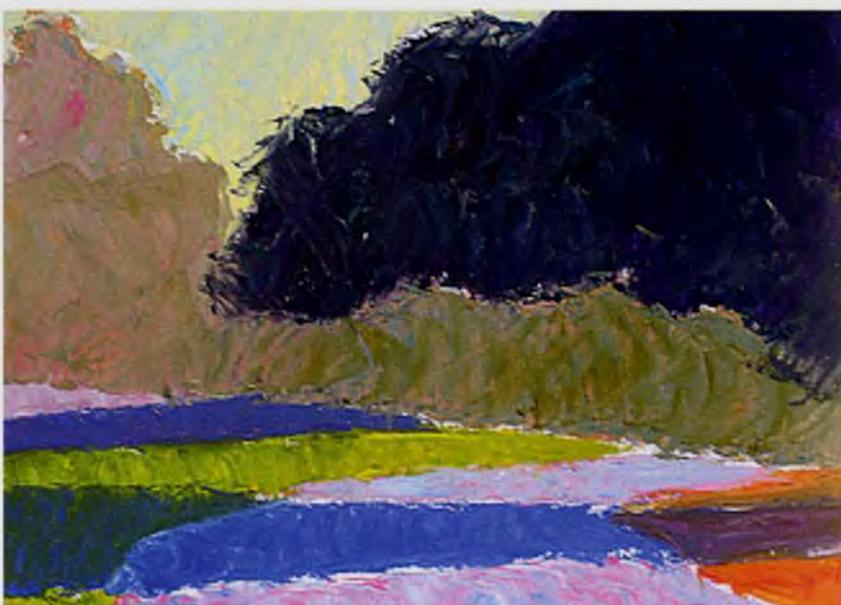
В этой сцене имеется три основных затененных массы, а остальная ее часть находится на свету. Подмалевок основных цветовых масс я сделала ярким чистым цветом, холодным для затененных и теплым для освещенных масс.



Вторая стадия.

Уточняем цвет основных масс

На этой стадии я переписала массы так, чтобы каждая из них стала явно отличаться от остальных. Обратите внимание на приглушенный теплый цвет на заднем плане и сравните его с яркими теплыми цветами на переднем плане.



Третья стадия. Создаем иллюзию объема с помощью оттенков цвета

Обратите внимание на полосы цвета в дальних деревьях и в темных кронах стоящих на среднем плане больших деревьев. Две, три или четыре цветные полосы на этой стадии работы можно найти в каждой цветовой массе, просто в массе деревьев на заднем плане и в массе дерева на среднем плане эти полосы видны наиболее отчетливо, — на дорожке и внутри лежащей поперек дорожки тени оттенки цвета гораздо тоньше. Присмотритесь к световому пятну, которое имеется внутри лежащей поперек дорожки тени. Его я создала на третьей стадии работы и трактовала как изменение цвета внутри массы. На этой же стадии я написала несколько стволов, чтобы более четко отделить деревья, расположенные на заднем плане, от деревьев на среднем плане.



Четвертая стадия. Добавляем тонкие оттенки цвета и уточняем края

Обратите внимание на новые перемены в пересекающей дорожке тени — на заключительной стадии работы появились пятна пробивающегося сквозь листву солнечного света. Деревья на заднем плане выглядят теперь углубленными в пространство картины, — эта иллюзия возникает благодаря уточненным оттенкам цвета и размытым краям этой массы. Согласно общему правилу, цвета на освещенном заднем плане бывают более приглушенными и холодными, чем цвета на залитом солнцем переднем плане. На этой же стадии работы я подробнее описала стволы и световые узоры в кронах больших деревьев, — эти детали помогли мне визуально выдвинуть деревья ближе к переднему плану картины. Фокальная точка этой композиции расположена в районе пересечения стволов больших деревьев с краем дорожки. Обратите внимание, что именно здесь края масс становятся самыми жесткими и здесь же наблюдаются самые сильные цветовые и тональные контрасты.



Находим и передаем узоры света - пруд

Наш взгляд всегда направляют создаваемые светом узоры, поэтому для того чтобы справиться со сложной композицией, художник, прежде всего, должен решить имеющийся в ней узор светотени. Для этого постарайтесь представить сцену не как набор определенных природных элементов, но как узор пятен светлого и темного тона.

Эта сцена заинтересовала меня своими ритмичными очертаниями, сложным цветом и динамизмом. Мне очень понравилась также и то, что в сцене преобладают холодные тона, хотя при этом большая ее часть освещена солнцем.

Когда я попробовала сделать набросок сцены, поверхность пруда показалась мне очень сложной. Для того чтобы упростить ее и уменьшить количество масс в картине, я решила внимательнее рассмотреть, какие участки картины находятся на свету, а какие в тени. Это позволило мне отойти от конкретных форм и заняться изучением узора светотени.

Установив основные участки света и тени на покрытой ряской поверхности пруда, я начала искать отражения. Часть отражений оказалась расположенной на свету, а другая часть в тени. Я старалась представлять эти отражения как цветовой узор, а не просто как различные по тону пятна. На затененных участках синий цвет воды был холодным, но на освещенных солнцем участках он приобретал более теплый оттенок. Мне было очень интересно изучать и передавать на картине теплые и холодные оттенки воды, не забывая при этом, что все эти оттенки должны читаться как органичная часть общей поверхности пруда.



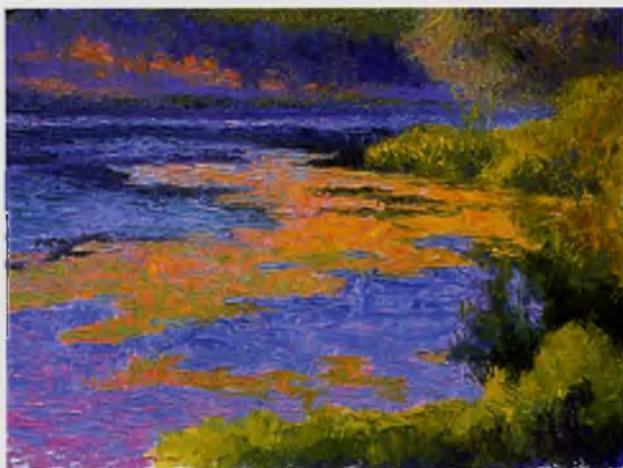
Фотография



Первая стадия. Прежде всего, я постаралась упростить эту сложную сцену, чтобы уменьшить количество основных светлых и затененных масс. Цвет, которым окрашены некоторые массы, на первый взгляд кажется очень необычным, — например, розовая масса поверхности пруда. Однако с позиции полноцветного видения этот выбор можно считать вполне обоснованным, поскольку на этом участке поверхности воды отражается освещенное теплым солнечным светом небо. Хотя большая часть масс находится на свету, холодные тона воды компенсируют недостаток тени на этой картине.



Вторая стадия. На этой стадии работы я продолжала уточнять цвет отдельных масс. Несмотря на сложность композиции, я предпочла изучать соотношения цвета и очертания масс, не прибегая к описательному линейному рисунку. Обратите внимание на то, что отражение неба на поверхности воды стало холоднее за счет синей краски, однако нижний слой розовой краски поддерживает иллюзию того, что вода освещена солнцем. К концу второй стадии работы картина уже напоминает пруд, хотя изображение продолжает оставаться плоским, двухмерным.



Третья стадия. На этой стадии я продолжала уточнять цвет основных масс. После того, как я добавила внутри каждой большой массы цветные полосы, каждая масса начала приобретать объем. Обратите, например, внимание на цветные полосы на ряске, — эти полосы хорошо различимы, хотя при этом преобладающим цветом ряски остается оранжевый. Передняя полоса ряски зелено-оранжевая по цвету, средняя — желто-оранжевая, а задняя полоса — сине-оранжевая, иными словами, оранжевый цвет сохраняется в каждой из этих полос, которые располагаются слоями и нигде полностью не смешиваются друг с другом.



Фрагмент. На этом фрагменте видно, каким образом из все более тонких изменений цвета возникает деталь. Формы этих деревьев на заднем плане описаны не с помощью линейного рисунка, но созданы с помощью цвета.



Фрагмент. На этом участке картины расположена фокальная точка композиции — место, где встречаются ряска, темная поверхность воды и край поросшего зеленью берега. Именно на этом участке картины расположены самые жесткие края масс и самые резкие тональные и температурные контрасты.

Четвертая стадия. На этой стадии работы я описала деревья на дальнем плане, добавила новые оттенки цвета в массы зелени, воды и ряски, а также проработала края цветных масс, уделив особое внимание краям ряски, образующим фокальную точку картины.



Сьюзеп Сарбек. «Солнечный пруд».
Масло, 30 x 40 см

Этюды на пленэре

Все эти этюды были написаны на пленэре за один сеанс продолжительностью от одного до двух часов. Все этюды написаны в технике полноцветного видения и основаны на соотношении основных цветовых масс. Подобные этюды на пленэре развивают не только полноцветное видение, но и учат художника мыслить категориями света и цвета, не связанными с формой.



Сюзен Сарбек. «Виноградник в долине Напа». Масло, 22,5 x 30 см



Сюзен Сарбек. «Гроза приближается». Масло, 22,5 x 30 см

Сюзен Сарбек. «Дымка над Сан-Диего». Масло, 22,5 x 30 см



ЧТО ВАМ ПОТРЕБУЕТСЯ ДЛЯ РАБОТЫ НА ПЛЕНЭРЕ

Легкий портативный мольберт
Масляные краски или мягкая пастель
Виноградный уголь (для тех,
кто пишет маслом)

Козырек или шляпа

Бумажные салфетки или мягкие тряпки

Рабочая поверхность для рисования
(холст, доска, бумага для пастели)

Лосьон от загара

Мастихин (для тех, кто пишет маслом)

Дополнительно, по желанию:

Портативный стул

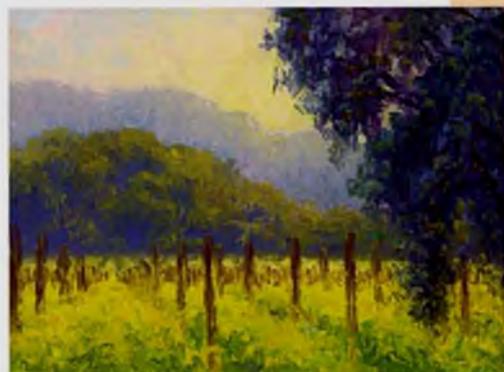
Зонтик

Вода

Примечание: Если вы собираетесь писать маслом, наденьте темную неяркую рубашку или блузу, которая не будет отражаться на поверхности вашей картины. Белые или яркие рубашки и блузы отражаются на холсте и искажают созданный вами цвет.



Сюзен Сарбек. «Горчичное поле». Масло, 22,5 x 30 см



Сюзен Сарбек. «Долина Кармель». Масло, 30 x 40 см



Сюзен Сарбек. «Весенняя дымка». Масло, 27,5 x 35 см



Сюзен Сарбек. «Пасмурное утро на реке». Масло, 27,5 x 35 см



Сюзен Сарбек. «Облака над побережьем, Кармель». Масло, 22,5 x 30 см

РИСУЕМ ВОДУ

Рисовать воду всегда сложно и очень интересно. Она больше, чем любой другой элемент пейзажа, меняется в зависимости от окружения. Большие массы воды — океан, пруд, река, озеро — отражают на своей поверхности цвет неба и элементы берегового пейзажа. Смена времен года, суток, погодных условий всегда и очень заметно влияет на цвет воды.

Вода — очень сложный объект. На поверхности воды всегда имеются не только тени, но и отражения, причем зачастую одновременно от нескольких источников света, а сама поверхность воды постоянно меняет свою форму и находится в движении. И тем не менее, рисовать воду следует точно так же, как и более простые элементы пейзажа.

Если река, озеро или океан освещены прямым солнечным светом, начните эту массу как подмалевок, сделанный теплым цветом, — иными словами, изобразите ее точно так же, как освещенную массу суши. Если масса воды или ее часть находится в тени, сделайте ее подмалевок холодным цветом. То же самое относится к массе воды, которую художник пишет в пасмурный день.

На второй стадии работы добавляйте в массу воды новые теплые и холодные краски. Чаще всего вода не бывает слишком яркой, поэтому тон многих красок должен быть несколько приглушенным. Поскольку поверхность воды отражает небо, деревья, строения и т. д., в массу воды необходимо добавлять краски, соответствующие цвету этих элементов пейзажа. Так, например, начиная писать освещенную солнцем лесную реку, сделайте подмалевок воды розовой или желтой краской, а на следующей стадии работы начните добавлять холодные краски, соответствующие цвету неба и растущих на берегу деревьев. Эти новые краски наносят слоями, но не смешивают, иначе цвет воды станет мутным.

Таким способом воду пишут независимо от времени суток на картине. Несмотря на то, что солнечный свет на рассвете кардинально отличается от солнечного света на закате, в обоих случаях

следует начать с подмалевка теплыми красками на освещенных участках водной массы и холодными красками — на затененных.

Вода намного чувствительнее к окружению, чем суша, и самая главная сложность состоит в том, что вода никогда не стоит на месте и постоянно движется под влиянием течений или ветров. Поскольку связанные с движением изменения происходят с водой постоянно, нет никакого смысла пытаться запечатлеть каждое из них. Найдите вместо этого какой-нибудь красивый узор, созданный ветром на поверхности воды, и остановитесь на нем. Впрочем, если этот узор впоследствии вам разонравится, вы легко можете изменить или даже полностью поменять его.

Изучайте воду так же, как любой другой элемент пейзажа, постоянно сканируя сцену, чтобы определить узор светотени на поверхности воды и сравнить ее массу с массами суши по тону и цвету.

Учитесь писать воду плавными, «текучими» мазками; помните, что писать воду следует совершенно иначе, чем деревья, траву или камни. Постарайтесь увидеть и почувствовать ритм и движение узора светотени на поверхности воды, — помните, что каждый водоем, будь то река, озеро, пруд или ручей, уникален и обладает своими собственными, неповторимыми особенностями.

Рисуя воду, полагайтесь только на свое зрение, но никак не на общепринятые представления, правила или формулы. Правда, в некоторых ситуациях «работают» проверенные многолетней практикой правила, которые вы также должны знать и помнить:

1. В солнечный день цвет суши всегда насыщеннее и контрастнее, чем цвет ее отражения на поверхности воды.
2. Отражения освещенных солнцем предметов на поверхности воды выглядят более приглушенными, темными и холодными по сравнению с самими предметами.
3. Отражения находящихся в тени предметов на поверхности воды выглядят более приглушенными, светлыми и холодными по цвету по сравнению с самими предметами.

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

Рисуем отражения на поверхности воды

- Отражения освещенных предметов на поверхности воды выглядят более темными, чем сами предметы.
- Отражения находящихся в тени предметов на поверхности воды выглядят более светлыми, чем сами предметы.
- Отражения на поверхности воды как правило выглядят более приглушенными и холодными по цвету, чем сами предметы.
- В солнечный день суша выглядит контрастнее и интенсивнее по цвету, чем ее отражение на поверхности воды.



Сьюзен Сарбек. «Утренняя река». Масло, 40 x 60 см

Эта картина была написана ранним утром, когда речные дали еще окутаны легкой дымкой. Подмалевок неба я сделала светлой лимонно-желтой краской, а массу воды окрасила розовой краской. На второй стадии я добавила в массу воды немного светло-желтой краски, светлой лазури (смешанной с белыми) и светлой виридоновой зеленой краски. Эти краски я наносила слоями так, чтобы сквозь них слегка просвечивал нижний слой розовой краски, благодаря которому возникает ощущение воды, освещенной прямыми лучами солнечного света. На третьей стадии я рассмотрела и добавила расположенные внутри массы воды по вертикали цветные полосы, которые помогли создать иллюзию перспективы. Иллюзию глубины пространства картины создает контраст между интенсивными, контрастными цветами на переднем плане и размытыми, более холодными тонами заднего плана.



Сюзен Сарбек. «Тенистый водопад». Масло, 50 x 75 см

Передний план этой картины освещен, задний план находится в тени, а граница между светом и тенью образует сильную диагональ композиции. Струи водопада на заднем плане кажутся неясными, размытыми из-за того, что написаны холодными, приглушенными красками, нанесенными мягкими мазками кисти. Совершенно иначе выглядит вода на переднем плане, — возникает ощущение, что здесь она буквально стремится вырваться за рамки картины. Энергичное движение воды на переднем плане было передано с помощью контрастных красок, нанесенных энергичными мазками мастихина.



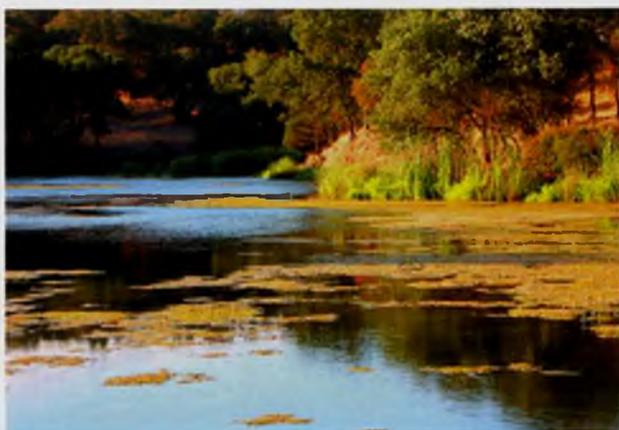
Сюзен Сарбек. «Водопад». 50 x 75 см

Эта композиция построена по принципу «трех третей», поскольку отчетливо поделена на три приблизительно равные полосы по вертикали, — нависающие над водопадом деревья, сам водопад и заводь. Мягкую, подернутую дымкой воду на заднем плане я написала кистью, а беспокойную поверхность воды на переднем плане — мастихином. На первой стадии работы я сделала подмалевок воды в заводи густой розовой краской. Позже я добавила поверх слоя розовой краски мазки желтой, синей, фиолетовой и зеленой краски и не смешивала их, чтобы получить сияющий, полный цвет водной поверхности. Если бы я просто смешала все эти краски, вода в заводи приобрела бы тусклый, мутный и неопределенный цвет. Обратите внимание на вертикальные и горизонтальные цветные полосы внутри каждой массы. Эти полосы не только уточняют цвет каждой массы, но и создают ощущение движения воды слева направо и спереди назад по поверхности заводи.

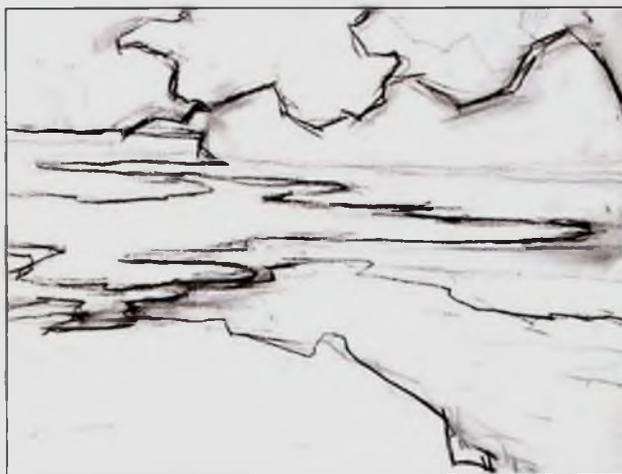
Используем цвет для того, чтобы унифицировать гамму сложной сцены

Некотрые пейзажные сцены бывают очень сложными. Природа постоянно предлагает нам прекрасные виды, однако написать многие из них оказывается так непросто! Если вы сосредоточите внимание только на живописных, интересных элементах сложной сцены, картина получится неуклюжей и перегруженной, — это происходит из-за отсутствия элемента, который унифицировал бы цветовую гамму картины. Если вы собираетесь написать пейзаж в солнечном свете, самый простой и надежный способ начать работу — это рассмотреть в выбранной сцене игру и узор светотени. Именно узоры светотени очень часто и становятся тем самым унифицирующим элементом композиции, позволяющим связать воедино все детали пейзажа.

Приступая к работе над этой картиной, я сосредоточила внимание не на интересном по форме дереве и не на многоцветной поверхности воды, но на больших ритмических узорах светотени, волнами проходящих по всему пейзажу. Эти ритмические узоры и стали основной структурой моей будущей композиции. После того как в картине был установлен узор светотени, мне уже не составило большого труда перейти к изображению отдельных элементов пейзажа: деревьев, холмистых берегов, воды и так далее.



Фотография пейзажа



Начальный набросок. Я выбрала для работы сложный пейзаж, в котором на поверхности воды имеется ряска, отражения неба, берегов, дальних деревьев. Отдельные участки воды находятся в тени, другие ярко освещены солнцем. На стадии начального наброска я старалась максимально упростить сцену и свести к минимуму число составляющих ее больших цветовых масс.



Первая стадия. Делаем подмалевок основных цветовых масс. На первой стадии работы я сделала подмалевок семи цветовых масс. Три из них находятся в тени и окрашены холодным цветом, а четыре массы находятся на свету и окрашены теплым цветом. На этой стадии работы я игнорировала детали и стремилась к тому, чтобы написать только узор светотени.



Вторая стадия. Уточнение цветовых масс

На второй стадии работы я уточняла цвет каждой отдельной массы, добавляя новые краски поверх сделанного ранее подмалевка. Обратите внимание, что цвет масс стал менее ярким, чем на первой стадии работы, но при этом каждая масса сохраняет оттенок первоначального, написанного на стадии подмалевка цвета. Созданный к этому моменту «костяк» композиции служит надежным основанием для дальнейшей работы над формами, объемом и глубиной пространства, а цветовые соотношения масс определяют характеристики света, которые будут присутствовать в готовой картине.

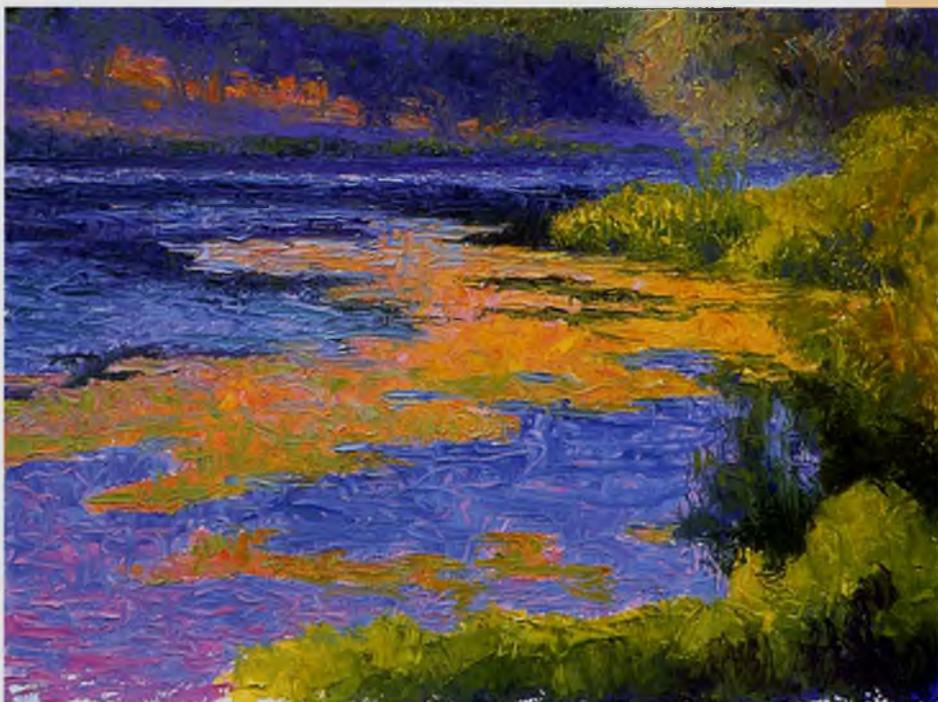


Третья стадия. Создаем объем с помощью оттенков цвета

Появившиеся внутри каждой массы цветные полосы начинают создавать иллюзию глубины пространства картины. Обратите внимание, что на заднем плане картины начинают «проявляться» кусты и деревья, приобретают глубину отражения в воде, а ряска постепенно расплывается по уходящей в перспективу поверхности пруда. Хотя все эти детали были известны мне еще на первой стадии работы, я специально заставляла себя не думать о них раньше времени, то есть до начала третьей стадии. Ключевым является установление цветового соотношения масс на второй стадии работы, после чего все недостающие детали картины быстро начинают занимать свои места и сцена оживает и приобретает глубину.

Четвертая стадия. Уточняем оттенки цвета и работаем над краями масс

Наконец, на четвертой стадии работы изображающая освещенный солнцем пруд сцена окончательно проявляется на полотне, приобретает объем и глубину и начинает «обрастать» деталями. Все это происходит исключительно за счет добавления и уточнения цвета внутри каждой массы и появления новых цветных полос — все детали пейзажа создаются с помощью цвета, поскольку линейный рисунок на картине полностью отсутствует. Так, с помощью новых оттенков цвета и новых цветных полос я на четвертой стадии работы сумела изобразить ветви деревьев, отражения деревьев и неба на поверхности воды, уточнила цвет ряски и заставила ее «растечься» в глубину пространства картины. Далее я нарисовала жесткие края масс в районе фокальной точки, — она расположена в верхнем левом углу картины, где встречаются край ряски, вода и край берега. Края масс на переднем плане я сделала разбитыми, чтобы смягчить отражения деревьев на поверхности воды и слегка размыть края ряски.



Сьюзен Сарбек. «Солнечный пруд». Масло, 30 x 40 см

КАКИМ ОБРАЗОМ МАЗКИ КРАСКИ СОЗДАЮТ ФОРМУ И ГЛУБИНУ ПРОСТРАНСТВА КАРТИНЫ

Многие художники пишут «чувственным» фактурным мазком, придающим картине ощущение спонтанности, движения, помогающим выразить «жизненную силу», энергию, страсть. Другие предпочитают писать ровные плоскости и цветовые пятна, на которых не заметны отдельные мазки. Этим художников больше всего интересует взаимоотношение плоскостей и масс цвета, композиция и смысловое содержание сцены.

Написанная энергичным мазком и написанная пятнами ровного цвета картина выглядит совершенно по-разному, однако оба способа нанесения краски и вполне допустимы, и широко распространены. Давайте рассмотрим, каким образом мазок описывает форму, передает естественное движение и узоры светотени.

У импрессионистов мазок перекликается с формой предмета, следует плоскостям картины и описывает различные фактуры. Импрессионисты стремились запечатлеть сиюминутные эффекты освещения и потому писали быстро, спонтанно, позволяя фактуре и мазку во многих случаях проявляться в отрыве от формы.

Иными словами, мазок у импрессионистов не был привязан к форме, а сами формы поэтому не имели или имели очень мало жестких краев. Импрессионисты писали отчетливо различимыми на холсте мазками различных типов: короткий быстрый мазок, длинный плавный мазок, мазок, размазывающий краску, густой фактурный мазок, «пушистый» мазок, смело наложенные друг на друга мазки краски и мягко смешанные друг с другом мазки краски. Отказавшись от прежнего способа описывать предметы с помощью линии, импрессионисты начали изображать их с помощью цвета и фактуры.

Сьюзен Сарбек. «Две груши в пасмурный день». Масло, 27,5 x 35 см

Эта картина была написана мастихином, и в ней я попыталась воссоздать форму груш с помощью цветных полос. Сравнительно небольшие по размеру мазки мастихина помогли мне описать мягкие округлые формы груш и передать задумчивое настроение, характерное для пасмурного осеннего дня.

Фрагмент. Присмотревшись внимательно, можно обнаружить, что фактура груш создана игольцами в разных направлениях мелкими мазками мастихина.



Сьюзен Сарбек. «Груши». Масло, 27,5 x 35 см
Эту картину я написала мастихином приблизительно за полчаса. Здесь хорошо заметны быстрые спонтанные мазки, которые перекликаются с формой и плоскостями груш.

Фрагмент. Обратите внимание, что каждая новая плоскость не только написана новым цветом, но при этом еще меняется направление мазков.

90 Пишем полноцветный пейзаж



Независимо от того, пишете ли вы кистью, мастихином или пастелью, вам необходимо помнить некоторые правила относительно нанесения краски на картину:

1. Варьируйте типы мазков. Они не должны быть одинаковыми по всей картине.
2. Направление мазка должно соответствовать плоскости или форме, которую он описывает.
3. Мазки не должны идти в одном и том же направлении по всей картине, варьируйте направление мазков. Пробуйте применять различные мазки: короткие, длинные, «пушистые», пробуйте густую фактурную и жидко разведенную краску, наносите краски слоями или смешивайте их на холсте.
4. Неоднородным должно быть и количество фактурных участков на картине. Как правило, больше всего фактурных участков находится на переднем, а наименьшее число фактурных участков — на заднем плане картины. Больше всего фактурных участков сосредоточено в районе фокальной точки, а по мере удаления от нее количество фактурных участков постепенно уменьшается, так что на максимальном удалении от фокальной точки фактура вообще исчезает и ее заменяют ровные плоские пятна цвета.

О ЧЕМ НУЖНО ПОМНИТЬ

Любую массу можно описать как плоским цветом, так и фактурным мазком.

Художник может покрывать большие участки картины плоским (смешанным и гладким) цветом. Эти лишённые фактуры участки противопоставляются фактурным участкам, на которых две или несколько красок наслаиваются или переплетаются, создавая иллюзию плотной, фактурной цветовой массы.

• **Мазок способен подчеркнуть форму.** Направление мазка помогает подчеркнуть плоскости предмета, а эти плоскости, в свою очередь, придают форме иллюзию объема.



Сюзен Сарбек. «Синяя ваза и апельсин». Фрагмент, масло

Эта картина была очень быстро написана мастихином. Обратите внимание на то, что объем апельсину придают отчетливо различимые цветные полосы и отчетливые мазки краски. Мазки на картине не закруглены, однако они следуют направлению плоскостей формы, причем это правило соблюдается даже в отбрасываемых тенях.



Сюзен Сарбек. «Мандарины в стеклянной миске». Масло, 27,5 x 35 см

Эта картина была написана кистью, поэтому мазки здесь мягче сами по себе и сильнее смешиваются друг с другом, чем мазки мастихина. Благодаря тому, что краски нанесены кистью, щетинки которой образуют мягкие края между соседними участками краски, на картине возникают плавные переходы цвета. Эта картина была написана за один сеанс способом «влажным по влажному». Сравните мягкие мазки кисти с более динамичными и фактурными мазками мастихина в других картинах.



Фрагмент. Посмотрите внимательно на мандарины. Обратите внимание на то, что мазки краски здесь не смешаны друг с другом. Цвета остаются отчетливыми, хорошо видны разноцветные полосы, однако сами мазки кисти выглядят гораздо мягче, чем мазки мастихина. Мазок кисти можно назвать менее фактурным, чем мазок мастихина, однако это не мешает ему передавать объем.

Мазки мягкой пастелью. Те же самые принципы распространяются и на пастельную живопись. Рассмотрите помещенные на этой странице фрагменты картин, написанных мягкой пастелью. На некоторых участках картины пастельные краски смешаны друг с другом, однако в большинстве случаев мы видим, что краски нанесены отдельными мазками, различающимися по толщине, конфигурации, направлению и во многих местах наложенных слоями, но не смешанных.



Марианна Пост. Фрагмент, мягкая пастель



Ирен Лестер. Фрагменты, мягкая пастель

• **Мазки не должны быть одинаковыми повсюду.** Если вы будете варьировать мазки, это поможет вам усилить иллюзию формы и глубины пространства и придаст вашей картине большую достоверность.

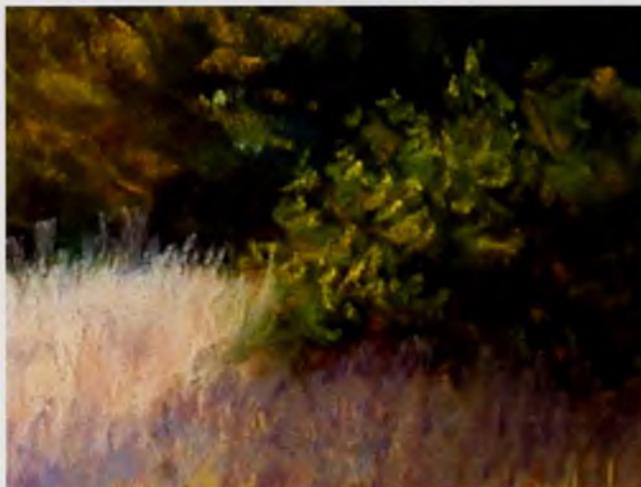
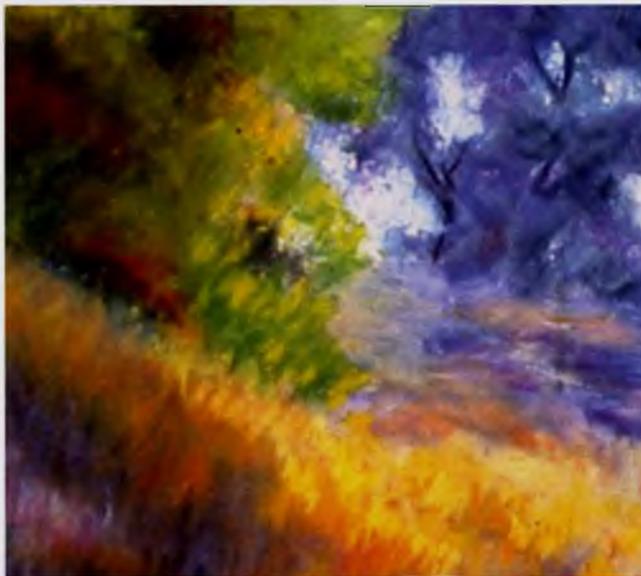
• **Варьируйте направление мазков.** Используйте вертикальные, горизонтальные и наклонные мазки. Не ведите все мазки в одном и том же направлении.

• **Обращайте внимание на качество фактуры и количество краски.** Мазок может быть густым (когда кисть загружена большим количеством краски) или жидким (когда кисть загружена небольшим количеством краски). В некоторых случаях фактура мазка может проявляться сильнее, в других случаях слабее (в этом случае окрашенная поверхность выглядит более гладкой). Используйте максимальное количество фактурных мазков в районе фокальной точки и уменьшайте их количество по мере удаления от нее. Это помогает привлечь взгляд зрителя к фокальной точке картины.

• **Фактура может стать более разнообразной, если заменить кисть мастихином.** С помощью мастихина легче наносить краски слоями или «переплетать» их друг с другом. И, разумеется, мастихином очень удобно смешивать краски на холсте, создавая при этом любые по фактуре пятна, — от гладких до обладающих сильно выраженной фактурой.

• **Фактура, изображенная с помощью кисти, мягче, чем фактура, изображенная с помощью мастихина.** Мазки кисти смешиваются друг с другом легче и естественнее, чем мазки мастихина. Края мазков кисти мягче, чем края мазков мастихина, поэтому краски плавно переходят одна в другую. Не забывайте, что существует много способов работы кистью. Так, например, нанося краски способом «влажным по влажному» и «влажным по сухому» можно добиваться совершенно противоположных эффектов.

На вид мазка влияет количество добавленного в краску масла или растворителя. Мазок, сделанный жидкой краской (в которой много масла или растворителя) всегда выглядит более плавным и гладким, чем фактурный мазок, сделанный густой краской (в которой меньше масла или растворителя).



- **Мазки помогают передать фактуру предмета.** Вода, трава, листья, кусты, стекло — для описания каждого из этих предметов требуется свой тип мазка. Направление мазка помогает описать форму предмета, падающий на него свет и узоры светотени. Для описания каждого предмета необходимо использовать различные мазки.

Для того чтобы лучше понять и точнее выбрать фактуру, всегда помните, что самое главное — это сохранить общую гармонию композиции. Определите для себя основное понятие, которое будет описывать движущую силу всей картины, и вам будет проще выбрать нужную фактуру. Просто скажите себе, что вы видите перед собой, — например, склоняющееся под ветром дерево, бурную реку, летящие по небу облака или сонно застывшую поверхность пруда.

Мазки следуют направлению, в котором растут травы и листья, направлению, в котором дует ветер, а в более широком смысле они следуют естественной форме любого предмета. Постарайтесь помнить об этом, и тогда поймете, почему и как именно следует разнообразить мазки, чтобы изобразить, например, озеро, открытое поле или шеренгу тополей. Кроме того, всегда задавайте себе вопрос: какое настроение должен передавать мазок? Для этого нужно точно определить для себя атмосферу сцены, которая определяется погодными условиями, и в соответствии с этим выбрать нужные типы мазков. Ваши мазки должны следовать плоскостям, а не формам предмета. Еще раз посмотрите на изображенные на с. 90 груши и обратите внимание на то, что для описания округлой формы не использовались закругленные мазки, — они оставались прямыми, но менялись по цвету и направлению на каждой новой плоскости груши.

- **Мазки могут создавать иллюзию глубины пространства.** Для этого применяйте больше фактурных мазков при описании предметов, расположенных на переднем плане, и практически сведите на нет фактурные мазки на заднем плане.



Сюзен Сарбек. «Колесный пароход "Король гольфы"». Масло, 30 x 40 см

Эту картину я написала кистью и мастихином. Сравните разбитые, смелые, нанесенные мастихином мазки краски, которыми написана поверхность реки с плоскими, мягкими, смешивающимися мазками кисти, которыми написаны здания на заднем плане. Фактура расположенных на среднем плане растений была создана кистью и мастихином, а пароход написан в основном кистью и лишь кое-где были добавлены мазки мастихина. Разнообразие мазков помогло мне описать форму предметов, создать атмосферу картины и иллюзию глубины ее пространства.



Сюзен Сарбек. «Деревья тянутся к небу». Масло, 40 x 60 см

Эта картина также была написана кистью и мастихином. Динамичные, наложенные друг на друга мазки краски в верхней части неба были нанесены мастихином, а более мягкие, смешанные друг с другом мазки краски в нижней части картины были написаны кистью. Листья деревьев я написала мастихином, нанося густую краску и оставляя края мазков жесткими, — это помогло мне визуально выдвинуть деревья на передний план и подчеркнуть фактурный контраст между деревьями и небом. В конце работы я добавила ветви деревьев, написанные и кистью, и мастихином.



Сюзен Сарбек. «Водопад Барни». Фрагмент, масло.

Эта картина была написана кистью и мастихином. Размытые, окутанные дымкой водяной пыли струи водопада я написала кистью, а поверхность воды внизу изобразила контрастными густыми мазками мастихина.



Сюзен Сарбек. «Луг в Файр Оукс, весна». Масло, 50 x 75 см

Эта картина была написана мастихином. Обратите внимание на тяжелые разбитые мазки краски, которыми написаны цветы на переднем плане. По мере удаления в перспективу по склону холма эти мазки становятся все более мелкими. Направление мазков соответствует направлению роста трав и листьев.

Речной берег

Полный цвет присутствует как в самых темных, так и в самых светлых по тональности картинах. Краски могут быть глубокими и приглушенными, но их спектр остается полным и богатым. Однако писать, следуя принципам полноцветного видения, не означает писать все подряд в «прелестных» пастельных тонах. Если вы вдруг почувствуете, что ваши картины становятся «сладкими», немедленно напишите несколько «темных», затененных этюдов. — это поможет привести ваше цветовое восприятие в норму. Точно также, если вы почувствуете, что ваши картины становятся мрачными по колориту, напишите несколько «солнечных» этюдов. И всегда помните, что красок в природе на самом деле намного больше, чем мы себе представляем.

Эту сцену я выбрала потому, что увидела в ней интересные очертания масс и необычный цвет. Вода в этой сцене кажется темной, мутной, слабо отражающей свет, а стоящие на берегу деревья ярко освещены солнцем и резко контрастируют по цвету с погруженным в глубокую тень высоким речным склоном на заднем плане. Все цвета — и яркие, и приглушенные — остаются густыми и содержат в себе весь

Начальный набросок. Из сделанных предварительных набросков я выбрала тот, на котором фокальная точка располагалась на пересечении деревьев, воды и изгиба берега. После этого я упростила композицию, сведя ее к шести основным массам. В композиции этой сцены присутствуют сильные прямые линии, диагональ, большая дуга, ряд больших и малых фигур, а также необычные природные формы (деревья). Все эти элементы интересны сами по себе, а в сочетании они образуют интересную, динамичную композицию.



спектр красок. Обратите внимание на то, что формы освещенных солнцем деревьев описаны исключительно с помощью цвета и светотени.



Первая стадия. Единственной большой затененной массой в композиции является склон на заднем плане, — его подмалевок я сделала синим ультрамарином. Хотя в «правильной» композиции затененных участков должно быть больше, чем освещенных, я знала, что недостаток тени компенсирует окрашенная в холодные тона поверхность воды. Таким образом, подмалевок всех остальных масс я сделала теплым цветом.



Вторая стадия. Сохранив первоначальное число масс, — шесть — я начала уточнять цвет каждой из них, постоянно сканируя и проверяя то, каким образом соотносятся по цвету друг с другом все массы в этой сцене. Чтобы придать нужный цвет поверхности воды, я добавила поверх начального слоя оранжевой краски несколько слоев теплых и холодных красок, после чего цвет воды стал темным и приглушенным. Чем больше красок вы добавляете в массу, тем приглушеннее становится ее цвет. Помня об этом, я постаралась сохранить начальный яркий желтый цвет там, где нужно было изобразить залитые солнечным светом деревья.



Третья стадия. Теперь внутри каждой массы я добавила цветные полосы, которые помогли мне описать форму и создать иллюзию объема. Обратите внимание на чередующиеся теплые и холодные цветные полосы, которые создают иллюзию уходящей в перспективу поверхности воды, и на полосы, которые придают объем деревьям. В полосах, которыми написана трава на переднем плане картины, свободные мазки краски следуют направлению роста травинки. Сравните эти мазки с мазками, которыми написана поверхность воды.



Четвертая стадия.
Сьюзен Сарбек. «Речной берег». Масло, 27,5 x 35 см

На этой стадии я добавила в каждую массу новые оттенки цвета. Обратите внимание, что после этого речной склон стал выглядеть гораздо дальше отодвинутым в глубину пространства картины, деревья стали выглядеть намного правдоподобнее, а на поверхности реки появились отражения деревьев и добавилась фактура (рябь от пробегающего ветра). На этой же стадии я модифицировала края цветных масс.



Сюзен Сарбек. «Опавшие листья». Масло, 40 x 50 см

Тональность картины: разнообразные свойства света

«Чем дальше, тем сильнее я понимаю,
сколько мне еще предстоит работать, чтобы научиться изображать то,
что я хочу, то, что я вижу в этот момент.

Все предметы освещены одним и тем же падающим сверху светом,
и при этом сам предмет меня интересует меньше всего, —
мне важно передать то, что возникает
между этим предметом и мной самим».

КЛОД МОНЕ

«То "мгновение", которое он хотел запечатлеть,
было для него основным принципом создания
гармоничного целого, объединяющего всю сцену
однородным цветом и светом. Он действительно пытался
остановить время, но никогда не пришпоривал его».

УИЛЬЯМ ЗЕЙТЦ (О МОНЕ)

«Если бы я мог сделать из вас музыкантов,
все вы достигли бы успеха и как художники».

ЖАН-ОГЮСТ ДОМИНИК ЭНГР

«Если вы хорошо справились со своей работой,
любой зритель по выбранному вами цвету
безошибочно определит, освещена ли эта сцена
светом зари или полуденным солнцем».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН

Известный французский коллекционер живописи, герцог де Тревиз, записал свой разговор с Моне.

«Маэстро, когда-нибудь критики будут ломать голову над тем, как объяснить, почему вы много раз повторяли на своих огромных полотнах один тот же сюжет. Возможно, вас назовут создателем новой философии», — сказал Тревиз, на что Моне ответил: «Это не философия, это стремление к истине. Когда я начинал, мне казалось, что для сравнения достаточно будет написать одну и ту же сцену всего лишь дважды — в солнечный и в пасмурный день. Тогда я выбрал в качестве сюжета стог сена и начал писать. И случилось так, что, придя на то же место на следующий день, чтобы закончить начатую накануне картину, я вдруг обнаружил, что вижу перед собой совершенно иную сцену, — и все потому, что немного изменился свет. Тогда я сказал своей падчерице: «Будь добра, сбегай домой и принеси мне новый холст». Она принесла, я начал рисовать, но вскоре свет опять сменился. «Принеси еще один холст!», — попросил я, а спустя немного времени: — «Еще один!». Так я и начал работать над одной и той же сценой сразу на нескольких холстах, чтобы на каждом из них изобразить ее в особом свете. Вот, собственно, и все, хотя понять это довольно сложно, особенно не художнику».



ЧТО ТАКОЕ ТОНАЛЬНОСТЬ КАРТИНЫ?

Моне с блеском продемонстрировал, насколько сильно влияют на атмосферу сцены любые изменения света, которые связаны со временем суток, временем года, погодными условиями и даже с географическими особенностями местности. Световые условия Моне называл «конвертом, в котором помещены все окружающие предметы». Другой мастер, Чарльз Готорн, предпочитал для этого использовать заимствованный из музыки термин «тональность». Применительно к картине, тональность — это особенности света, влияющие на восприятие конкретной сцены.

В музыке тональность является основой гармонического единства произведения — любая выпадающая из тональности нота оказывается диссонансной и режет слух. Более того, выбирая тональность, композитор предопределяет впечатление, которое должно будет производить его произведение на слу-

шателя. Так, например, написанное в мажорной тональности произведение всегда поднимает настроение, бодрит, веселит, а написанное в минорной тональности, оно способно погрузить слушателя в грусть или глубокие раздумья. В свою очередь, не все мажорные и минорные тональности одинаковы, — одни воспринимаются как более ярко выраженные «веселые» или «грустные», другие же способны занимать некое «промежуточное» положение. В таких случаях говорят о «ярких» и «приглушенных» тональностях.

Тональность в живописи также гармонизирует всю композицию — все элементы картины образуют единое целое благодаря тому, что все они освещены одним и тем же одинаковым для каждого из предметов светом. Именно равные световые условия позволяют объединять в рамках одной композиции предметы разного цвета: например, два красных яблока, лежащих в белой вазе на покрытом синей скатертью столе.

Сьюзен Сарбек. «Озеро Натом». Масло, 60 x 90 см

Эта картина была написана летним утром в Северной Калифорнии. В солнечные дни, подобные этому, влажность воздуха бывает низкой, в результате чего все краски становятся особенно интенсивными. Обратите внимание, каким образом создают иллюзию глубины пространства написанные в полном цветовом спектре склоны холмов и их отражение на поверхности воды. Перспективу подчеркивают также цветные полосы на поверхности воды и полосы, которыми написаны деревья на заднем плане.





Сьюзен Сарбек. «Болото на закате». Масло, 30 x 60 см

Как правило, закат — самое драматичное время суток. Обратите внимание, какой сильный контраст возникает при таком освещении между теплыми тонами освещенного солнцем заднего плана и холодными красками находящегося в глубокой тени переднего плана. Глубину пространства этой картины создают интенсивные горизонтальные цветные полосы, уходящие от переднего к заднему плану, и более тонкие вертикальные полосы, проходящие по картине слева направо.



Сьюзен Сарбек. «Болото в облачный день». Масло, 30 x 60 см

В пасмурный облачный день цвета делаются более холодными и менее контрастными, чем в солнечный день. На этой картине присутствуют размытые темные и светлые тона, а также приглушенные цвета. На первой стадии работы я сделала подмалевки всех масс холодным цветом, поскольку в данном случае ни один участок сцены не освещен солнцем. На второй стадии я добавила там, где нужно, теплые цвета и привела в соответствие соотношения между всеми цветовыми массами.

КАК ИДЕНТИФИЦИРОВАТЬ ТОНАЛЬНОСТЬ КАРТИНЫ

Тональность картины поддается идентификации точно так же, как тональность музыкального произведения. Самое четкое — и самое грубое — представление о тональности возникает при сравнении одной и той же сцены в яркий солнечный и пасмурный день. Между этими полюсами, как и в музыке, существует масса «промежуточных», «переходных» тональностей. Так, например, мягкий свет летних сумерек над океаном будет сильно отличаться от резкого света зимнего солнца, встающего над вершинами заснеженных гор. Даже свет одного и того же дня, — пусть это будет солнечный весенний полдень, — будет разным в тропиках и в Арктике. Таким образом, тональность картины складывается в силу целого ряда различных факторов, и задача художника состоит в том, чтобы правильно понять и точно передать на полотне специфическую, неповторимую тональность данной конкретной сцены, изображенной в конкретных условиях освещения.

- **Солнечные дни:** самые чистые краски и самые сильные цветовые контрасты.
- **Пасмурные дни:** краски, как правило, становятся холоднее, цвета могут выглядеть размытыми и приглушенными (это зависит от типа покрывающих небо облаков).

- **Туман:** много белого цвета, остальные краски могут быть чистыми или приглушенными.
- **Дымка:** меньше контрастов, края выглядят холоднее и мягче, чем в солнечный день.
- **Низкая влажность:** четкие жесткие края, сильные контрасты, очень яркие цвета.
- **Высокая влажность:** края мягче, а краски холоднее, чем при низкой влажности.

О тональности картины вы можете думать как о цвете и особых характеристиках освещающего сцену света. Так, например, цветовая тональность картины может быть розовой на закате или сине-фиолетовой в пасмурный дождливый полдень.

Для того чтобы реалистично запечатлеть эффекты света, не следует отбирать цвета для картины в соответствии с ее тональностью. Тональность влияет на цветовые соотношения специфическим образом, и это влияние проявляется только при внимательном изучении. Развивая полноцветное видение, вы приобретете способность лучше воспринимать тональность сцены и научитесь тоньше понимать, каким образом особенности света влияют на взаимоотношения цветовых масс картины.

Изменения света на протяжении суток

Серия калифорнийских видов

Все эти картины были написаны на одном и том же месте, но в различное время суток и при разных погодных условиях. Каждый маленький пейзаж написан на обтянутой холстом доске размером 22,5 x 30 см, что позволяло закончить его не только за один прием, но и за сравнительно короткое время — от 30 минут до полутора часов. Для того чтобы точнее передать особенности освещения, я старалась работать как можно быстрее, особенно на закате и восходе, когда свет меняется особенно стремительно. В середине дня условия освещения остаются стабильными несколько дольше.

В солнечный день лучше всего писать ранним утром или поздним вечером. В это время тени становятся длиннее, а цве-

та — интереснее. В полдень тени становятся самыми короткими, и поэтому элементы пейзажа выглядят «плоскими», почти двухмерными.

Первые шесть картин я написала в солнечный день в середине лета, в разное время суток, от раннего рассвета до полных сумерек. Следующие три картины были написаны в туманный, облачный и дождливый день. Каждая из девяти картин написана в различной тональности. Обратите внимание на то, как в связи с этим меняется цвет каждой массы. Рассмотрите, например, цвет неба — он разный на всех девяти картинах. Постарайтесь понять, каким образом влияют на цвет каждой массы погодные условия и время суток.



Перед рассветом



Рассвет



Раннее утро



Полдень



Закат



Сумерки



Туман



Облачный день



Дождливый день

Сьюзен Сарбек. «Перед
рассветом». Масло, 22,5 x 30 см

Этот пейзаж я написала за 30 минут, спеша закончить работу до того, как над горизонтом поднимется летнее солнце. В это время суток небо уже окрашено теплым светом, но все остальные элементы пейзажа еще остаются в тени (подмалевок массы неба был сделан теплым цветом, а подмалевок всех остальных масс — холодным цветом). Хотя в картине преобладают не очень яркие, а то и совсем приглушенные краски, во время работы был использован весь цветовой спектр.



Сьюзен Сарбек. «Восход».
Масло, 22,5 x 30 см

На рассвете краски становятся особенно яркими, почти кричащими. Цвета на этой картине достаточно точно передают рассветные краски, но уступают им в интенсивности.



Сьюзен Сарбек. «Раннее утро».
Масло, 22,5 x 30 см

Эту сцену я написала приблизительно через час после восхода. Солнечный диск по-прежнему отражается в воде, но такими же яркими, как на рассвете, остаются лишь немногие краски, а большинство их уже успело смешаться с приглушенными спектральными цветами, однако эти краски еще остаются сияющими по сравнению с окружающими, остающимися в тени, цветами.



Сьюзен Сарбек. «Полдень».
Масло, 22,5 x 30 см

Эта картина была написана между 11 часами утра и часом пополудни, то есть в то время суток, когда тени становятся минимальными. Это не лучшее время суток для занятий живописью, и я не советую вам выходить на пленэр в это время. Мои слова подтверждает эта картина, которая выглядит очень плоской по сравнению с той же сценой, изображенной ближе к рассвету или закату.



Сьюзен Сарбек. «Закат».
Масло, 22,5 x 30 см

Солнце садилось у меня за спиной, целиком освещая все, находившиеся передо мной, массы, цвет которых становился все более густым и теплым. Обратите внимание на то, что подмалевок воды был сделан в этом случае ярко-розовой краской, зеленых деревьев — ярко-красной краской, а травы на переднем плане — ярко-желтой краской. Все эти горячие цвета передают атмосферу простоявшего жаркого сухого дня (температура достигала 36 градусов в тени при практически нулевой влажности). Такое специфическое освещение сохраняется на протяжении всего лишь 20–30 минут, после чего сменяется быстро наступающими сумерками.



Сьюзен Сарбек. «Сумерки».
Масло, 22,5 x 30 см

Сразу после заката характеристики освещения начинают меняться столь же стремительно, как и перед восходом. Теперь большая часть переднего плана погружена в тень, а на заднем плане светятся последние, яркие желто-оранжевые и приглушенные оранжевые краски дня, плавно сливающиеся с пурпурным цветом дальних холмов.



Сьюзен Сарбек. «Туманный день». Масло, 22,5 x 30 см

Даже в туманный день в природе присутствует полный спектр цветов, хотя тональность картины коренным образом отличается от тональности той же сцены, написанной в солнечный день. Краски в туманный день становятся светлее, а контрасты цвета и тона делаются размытыми и слабыми. Ни одна масса на этой картине не освещена солнцем, поэтому весь подмалевок был сделан только холодным цветом. При этом я щедро развела краски белками, чтобы сделать каждый холодный цвет более светлым. Обратите внимание на то, какими слабыми выглядят на этой картине тональные контрасты. Начиная со второй стадии работы, на некоторых участках сцены были добавлены теплые цвета.



Сьюзен Сарбек. «Облачный день». Масло, 22,5 x 30 см

В облачный день подмалевок всех масс был сделан разными по цвету холодными красками. Подмалевок этой сцены был очень похож на подмалевок картины, написанной в туманный день, но на этот раз более интенсивными и разнообразными оказались контрасты тона. Обратите внимание на появившиеся на более поздних стадиях работы теплые цвета на переднем плане. Эти цвета, где теплые краски были добавлены поверх нижнего слоя холодной краски, очень сильно отличаются от теплых тонов, которыми была написана та же самая масса в солнечный день (сравните, например, эту картину и картину «Рассвет»).



Сьюзен Сарбек. «Дожливый день». Масло, 22,5 x 30 см

Когда я писала эту картину, на горизонте действительно шел дождь, — он быстро приближался к тому месту, где я находилась, поэтому мне пришлось торопиться. В этой сцене можно найти полный спектр цветов, однако посмотрите, какие они все холодные, темные и приглушенные.



ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

Коротко о тональности картины

При любых погодных условиях в каждой сцене содержится весь спектр цветов, однако в зависимости от конкретных условий меняется соотношение цветов и их яркость. Учитесь видеть полный цветовой спектр при любых погодных условиях, в любое время суток и время года.

Солнечные дни: самые резкие тональные контрасты и самые яркие, чистые цвета.

Пасмурные дни: краски становятся холоднее, а цвет — размытым или приглушенным (в зависимости от типа облачности).

Туман: много белого цвета, краски могут быть как бледными, так и мрачными.

Дымка: тональные контрасты слабее, а края масс более размыты, чем в солнечный день.

Высокая влажность: более мягкие края и более холодные цвета, чем при низкой влажности.

Низкая влажность: более четкие, жесткие края, более резкие тональные контрасты, более яркие цвета, чем при высокой влажности.



Сюзен Сарбек. «Калифорнийский вид». Масло, 60 x 90 см

Это та же самая сцена, которую вы видели перед этим на девяти маленьких картинах, но здесь она написана на значительно большем по размеру холсте. Эту картину я писала четыре дня подряд, поутру, при этом каждый сеанс продолжался около полутора часов. Все четыре дня выдались ясными, солнечными, хотя и с легкой утренней дымкой. Поскольку теперь у меня было намного больше времени, я смогла более четко отделить друг от друга передний, средний и задний планы. Обратите внимание на то, что на переднем плане много фактурных деталей, здесь сильнее тональные контрасты и ярче цвета. На среднем плане деталей и контрастов становится меньше, а на заднем плане они вообще исчезают. Прорабатывая различия между планами, вы получаете возможность лучше понять, каким способом следует создавать иллюзию атмосферы и пространства.

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

Создаем атмосферу и глубину пространства картины

Ниже приведены некоторые правила создания воздушной перспективы. Эти правила остаются применимыми в большинстве случаев, хотя, как известно, в живописи нет и не может быть каких-либо «вечных» формул успеха.

Передний план: самые сильные контрасты, самые яркие цвета, максимум деталей и фактуры.

Задний план: цвета холоднее, меньше деталей, меньше фактуры, меньше контрастов, темные цвета становятся светлее, яркие цвета становятся более приглушенными.

Размер: деревья, здания, люди и животные уменьшаются в размере по мере углубления в перспективу.

ОБЩАЯ АТМОСФЕРА

В годы учебы я ежедневно слышала о тональности картины, но не понимала, что это такое, и никогда не видела эту тональность. Но вот однажды летом, когда я писала на рассвете реку и холмы на заднем плане, я внезапно поняла, что точно передать цвет этих холмов можно только в том случае, если добавить сюда немного золотисто-желтого сияния, которое я вижу на небе. Так я впервые начала понимать, что атмосферные условия оказывают влияние буквально на все элементы сцены. Добавив немного золотисто-желтого на дальние холмы, я сумела не только получить нужный мне цвет, но и поняла, наконец, что же такое тональность картины.

Тогда же я поняла, что писать в тональности не означает, что необходимо повсюду добавлять один и тот же цвет, — в моем примере это золотисто-желтый. Вместо этого я внезапно увидела, что нужно сделать синий цвет на переднем плане светлее и холоднее, и тогда он абсолютно точно впишется в общую тональность картины. Я поняла, что необходимо не только связать передний план с задним планом, но и «вписать» оба плана в единую тональность, превратив их, таким образом, из двух отдельных элементов картины в части единого целого. Закончив работу, я попробовала написать тот же вид в другое время суток, и это дало мне возможность впервые сравнить две тональности одной и той же сцены.

После этого я, наконец, поняла, что такое тональность картины и каким образом она влияет на все цветовые соотношения внутри композиции. Тогда же я открыла для себя способность света унифицировать всю цветовую гамму картины, — качество, которого так недоставало моим прежним работам.

ВИДЕТЬ ЦЕЛОЕ

Понимать тональность — это значит уметь увидеть картину как единое целое. Поскольку погодные условия и характеристики света одинаковы для всех элементов картины, каждый из них должен стать органичной частью единой композиции, которую унифицирует свет.

Если цвет какого-то элемента «не попадает» в общую гамму, это означает, что он решен неверно относительно тональности картины. Точно так же звучит в музыке случайно встретившаяся, выбивающаяся из тональности диссонансная нота. Тональность важнее любых деталей композиции, поскольку обеспечивает гармонию всех ее элементов.

Тональность картины познается в сравнении. Так, например, долгое время я жила в Калифорнии, где погода почти круглый год остается сухой и солнечной. Рисуя изо дня в день при таких условиях, я с нетерпением ждала дождя, который освежал мое восприятие, помогая восстановить прежние представления о различных тональностях. Для меня совершенно очевидно, что каждый художник должен как можно чаще и шире экспериментировать с различными тональностями картины, стараясь не отдавать предпочтения ни одной из них.

Способ изучения тональностей, о котором я сейчас веду речь, можно назвать аналоговым и основан он на постоянном приобретении личного опыта. Роль опыта в любом познании очевидна, — ведь никто не станет спорить с тем, что профессиональный, написавший сотни портретов, художник будет знать об этом жанре живописи намного больше, чем получивший самое лучшее теоретическое образование студент, приступающий к своему первому в жизни портрету. Мастер всегда может сравнить лицо человека, которое ему предстоит писать, с сотнями лиц, которые были написаны им ранее, и

опытный портретист сразу же отмечает все характерные детали, — глубже, чем обычно, посаженные глаза, слишком полные губы, маленькие, плотно прижатые к черепу уши и так далее. Проведя быстрый анализ лица, он уверенно принимает за работу, заранее зная, как ему трактовать каждую деталь портрета.

То же самое можно сказать и про понимание тональности картины. Специфические характеристики конкретного света можно быстро и уверенно передать только в том, случае, если перед этим были изучены и отложены в памяти десятки и сотни других тональностей, с которыми можно сравнить конкретный свет и выявить его особенности.

Поскольку мы изучаем эффекты света, нам необходимо знать, как выглядит одна и та же сцена при разном освещении и как она меняется в зависимости от этого. Для этого можно изучить или зарисовать одну и ту же сцену в разное время суток, года, при разных погодных условиях и постараться сохранить эти данные у себя в памяти. Тогда, начав рисовать, скажем, какую-то сцену ночью, мы можем мысленно вспомнить, как эта же сцена выглядела на заре или вечером. По мере того, как будет накапливаться опыт распознавания тональностей, нам легче будет вспомнить или представить себе любую сцену не только на восходе или закате, но и поздним утром, в полдень или ранним вечером; представить ее в солнце и дождь, в любое время года.

Генри Генше сказал однажды: «Если вы будете писать только в одной тональности, ваша живопись станет манерной. Шире экспериментируйте с самыми разными тональностями». Мы не можем правильно понять одну тональность, не изучив при этом множество других тональностей, потому что подлинные и неповторимые характеристики каждой тональности можно вывести только на основе сравнительного анализа.



Сьюзен Сарбек. «Прибрежный туман». Масло, 17,5 x 35 см

По этим подернутым туманом калифорнийским скалам я бродила однажды вечером в конце лета. Свет был изумительным, но дул сильный ветер, и я замерзла, — о том, как мне было холодно, напоминают быстрые, неровные мазки мастихина на картине. Несмотря на то, что картина была написана быстро и в ней совершенно отсутствуют детали, она производит впечатление, поскольку здесь очень точно выдержана тональность, объединяющая с помощью света все элементы композиции в единое органичное целое.

УЧИМСЯ ПИСАТЬ В ТОНАЛЬНОСТИ

Лучший способ понять тональность картины — это изучить, каким образом она меняется на одной и той же сцене в зависимости от времени суток, времени года и погодных условий. Начните с самого очевидного — сравните тональность одной и той же сцены в солнечный и пасмурный день. Изучите, как меняется тональность той же сцены, когда один и тот же день попеременно бывает то солнечным, то пасмурным, или когда вслед за чередой солнечных дней неожиданно наступает ненасть. Поняв основные различия между атмосферой солнечного и пасмурного дня, перейдите к более тонким оттенкам тональности, — начните изучать особенности утреннего, полуденного и вечернего света, обязательно отмечая изменения цвета в отдельных массах и изменения цветовых соотношений во всей картине в целом.

Как и в случае с цветовыми соотношениями, начните изучение тональностей с очевидных различий и переходите к более тонким оттенкам. Поняв разницу между тональностью солнечного и пасмурного дня, начните изучать особенности света при других, более тонких и специфических условиях:

- подернутым дымкой солнечным утром;
- в ясный солнечный полдень;
- в туманный день;
- в дождливый день и так далее.

Чем больше опыт, который мы приобрели, тем тоньше становятся различия, которые мы способны увидеть и проанализировать.

Делайте маленькие этюды одной и той же сцены в разное время суток и при разных погодных условиях — это самый лучший, самый быстрый и самый надежный способ понять, что такое тональность. Эти этюды не должны быть ни детализированными, ни большими по формату (20 x 25 или 22,5 x 30 см). Для того чтобы зафиксировать тональность, вам достаточно будет нанести несколько основных цветов. Постепенно с помощью таких этюдов вы начнете открывать для себя тонкие различия между тональностью утреннего, дневного и вечернего света.



Сюзен Сарбек. «Жаркое утро, дымка». Масло, 30 x 40 см

Эта картина была написана жарким ранним утром. Солнце только что поднялось из-за горизонта, освещая весь мир своими прекрасными золотистыми лучами. Зная, что это освещение продлится недолго, я старалась писать как можно быстрее и в результате уложились с этой картиной всего в один час.

Ронда Эган. «Утренняя прогулка по берегу у мыса Ван Дам». Масло, 40 x 35 см

Эта прибрежная сценка также была написана при утреннем освещении, но в пасмурный день. Хотя в картине преобладают холодные цвета, на второй стадии работы художница местами добавила поверх сделанного холодным цветом подмалевка теплые краски. В картине присутствует весь цветовой спектр, однако ее общая атмосфера остается холодной, сырой и пасмурной.



ИЗМЕНЕНИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ

Тональность сцены не может все время оставаться постоянной, она меняется, а со временем эти изменения становятся настолько глубокими, что становится невозможным продолжать работу над начатой картиной. Следует помнить, что тональность картины меняется на протяжении отдельных суток, день ото дня, со сменой времен года. Наконец, при всех равных условиях тональность картины будет разной в различных географических точках земного шара.

В Калифорнии, где я долгое время жила, почти круглый год стоит солнечная погода, и типичный калифорнийский день можно разбить на семь периодов, каждому из которых соответствует специфический свет и, соответственно, особая тональность. — это восход, утро, позднее утро, полдень, ранний вечер, поздний вечер и закат. Эти периоды короче всего в начале и конце дня и всего длиннее в его середине, когда изменения света происходят медленно и достаточно плавно.

Так, например, чтобы написать сцену на восходе или закате у вас есть не более тридцати минут, а вот над полуденной сценой вы можете спокойно работать от полутора до двух часов. Как правило, художник редко может написать картину за один сеанс и потому возвращается на одно и то же место в одно и то же время суток, — при условии, что погодные условия такие же или очень близкие к тем, что были во время предыдущего сеанса.

На протяжении года тональность меняется в зависимости от смены сезонов, а особенности сезонного света зависят от того места, где вы живете. Так, например, переход от лета к осени бывает очень стремительным и радикальным в северном штате Вермонт, а на южных Гавайских островах он протекает практически незаметно. Иногда художник не успевает закончить картину до конца сезона, и в этом случае ему приходится откладывать ее почти на целый год и ждать, пока вновь придет весна или осень.



Марианна Пост. «Сквозь деревья». Мягкая пастель, 27,5 x 35 см

Эта пастельная картина была написана ярким солнечным днем. Художница начала ее с подмалевки основных масс, сделанного контрастными яркими красками. Подмалевки помогли установить и закрепить узор светотени в картине. Обратите внимание на яркий желтый тон освещенной солнцем травы и сравните этот цвет с холодными синими тонами травы, находящейся в тени на заднем плане.



Ирен Лестер. «Ранняя весна». Мягкая пастель, 22,5 x 30 см

Очень интересные эффекты возникают, когда предметы освещены сзади. Здесь солнце находится позади деревьев, которые благодаря этому отбрасывают свои длинные четкие тени на передний план картины. Такие резкие контрасты светотени могут возникать только в яркий солнечный день.

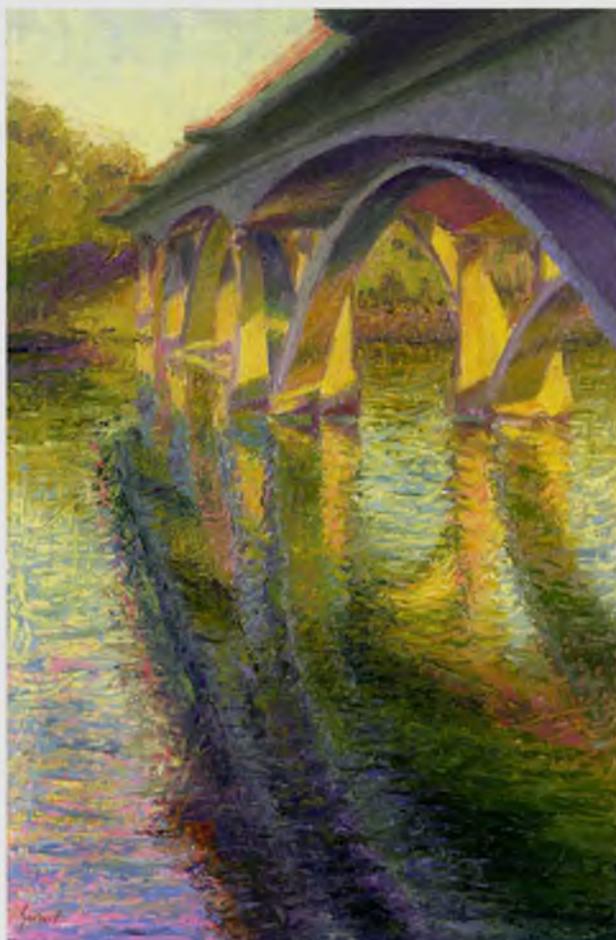
Тональный этюд – мост Фолсом

Перед вами три этюда одного и того же моста Фолсом, сделанные в солнечный день, но в разное время суток. Обратите внимание на то, как все массы (небо, река, дальний берег, мост и его отражения в воде) меняются от этюда к этюду. Подобные серии этюдов — это превосходный способ изучить на практике тональности, или постоянно меняющиеся ритмы светотени в окружающей нас природе. Эти узоры светотени в сочетании с оттенками красок и тона придают картине глубину и как ничто другое обогащают вашу композицию сияющим цветом и светом.

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

*Практические советы,
касающиеся пейзажной живописи*

- Встаньте сами и установите свой мольберт в тени.
- Работайте только до тех пор, пока не начнет меняться свет. На восходе свет остается достаточно постоянным в течение 20 минут, а в середине дня около 2 часов.
- Лучше всего писать ранним утром и поздним вечером, когда в природе появляются длинные тени.
- Старайтесь писать быстро.
- Если у вас мало времени для работы, пишите на маленьком холсте размером 10 x 25 или 22,5 x 30 см.



Сьюзен Сарбек. «Мост Фолсом, 6.30 утра». Масло, 30 x 40 см

Этот этюд был написан весной в половине седьмого утра. Река в это время была достаточно спокойной, что делало хорошо различимыми отражения моста на поверхности воды. В лучах восходящего солнца бетонный мост окрасился в золотые тона, и на его конструкциях возникли интересные узоры светотени. Обратите внимание на теплый свет, которым залиты дальний берег и поверхность реки.

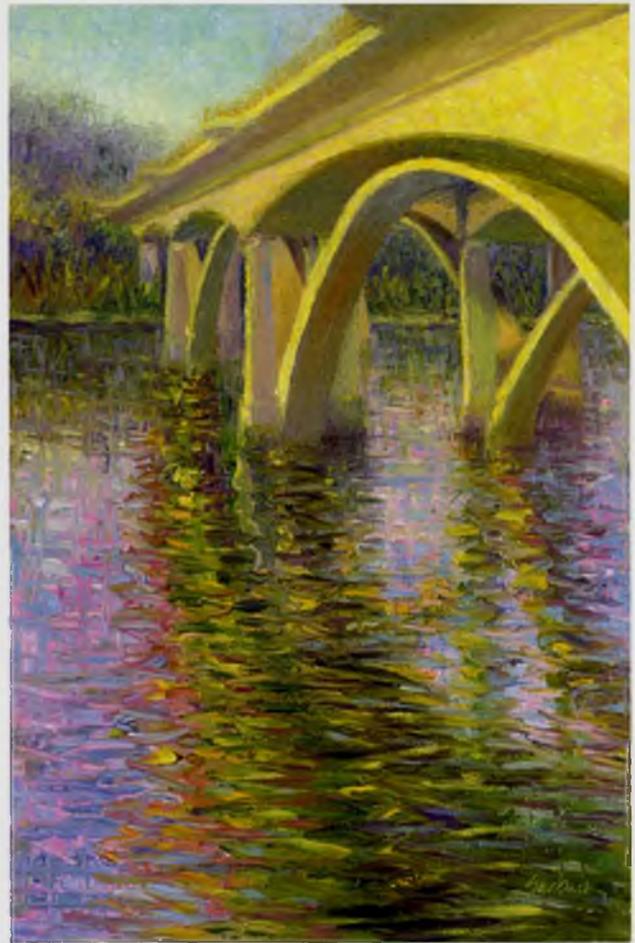
«...немаловажно дать зрителю представление о том, в какой день — солнечный или пасмурный — была написана картина. Точно так же зритель должен чувствовать, в какое время суток была нарисована ваша сцена... Помню, как я удивился, когда кто-то сказал, увидев мое полотно: "О! Да это же воскресное утро!". Дело в том, что та картина действительно была написана утром, и не просто в какой-то день, а именно в воскресенье».

Чарльз Готорн, «Тернии живописи»



Сюзен Сарбек. «Мост Фолсом, 8.30 утра». Масло, 30 x 40 см

Спустя всего два часа та же самая сцена выглядит совершенно иначе. Теперь вода приобрела густой розовый цвет, который переплетается с фиолетовыми и синими тонами разыгравшихся под ветром волн. Розовый оттенок приобрела и нижняя часть неба, а его верхняя часть стала прозрачно-голубой. Теплее и глубже стал тон дальнего берега. Обратите внимание на то, как изменились узоры светотени на мосту.



Сюзен Сарбек. «Мост Фолсом, 17.30». Масло, 30 x 40 см

Этот этюд был написан ранним вечером. Серый бетонный мост целиком стал «золотым», а в его отражении, которое мы видим на поверхности беспокойной воды, появилось больше желтых и зеленых тонов. Обратите внимание на фиолетовые тона, появившиеся на дальнем берегу, который теперь оказался в тени. Эта серия из трех этюдов дает наглядное представление о том, как меняются в течение суток цвета пейзажа и узоры светотени.

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

Учитесь видеть и изображать тональность

1. Меняйте холсты вместе со сменой тональности света.
2. Для того чтобы изучить различные тональности, напишите одну и ту же сцену в разное время суток и при различных погодных условиях.
3. Рисую сцену, сравнивайте ее тональность с другими известными вам тональностями.
4. Изучайте и сравнивайте как можно большее число тональностей.

Тональный этюд – утесы

В Северной Калифорнии, неподалеку от моего дома, находится прекрасный природный заповедник – Национальный парк, по которому протекает река Американ. Летним утром протянувшиеся вдоль берега реки утесы окрашиваются солнцем и превращаются в необыкновенную оранжевую стену. Однако речные утесы совершенно по-разному выглядят в разное время года. Эти этюды были написаны на одном и том же месте, но при

различных погодных условиях и в разное время года. Они показывают, как выглядят одни и те же утесы жарким летним днем, дымчатым весенним утром, солнечным весенним утром, туманным зимним днем и в полдень поздней осенью. Хотя по композиции этюды несколько отличаются друг от друга, все они были написаны на одном и том же месте реки. Сделанные на одном месте, но в разные сезоны этюды помогают понять, каким образом может меняться тональность сцены в зависимости от смены времен года.

Сьюзен Сарбек. «Утесы, летнее солнце». Масло, 50 x 75 см

Это было очень ясное и очень жаркое утро – температура в тот день доходила до 36 градусов в тени. Утесы пылали в лучах восходящего солнца, резко контрастируя по тону и температуре цвета с соседним, еще погруженным в глубокую тень речным островком. Подобные контрасты светотени можно встретить и в других уголках земного шара, но нигде вы не найдете такого света, как в Калифорнии. Такие цвета, как на этом этюде, могут возникать только при очень ярком солнце и практически нулевой влажности.



Сьюзен Сарбек. «Утесы, весенняя дымка». Масло, 50 x 75 см

Этот этюд был написан дымчатым весенним утром. Краски здесь намного менее интенсивны, чем на предыдущем этюде, однако в них все так же присутствует полный цветовой спектр. Дымка создает холодную атмосферу картины, однако в композиции присутствуют и теплые цвета. Обратите внимание на то, насколько холоднее тон дальних деревьев по сравнению с тоном деревьев, растущих на речном островке. Такие контрасты тона помогают создать иллюзию глубины пространства картины и ощущение того, что воздух насыщен влагой.





Сюзен Сарбек. «Утесы, зимний туман». Масло, 27,5 x 35 см

Этот этюд был написан туманным зимним утром. Туман не был густым, но он создавал мягкую холодную атмосферу. Весь подмалевок этого этюда я сделала холодным цветом, а на второй стадии работы добавила теплые краски, что помогло мне воссоздать приглушенную, но тем не менее светящуюся тональность картины.

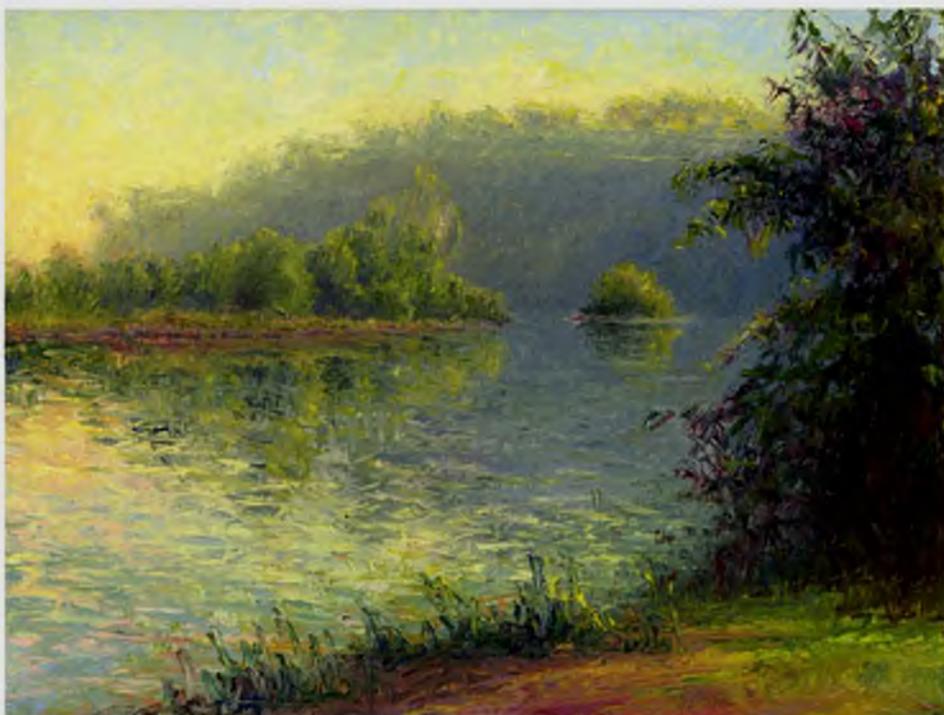


Сюзен Сарбек. «Утесы, холодный зимний туман». Масло, 22,5 x 30 см

Поскольку было холодно, я написала этот этюд быстро, на маленьком по формату холсте. Мне очень хотелось запечатлеть тональность сцены в момент, когда поднимается туман. Это был совсем не тот туман, что на предыдущем этюде, — в этом вы можете убедиться сами, сравнив их. Тональность этого второго этюда теплее и приглушеннее, чем тональность предыдущего, более холодного по цвету. Как я уже говорила, не существует точной формулы создания тональности картины, — просто наблюдайте, ищите тонкие нюансы света и цвета и старайтесь перенести их в свою картину.

Сьюзен Сарбек. «Утесы, осенние сумерки». Масло, 27,5 x 35 см

Как вы можете заметить, свет ранних сумерек придает совершенно иную тональность той же сцене. Некогда оранжевые, утесы стали теперь синими. Сажающееся за рекой солнце окрасило желтой каймой верхушки деревьев, а последние лучи заката отражаются на поверхности реки, придавая ей золотистое сияние.



СРАВНИВАЕМ ТОНАЛЬНОСТИ

Мне кажется полезным поговорить подробнее о различиях, которые наблюдаются в «противоположных» световых тональностях, а именно, сравнить тональности солнечного и пасмурного дня и тональности восхода и полудня. Проще всего отличить солнечный день от пасмурного, а в рамках одних суток характеристики света заметнее всего различаются на восходе и в полдень. Не забывайте о том, что все, сказанное ниже, следует воспринимать в виде обобщений, поскольку, как уже не раз говорилось, точных формул создания тональности картины не существует, и вы должны прежде всего полагаться на собственное зрение.

СОЛНЕЧНЫЙ ДЕНЬ – ПАСМУРНЫЙ ДЕНЬ

В солнечный день свет и тень четко отделены друг от друга, а в пасмурный день эти различия выражены намного слабее, и многие участки сцены покрыты тоном, который принято называть полутенью. Если посмотреть на яблоко в солнечный день, можно провести четкую грань между его освещенной и затененной стороной. В пасмурный день, когда в окно падает мягкий рассеянный свет, сделать это намного сложнее, поскольку освещенная и затененная сторона яблока мало чем отличаются друг от друга. Краски в солнечный день кажутся

более яркими и теплыми, чем в пасмурный день. Освещенная сторона яблока в солнечный день выглядит более теплой по цвету, чем в пасмурный день. Правда, это не означает, что в пасмурный день теплые краски исчезают, — нет, они остаются, просто тональность картины становится холоднее, чем в солнечный день.

ВОСХОД И ПОЛДЕНЬ В СОЛНЕЧНЫЙ ДЕНЬ

Зарю очень легко отличить от полудня. Когда солнце встает над горизонтом, оно достаточно быстро теряет свой яростный блеск, становится немного бледнее по цвету и начинает излучать сияющий свет. В целом, тональность картины на восходе теплее, чем в полдень, хотя в обоих случаях в ней преобладают теплые цвета спектра.

Тональности восхода и полудня различаются не так заметно, как тональности солнечного и пасмурного дня, однако эти различия очевиднее, чем гораздо более тонкие различия между «промежуточными» тональностями позднего утра и раннего полдня, просто пасмурного и дождливого дня, дождливого летнего и дождливого осеннего дня — и так далее. Впрочем, имея терпение и обладая достаточным опытом вы научитесь находить и переносить на полотно самые тонкие различия тональностей.

СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ И ИСКУССТВЕННЫЙ СВЕТ



Сьюзен Сарбек. «Вид с причала». Масло, 30 x 40 см

Эта картина была написана жарким летним днем в Северной Калифорнии. Влажность воздуха была очень низкой, поэтому все краски выглядели очень яркими и четкими.

Тональность картины зависит и от источника света. Солнечный свет обладает свойствами, которые невозможно имитировать искусственным путем, поскольку содержит в себе полный и сбалансированный цветовой спектр. Именно по этой причине многие педагоги предпочитают проводить практические занятия со своими учениками на открытом воздухе, — разумеется, когда это позволяют погодные условия.

Если вы пишете в мастерской при искусственном свете, вам необходимо знать характеристики вашего источника света. В целом, различают четыре типа источников искусственного света: лампы накаливания, флуоресцентные лампы, спектральные лампы и галогенные лампы.

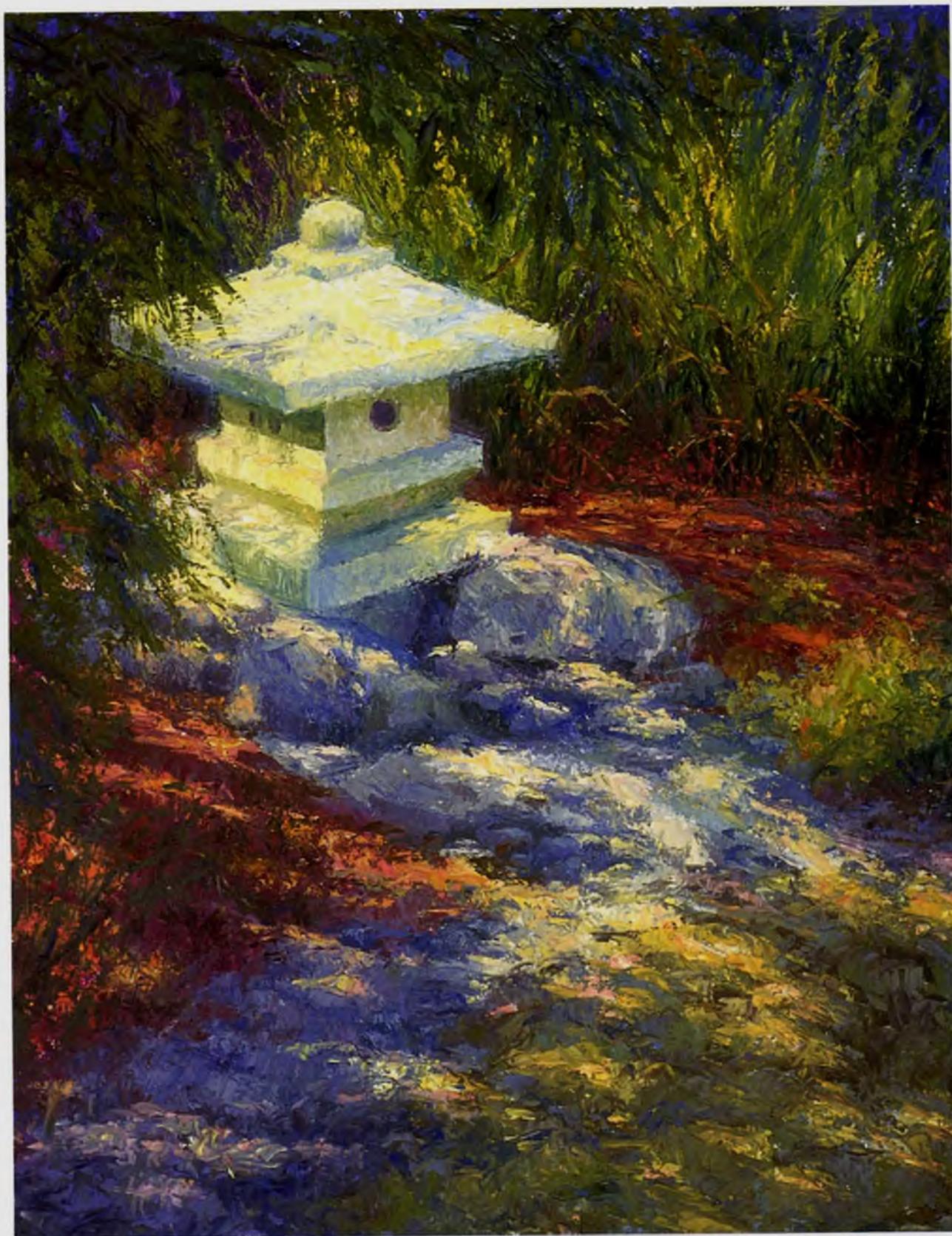
Свет, который излучают лампы накаливания, смещает цвета ближе к теплой стороне спектра, а свет флуоресцентных ламп, напротив, смещает их ближе к холодной стороне спектра. При этом свет ламп накаливания и флуоресцентных ламп делает неразличимыми некоторые тонкие оттенки цвета.

Спектральные лампы сохраняют оттенки цвета намного лучше, чем лампы накаливания или флуоресцентные лампы. При этом спектральные лампы бывают разных типов: одни немного смещают цвета к теплой стороне спектра, другие смещают их ближе к холодной стороне. Лично я предпочитаю работать в мастерской с галогенными лампами — мне кажется, что их свет по своим характеристикам ближе всего к солнечному свету и поэтому позволяет рассмотреть наибольшее количество оттенков цвета.



Сьюзен Сарбек.
«Вид Сан-Диего».
Масло, 30 x 40 см

Эта картина была написана ранним утром в Южной Калифорнии, и на ней хорошо видна характерная для этого прибрежного района дымка. Обратите внимание на слои краски, которые создают иллюзию глубины пространства картины. На переднем плане светлая дорога написана теплым, приглушенным цветом, а падающие на нее тени очень интересно меняют свой цвет при переходе с бетона на асфальт.



Сюзен Сарбек. «Храмовый сад». Масло, 40 x 50 см

Развиваем свое полноцветное видение

«Если хотите быть оригинальным — вернитесь к истокам. Лучшие произведения живописи были созданы людьми, которые не ставили перед собой задачу написать шедевр, но всего лишь честно изображали то, что видели своими глазами. Предмет не может сам по себе стать произведением искусства, однако он может привести художника в состояние, когда тот становится творцом. Подлинные произведения искусства оставляют после себя только те художники, которые способны достигать подобного состояния».

РОБЕРТ ГЕНРИ

«Если вы захотите добавить в картину придуманный вами предмет, наружу при этом вылезет ваше внутреннее "я"».

ЧАРЛЬЗ ГОТОРН

«Манера великих мастеров венецианской школы: Тициана, Тинторетто, Джорджоне и Веронезе, — настолько индивидуальна, что определить их авторство несложно даже по небольшому фрагменту написанного каждым из них полотна. Роднит всех этих мастеров только стремление выразить на полотне универсальную идею и готовность подовать свое "я" ради высшей истины».

ГЕНРИ ГЕНШЕ

«Я ничего не изобретаю, я все открываю заново».

ОГЮСТ РОДЕН

Полноцветное видение можно назвать способностью к тонкому восприятию света и цвета. Язык света и цвета, как и любой иностранный язык, можно выучить лишь в том случае, если идти от простого к сложному и постоянно практиковаться в нем. Когда же вы, наконец, освоите язык света и цвета, вы сможете свободно «говорить» на нем в своих картинах, которые приобретут неповторимые качества.

Манера письма художника неповторима так же, как неповторим почерк каждого человека. При этом художник, как и писатель, стремится отправить зрителю свое визуальное послание, которое не может не отражать индивидуальность создателя картины точно так же, как любой роман многое может рассказать читателю о его авторе. Конечно, вы можете попытаться спрятать, скрыть от зрителя свою индивидуальность, однако заранее могу сказать, что такие попытки обречены на неудачу, — хотите вы или нет, но ваши картины расскажут зрителям о том, кто вы есть на самом деле.

Когда я была студенткой художественной школы, меня поразило то, насколько по-разному пишут художники, — в данном случае, это были мои товарищи, — одну и ту же сцену. Позже я убедилась в том, что если один и тот же пейзаж или натюрморт будет писать группа опытных профессиональных художников, то и в этом случае картина каждого из них будет отличаться от работ остальных мастеров. Индивидуальность художника проявляется по-разному: через композицию, размер и форму мазка, количество деталей, цветовые предпочтения и так далее. Итак, картина всегда несет в себе отпечаток личности ее автора.



ТРИ ПРАВИЛА, ТРИ КЛЮЧА К УСПЕХУ

Занимаясь педагогической практикой двадцать лет, я не перестаю удивляться тому, как по-разному подходят мои студенты к своей работе. Один студент берется за нее страстно и начинает энергично работать кистью, нанося густые мазки краски. Сидящий рядом с ним товарищ, напротив, наносит краски аккуратно, стремясь

тщательно выписать каждую деталь. При этом они оба не правы, поскольку не соблюдают три оставленных нам великими мастерами правила, которые служат ключами к успеху.

Вот эти три ключа — умение мыслить, чувствовать и видеть. Как правило, одним из этих качеств художник обладает в большей степени, чем остальными, и лишь у большого мастера все эти три качества развиты одинаково сильно.



Сюзен Сарбек. «Водопад».
Масло, 50 x 75 см

Работа над картиной чем-то напоминает сборку головоломки, когда одновременно приходится думать о разных вещах и держать в уме массу информации. Когда я писала эту картину, мне необходимо было рассматривать цветовые соотношения масс, изучать характеристики света, думать о том, как лучше изобразить падающую воду, пенящуюся, стремительно текущую воду вниз, как передать ощущение жаркого летнего дня, как соединить вместе все элементы композиции и создать иллюзию глубины пространства, — и обо всем этом я должна была думать в одно и то же время!

УМЕНИЕ МЫСЛИТЬ И ТЕХНИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО

Многие считают, что для того, чтобы написать картину, требуется одно лишь страстное желание. Однако без умения мыслить невозможно создать ни сильную композицию, ни сияющий цвет, ни точную светотень. Умение мыслить неразрывно связано с техническим мастерством художника. Посмотрите на работы Вермеера или Микеланджело и убедитесь, что помимо умения мыслить оба великих художника отлично владели рисунком и обладали отточенной техникой письма. Именно эти основные навыки делают картины настоящих мастеров легко читаемыми с любого расстояния, — дороги плавно уходят в перспективу, здания точно выстроены в перспективе, превосходно описаны формы яблока и тарелки, на которой оно лежит.

Однако одного умения мыслить еще недостаточно для того, чтобы написать хорошую картину. Кроме этого необходимо еще уметь видеть и чувствовать, — без этих двух составляющих даже хорошо продуманная картина останется безжизненной и скучной.



Марианна Пост. «Предчувствие». Мягкая пастель, 25 x 35 см

Эта картина демонстрирует умение художницы мыслить, видеть и чувствовать. Все эти качества воплотились здесь в элегантную, хорошо продуманную и сильную композицию, в которой мастерски написан сияющий цвет и свет.



Ирен Лестер. «Лодки у берега залива Богга». Фрагмент, мягкая пастель

Техническое мастерство художницы проявилось здесь в умении создать с помощью пастельных красок атмосферу картины, ощущение глубины пространства и достоверно изобразить ряд лодок, перекликающихся с рядом деревьев на берегу. Обратите внимание на то, что хотя лодки тщательно выписаны, они вместе с тем не выступают на первый план, но остаются в глубине пространства картины.



Ронда Эган. «Маковое поле близ Ле Вейна». Масло, 40 x 50 см

Четко выписанные на переднем плане, красные маки постепенно уменьшаются в размерах, уходя в перспективу и сливаясь в сплошную яркую массу. Не увлекаясь мелкими деталями, художница сумела передать ощущение теплого летнего дня, в который ей посчастливилось побывать в этом сельском уголке Франции.

ЧУВСТВО И ЭКСПРЕССИЯ

Умение чувствовать — это общечеловеческая черта. Если написать картину, не вкладывая в нее свои чувства, она окажется безжизненной. Такая картина может быть безупречной по композиции и технике письма, но если она не отражает чувства художника и не будит ответные чувства в зрителе, она обречена на провал.

Умение чувствовать проявляется в том, как художник выбирает сюжет, как он преобразует сцену силой своей творческой фантазии, как он наносит краски, как он варьирует форму и фактуру мазков. Пожалуй, одним из самых страстных художников в истории живописи был Ван Гог.

Страсть движет людьми. Она зажигает сердца, вдохновляет на поиски и перемены, однако в отрыве от умения видеть и мыслить одной страсти недостаточно для того, чтобы создать картину. Художник, полагающийся исключительно на свои чувства и не привыкший к анализу, никогда не сможет создать атмосферу картины, иллюзию глубины пространства и сияющий цвет.



Паула Камето. «В теплых тонах». Масло, 40 x 50 см

Написанный свободными мазками кисти, этот натюрморт передает приподнятую атмосферу беззаботного летнего дня. Обратите внимание на то, что и в цветках, и в раковине присутствует полный цветовой спектр.



Мэрилин Роуз. «Река Американ, утро III». Масло, 27,5 x 35 см

Эта картина отражает чувства художницы, переданные с помощью свободных, широких, радостных мазков кисти.

Работая на пленэре, художница творчески подошла к отбору деталей, оставив лишь самые существенные из них — травы, деревья и реку.

СОХРАНИТЬ СВЕЖЕСТЬ ВЗГЛЯДА

Видение художника основано на его умении остро воспринимать тон (светлый — темный), температуру цвета (теплый — холодный) и его насыщенность (яркий — приглушенный). Если художник сумел точно увидеть, а затем воспроизвести на холсте все эти соотношения, его картина наполнится сияющим светом и цветом. Несравненным умением видеть обладал Клод Моне, поэтому его картины всегда полны сияния и блеска.

Сияющий свет и цвет в картине создаются благодаря умению художника остро видеть и точно воспроизводить увиденное. В полноцветной живописи умение видеть является главным залогом успеха. Это умение раскрывает перед художником неисчерпаемый мир красоты и истины, далеко выходящий за рамки нашего воображения. Смотреть на мир свежим взглядом — это значит уметь увидеть любой предмет, как в первый раз, и навсегда сохранить в себе детскую способность постоянно удивляться.

В идеале художник должен в равной степени уметь мыслить, чувствовать и видеть, отталкиваясь при этом от собственной индивидуальности. Помните, что вы, как и каждый человек, — неповторимы, а раскрыть свою индивидуальность в живописи вам поможет постоянная работа, развивающая ваши умения. Чем больше вы будете писать, тем ярче сумеете раскрыться и как художник, и как личность. Овладев тремя ключами к успеху, о которых шла речь в этой главе, вы сумеете наполнить свои картины сияющим светом и цветом.



Сюзен Сарбек. «*Центр города, вид с реки*». Масло, 27,5 x 35 см

Острота визуального восприятия далеко не всегда требует от художника долгой и кропотливой работы над картиной. Напротив, если вы напишете увиденные вами цвета и формы в быстрой, свободной манере, ваша картина сохранит свежесть и жизненную достоверность. Эту картину я написала приблизительно за полтора часа.



Сюзен Сарбек. «*Девять бутылок и колосья пшеницы*». Масло, 75 x 75 см

Острое визуальное восприятие позволяет сделать сияющим цвет любого предмета. Эти стоящие на подоконнике стеклянные бутылки я писала при естественном освещении, в туманный день. Обратите внимание на оттенки и переходы цвета в каждой бутылке. В картине присутствует полный цветовой спектр, однако в целом ее гамма остается приглушенной, что вполне соответствует тональности, возникающей при подобных погодных условиях.

ШИБУИ, ИЛИ СОВЕРШЕННАЯ КРАСОТА

Живопись предполагает глубокое погружение в природу, совершаемое через интерпретацию, а не с помощью имитации. Настоящее произведение искусства несет в себе вечную, совершенную красоту. Стремление к совершенной красоте всегда было характерно для японской культуры. На протяжении последних десяти веков здесь сложились традиционные представления о красоте — пожалуй, более глубокие и тонкие, чем в других мировых культурах.

На основе этих представлений сложился ряд характеристик, по которым японцы оценивают произведения искусства с различных граней красоты. Этот набор характеристик называется шибуй. К категориям шибуй относятся баланс, мера, сдержанность, контроль, спокойствие, дисциплина, элегантность и сила. Вместе эти категории описывают принципы создания красоты. Иногда принципы шибуй называют «жестоким совершенством».

Давайте внимательнее рассмотрим к принципам шибуй и постараемся разобраться в них.

1. Простота.
2. Выразительность, или смысловая глубина картины.
3. Скромность, или отсутствие у художника стремления выделиться и подчеркнуть свое «я».
4. Умиротворенность, или спокойствие, ясность, невозмутимость.
5. Спонтанность, или ощущение достоверности.
6. Связь с окружающим миром, или умение художника увидеть красоту в самых обычных предметах.
7. Несовершенство, или правдивое изображение жизни, без попытки приукрасить ее или скрыть ее темные стороны.

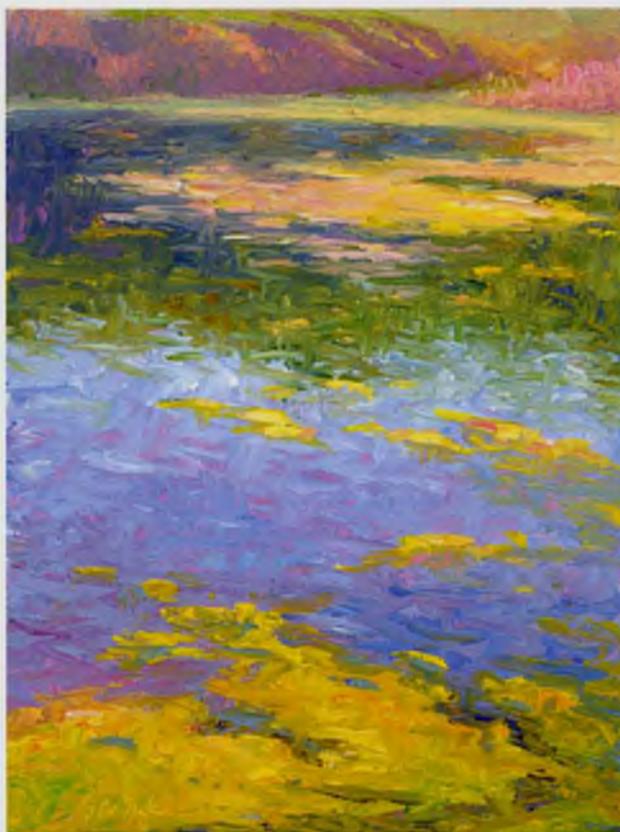
Каким образом влияют на живопись принципы шибуй, и почему они так важны для нашего изучения света и цвета?

Известно, что японская графика оказала огромное влияние на импрессионистов. Многие из них собирали японские гравюры и внимательно изучали их, а впоследствии начали применять некоторые принципы японской графики в своих работах. В частности, импрессионисты стали упрощать элементы своих картин и манеру своего письма, которая стала более свободной и спонтанной. Изучение японской графики помогло импрессионистам по-новому взглянуть на природу света, а в дальнейшем изучение и фиксация мимолетных атмосферных эффектов стала краеугольным камнем импрессионизма.

Одним из выдающихся импрессионистов, вдохновленных эстетикой японской живописи, был Клод Моне. На протяжении ряда лет он учился у японских мастеров скромности, которая столь необходима каждому художнику, который пишет природу, и впоследствии сам себя называл «сверхчувствительным рецептором». Для Моне способность к восприятию была сродни медитации, — изучая свет или цвет, он погружался в близкое к трансу состояние покоя и отрешенности от всего, что его окружало. В истинных традициях шибуй, Моне писал исключительно на пленэре, что требует от художника остроты восприятия и умения писать спонтанно и быстро, пока не сменились погодные условия.

Следуя другой традиции шибуй, многие импрессионисты стали обращаться к сюжетам, взятым из повседневной жизни, и не старались романтизировать героев своих полотен. Девизом импрессионистов стала правда жизни и точность в передаче эффектов света. При этом их картины нельзя назвать абсолютно точными или фотографическими, — они несовершенны точно так же, как несовершенен окружающий нас мир.

Многие импрессионисты использовали взамен традиционной европейской перспективы восточную, воздушную перспективу, — этот принцип также был заимствован ими из японской живописи.



Сюзен Сарбек. «Пруг. Тихое утро». Масло, 22,5 x 35 см

Эту быстро написанную с натуры картину можно назвать почти абстрактной. Здесь я попыталась изобразить уголок живой природы в ее бесконечном движении. Изображенная сцена очень проста, но в то же время способна о многом рассказать зрителю. В этой работе выдерживаются принципы шибуй — простота, спокойствие, ясность и спонтанность.



Сюзен Сарбек. «Синяя ваза и хурма». Масло, 27,5 x 35 см

Сюжет этого натюрморта прост и традиционен — на подоконнике стоит синяя ваза, а рядом с ней лежат две хурмы. Следующий принцип шибуй художник всегда стремится увидеть красоту в самых обычных, повседневных предметах окружающего мира. В этом натюрморте, как мне кажется, я сумела достаточно достоверно передать тихую, задумчивую атмосферу зимнего утра.



Сьюзен Сарбек. «Пруд, 8 утра». Масло, 60 x 60 см

Эта картина передает «целое» через фрагмент сцены. Обратите внимание на простые ритмы, создаваемые полосами светотени на поверхности покрытого ряской пруда и отражениями неба и деревьев на открытых участках вода. Эти ритмы создают ощущение загадки, побуждая зрителя погружаться силой своего воображения дальше в глубину пространства и глубже в толщу воды.

ШИБУИ – ОБОСТРЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ

Принципы шибуй уходят далеко за рамки традиционного представления о «привлекательном» и устремляют художника к идеалам божественной, неземной красоты. Истинная красота содержит в себе элементы, которые пробуждают в нас желание как можно глубже изучить и понять их. Истинная красота не имеет ничего общего с нашим так называемым «вкусом» или модой, — принципы истинной красоты универсальны и вечны. Я убеждена, что, следуя принципам шибуй, сумела сделать свои работы более глубокими, гармоничными и приближенными к идеалам истинной красоты.

Во-первых, очень важно правильно выбрать сюжет будущей картины. Помните, что более глубокими по воздействию на чувства зрителя часто оказываются сюжеты, которые на первый взгляд совсем не кажутся драматичными. Иногда невероятно интересным оказывается самый скромный, казалось бы, сюжет. Работая над простым сюжетом, художник перестает чувствовать скованность и, раскрепостившись, вкладывает в свою картину глубокие чувства, которые передаются зрителю, который невольно начинает искать и находить в картине потаенный, глубинный смысл.

Шибуй также помогает художнику развивать и оттачивать свое восприятие, учит его видеть картину как единое целое. Одновременно шибуй учит художника выражать целое через его часть, — фрагмент дерева, водопада, горы зачастую пробуждает у зрителя больше чувств и будит его фантазию сильнее, чем тщательно прописанный вид всего дерева, горы, водопада. Иногда выписанная целиком, во всех подробностях сцена оказывается слишком банальной и пресной. Принципы шибуй оставляют гораздо больше места для фантазии зрителя, а картины, созданные в соответствии с этими принципами, бывают отмечены тем, что принято называть «хорошим вкусом». Шибуй учит также избегать симметрии, которая утомляет глаз.

Несовершенство — еще один важнейший принцип шибуй. Этот принцип расширяет возможности художника к интер-



Сьюзен Сарбек. «Рассвет, озеро Наюма». Масло, 27,5 x 35 см

Атмосферу этого окутанного дымкой утра создает тонкая игра света, который здесь кажется неземным. Картина содержит в себе все цвета спектра, а ощущение глубины пространства создается за счет воздушной — «восточной» — перспективы.



«Рассвет, озеро Наюма», фрагмент.

Этот выделенный из общей сцены фрагмент, создает совершенно иное настроение. Вертикаль расположенных справа растений становится намного более сильной, чем на большой картине, где эту вертикаль подавляют многочисленные горизонтальные линии. Поскольку вода занимает всего лишь третью часть площади фрагмента, на первый план выходит движение листьев, колеблющейся под дуновением ветра. Несомненно, этот фрагмент оказывает более сильное эмоциональное воздействие на зрителя, чем показанная целиком сцена, — это и есть принципы шибуй в действии.

претации и побуждает его глубже изучать выбранный им сюжет. Однажды мне встретилось такое определение: «Несколько тонких быстрых линий, проведенных рукой японского мастера, можно сравнить с чеканными строчками стихов, которые богаче по смыслу, чем многословное описание». Справедливость этого определения иллюстрируют картины художника, который произнес когда-то эти слова, — Клода Моне.

Во главу угла шибуй ставит органичную простоту. Только она способна придать подлинную глубину картине и привести художника к его главной цели — произвести на свет истинное произведение искусства, отражающее внутренний мир его создателя.



*Работа со студентами на пленэре, слева направо:
местечко Кармель на берегу моря, Калифорния,
горное озеро в Северной Каролине,
у виноградников в долине Напа, Калифорния*

ПОЛНОЦВЕТНОЕ ВИДЕНИЕ В ВОПРОСАХ И ОТВЕТАХ

Вопрос: Как мне улучшить свое восприятие цвета?

Сьюзен: Старайтесь как можно чаще наблюдать. Сделайте это своей привычкой. Вскоре вы почувствуете, как меняется ваше восприятие цвета, но не останавливайтесь на достигнутом. Как можно чаще пишите натюрморты, стараясь выбирать для них предметы самых разных цветов. По возможности запишитесь и посещайте уроки, которые ведут профессиональные педагоги-художники.

Вопрос: Я люблю писать пейзажи. Должен ли я при этом заниматься натюрмортом?

Сьюзен: Натюрморт — это основа основ живописи. Лично я тоже люблю писать пейзажи, но тем не менее регулярно обращаюсь к натюрморту. Все проблемы, которые встречаются в натюрморте, существуют и в пейзажной живописи. Это сочетание форм и красок, создание форм с помощью цвета, характерные особенности прозрачных, полупрозрачных, непрозрачных предметов и создаваемых ими теней, принципы изображения ярких предметов, отражающие поверхности, сочетание мягких форм и твердых предметов. Кроме этого, в пейзаже возникают дополнительные проблемы, связанные с созданием глубины пространства картины и передачей атмосферы.

Вопрос: Как мне применить описанные вами принципы к работе другими материалами, например, акварелью или цветными карандашами?

Сьюзен: Прежде всего, изучите возможности непрозрачных материалов для живописи, таких, как масляные краски и мягкая пастель. Когда вы достаточно хорошо освоите эти материалы, попробуйте применить полученные знания к другим материалам. Например, сделайте этюд пастелью, а затем повторите его акварелью. В этом случае вам будет легче корректировать соотношения акварельных цветов, опираясь на ранее сделанный пастельный этюд.

Вопрос: Как правильнее всего научиться писать полным цветом?

Сьюзен: Изучите основные принципы полноцветного видения и четыре стадии работы над картиной. Как можно чаще практикуйтесь в первой и второй стадии работы, не стремясь закончить каждый свой этюд. Читайте книги, изучайте видеоматериалы, а если есть возможность, посещайте занятия в ближайшей школе полноцветного видения. Для начинающего художника советы опытного педагога воистину бесценны.

Вопрос: Могу ли я освоить ваш метод, если у меня нет таланта?

Сьюзен: Да. Природный талант — еще не гарантия успеха. Все великие художники годами учились, оттачивая свое мастерство. Некоторые аспекты живописи — техника мазка, умение видеть и отбирать детали, создавать композицию, чувствовать цвет и ритм — обладающему талантом человеку даются намного проще и быстрее. Однако я знаю многих людей, ставших хорошими художниками несмотря на отсутствие врожденного таланта. Всех этих людей отличает огромное желание рисовать, настойчивость, терпение и готовность постоянно оттачивать свое мастерство.

Вопрос: Как мне сохранить в своих картинах свежесть и непосредственность?

Сьюзен: Свежими и непосредственными почти всегда бывают беглые этюды. Генри Генше говорил, что отличительной чертой хорошего художника является его умение сохранить свежесть картины независимо от того, как долго он над ней работает. Чаще всего свежесть теряется, когда мы начинаем до бесконечности «улучшать» свою картину. Постарайтесь сохранить в памяти самое первое впечатление от сцены, которую вы рисуете. Пишите в свободной манере, используйте больше краски, старайтесь писать быстро, не забывайте о том, что края масс должны быть разнообразными, и не концентрируйтесь на деталях, — пытайтесь вместо этого сосредоточиться на «ощущениях», например, не на самих деревьях, а на ветре, который раскачивает их.

Вопрос: Как научиться писать пейзаж, в котором преобладает зеленый цвет?

Сюжен: Зеленый цвет всегда преобладает, когда мы пишем траву, деревья и кусты, и это вполне естественно. Общее правило гласит, что в этом случае зеленый цвет следует вводить в картину как можно позже. Начните первые стадии работы с подмалевка, сделанного теплыми тонами, и окрасьте освещенные солнцем массы желтым, оранжевым, красным или розовым цветом. Подмалевки затененных масс сделайте холодным цветом, избегая зеленого, — используйте синюю, фиолетовую краску или фуксин. После этого вы получите основу, на которую можно будет нанести локальный зеленый цвет. Если же сразу начать с зеленого цвета, то ваша работа остановится уже на стадии подмалевка.

Вопрос: Как рисовать деревья, которые расположены на переднем плане и далеко в глубине пространства картины?

Сюжен: Зеленый цвет обычно выступает на передний план и может доминировать в картине. Рассмотрите различия между зелеными участками на переднем и заднем плане и определите, каким образом варьируется зеленый цвет. Деревья на заднем плане должны быть холоднее по тону, приглушеннее по цвету, чем деревья на переднем плане, на заднем плане не должно быть резких

контрастов цвета и тона, а края этой массы должны быть размытыми. Деревья на переднем плане обычно бывают контрастнее по цвету и тону, их цвет ярче, а фактура этих деревьев ярче выражена. Проследите за тем, чтобы деревья на переднем плане были окрашены как минимум в три разных цвета, а тона здесь должны описывать как минимум три различных плоскости.

Вопрос: Всегда ли полноцветная картина должна выглядеть яркой?

Сюжен: Начинающий художник может написать все предметы более яркими, чем они есть на самом деле. Это происходит потому, что яркие цвета легче рассмотреть и написать, — они слишком явно бросаются в глаза. Однако в живописи насчитывается всего около двадцати ярких цветов и почти тысяча приглушенных цветов. Обладающий развитым визуальным восприятием художник способен острее различать приглушенные цвета и их оттенки, но это требует определенного навыка. Написанная полным цветом картина не обязательно должна быть яркой, но в ней всегда будет присутствовать весь цветовой спектр и сияющий свет. Как правило, по-настоящему яркими бывают лишь отдельные и немногие участки картины, а остальную ее часть занимают тонкие приглушенные цвета, полученные при смешивании спектральных красок.





Первая стадия: намечаем основные цветовые массы



Вторая стадия: уточняем основные цветовые массы



Третья стадия: создаем объем с помощью тонких оттенков цвета



Четвертая стадия: добавляем более тонкие оттенки и работаем над краями цветовых масс

Эта книга не просто очередное пособие для начинающих художников. Она учит особому видению, учит понимать и передавать тонкие оттенки света и цвета в масляной и пастельной живописи так, как это делали художники-импрессионисты.

Забудьте о сложных теориях. Эта книга научит вас полагаться только на собственное непосредственное восприятие, отбрасывая предвзятые представления об окружающем мире. Узнайте о том, каким образом цвет предмета связан с цветом окружающих его предметов, и о том, как меняются характеристики цвета в зависимости от времени суток, времен года, погодных условий и других факторов, которых слишком много для того, чтобы создать готовую формулу настоящего цвета. Благодаря этой книге вы научитесь видеть любой предмет именно таким, каким он выглядит на самом деле, не опираясь на все прошлые представления о нем. В этом и состоит главный секрет создания того полного, сияющего цвета и неповторимого света, которые мы находим в работах великих художников-импрессионистов.

Книга «Рисуем маслом и пастелью: Проблема передачи света и цвета» – это плод двадцатилетних поисков и наблюдений автора, Сьюзен Сарбек, которую познакомил с теорией полноцветной живописи, проверенной поколениями художников, ее учитель Генри Генше – ученик Чарльза Готорна, современника Клода Моне. Знакомство с принципами полного видения раз и навсегда перевернет все ваши прошлые представления о том, какими должны быть свет и цвет в живописи.

