УРОКИ КЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

ТЕХНИКИ И ПРИЕМЫ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАСТЕРСКОЙ



Джульетта Аристид

УДК 75.02
ББК 85.140,80
А81

Издано при поддержке Школы рисования Вероники Калачевой

Juliette Aristides
Lessons in Classical Painting: Essential Techniques from Inside the Atelier

Научный редактор Юлия Ованесян

На русском языке публикуется впервые

Издано с разрешения Watson-Guptill Publications, an imprint of the Crown Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC и Synopsis Literary Agency

Книга рекомендована к изданию Натали Ратковски

Иллюстрации на обложке: Сэди Вэлери. Послание в бутылке. 2010. Дэниел Сприк. Джулия из России (деталь). 2012. Уильям Ричардс. Напрасно источает океан безбрежный меланхолию и серость. 1885. Дэвид Глюк. Предложение. 2014

Аристид, Джульетта

А81 Уроки классической живописи. Техники и приемы из художественной мастерской / Джульетта Аристид ; пер. с англ. Екатерины Петровой. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2017. — 248 с. : илл.

ISBN 978-5-00100-831-6

В книге известной современной художницы Джульетты Аристид подробно описан процесс работы над картиной и все необходимые материалы и инструменты для его начала. Автор делится формулой успеха всех гениальных полотен и рассказывает о методах и техниках, ведущих к мастерству. В конце каждой главы есть несколько практических уроков, которые помогут закрепить полученные знания.

УДК 75.02
ББК 85.140,80

Издание для досуга

Джульетта **Аристид**

УРОКИ КЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ
Техники и приемы из художественной мастерской

Главный редактор *Артем Степанов*
Руководитель направления *Вера Ежкина*
Ответственный редактор *Анна Кузьмина*
Арт-директор *Алексей Богомолов*
Редактор *Ольга Свитова*
Верстка *Надежда Кудрякова*
Обложка *Наталия Майкова*
Корректоры *Мария Кантурова, Олег Пономарев*

ISBN 978-5-00100-831-6

ООО «Манн, Иванов и Фербер»
www.mann-ivanov-ferber.ru
www.facebook.com/mifbooks
www.vk.com/mifbooks

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Copyright © 2016 by Juliette Aristides
This translation published by arrangement with Watson-Guptill Publications, an imprint of the Crown Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC
© Перевод на русский язык, издание на русском языке, оформление. ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2017



Моим родителям и поэту

Живопись — одно из высших избранных богом предназначений…
чтобы и человек мог участвовать
в самом прекрасном из всех его творений.

ДЖОВАННИ ПАОЛО ЛОМАЦЦО. Идея храма живописи

Предисловие

В наш век спешащих людей, упущенных возможностей и постоянной погони за мечтой очень важно найти золотую середину. С одной стороны, мы научились ценить время и хотим поскорее освоить новые навыки, пройти какие-то курсы и услышать лекции, с другой — нам необходимо время наедине с собой, время на осмысление и переваривание полученной информации. Это крайне важно.

Просто дышать.

Просто смотреть и слышать.

Когда я встречаю в книгах такие мысли, я хватаю карандаш и яростно их выделяю. Я будто таким образом киваю автору: «Да, да! Как я согласна!» Исчеркав всю книгу, я улыбаюсь. Мы с автором словно породнились.

«Можно назвать дату начала обучения живописи, но окончания не будет», — утверждает Джульетта Аристид. Прочитайте хоть сотню книг, посетите десятки мастер-классов и курсов, но главные открытия вас ждут наедине с самими собой, в тишине вашей мастерской — даже если это просто стол в свободном углу вашей комнаты. Однако случится это лишь тогда, когда в голове уже будет много полезных впечатлений и мыслей. Когда вы позволите себе просто смотреть, прищурившись. Когда забудете о целесообразности и практичности.

Это произойдет, когда вы увидите не привычные предметы вокруг, а поэзию цветовых форм.

Мне понравился довольно академичный (в хорошем смысле слова) подход автора. Аристид начинает с минимализма: в первую очередь простые крупные формы и работа с тоновой шкалой, гризайль, упражнения на закрепление навыков видения тона. Потом постепенно автор вводит цвет — от ограниченной гаммы к полноцветным работам.

В книге много полезных и конкретных рекомендаций, например о том, как перенести рисунок на холст или как подготовить холст к работе, если грунт не очень хорош.

Здесь вы найдете ответы на многие вопросы. Что такое импримату́ра и какими красками лучше прорабатывать подмалевок? Что такое освещение и как распределяется свет на объектах? Как подбирать оттенки и что такое температура цвета?

Но особенно ценными в этой книге мне показались очень чуткие и не занудные наставления о главном: о том, что работа художника — прежде всего умение видеть. Ведь если смотреть пристально, что-то интересное мы заметим везде и всюду. «Мы не можем полноценно жить, если спешим или отвлекаемся. Красоту нельзя купить, можно только ощутить благодаря наблюдательности и вниманию ко всему».

Говоря о распределении тона и свете, Аристид не просто теоретизирует, показывая привычные схемы «свет — тень — полутень». Она любуется всякой шероховатостью и бороздочкой, рассказывает о простом так увлекательно, что невольно перенимаешь ее манеру и начинаешь любоваться собственной чашкой чая и игрой бликов на ней.

Книга настолько глубокая и одновременно полезная благодаря конкретным рекомендациям, что станет для любого художника если не источником новых знаний, то как минимум поводом для размышлений. Это уж я вам обещаю.

Вероника Калачева, художник, педагог,
основатель школы рисования



Оглавление

4 Предисловие
9 От автора
15 Введение

21 ГЛАВА 1. Тональная схема
Композиция в серых тонах

24 Определение общей формы
26 Поэзия живописи
28 *Работа с тональными формами*
30 *Тональная композиция*
32 Гризайль
33 Значение плоскостного эскиза
37 УРОК 1. Тональный плоскостной эскиз
47 УРОК 2. Имприматура с вытиранием
54 *О восприятии*

59 ГЛАВА 2. Объемная живопись
Дуэт осязания и зрения

61 От общего к частному
64 Базовые формы
66 *Применение геометрических тел для понимания объема*
68 Освещение объекта
72 Тени
78 Полутона
80 Рефлекс
82 Локальный тон
84 *О бликах. Эссе Алана Кэрролла*
86 Края
88 *Намеренное варьирование краев*
91 УРОК 3. Тональное изображение сферы
98 *Работа над гипсовой моделью*
101 УРОК 4. Объемное изображение

109 ГЛАВА 3. Температура
Раскрываем секреты цвета

112 Введение в теплохолодность
120 *Понятие цветовой температуры*
123 Иллюзия цвета с помощью теплых и холодных оттенков
124 Освещение натюрморта
126 *Таблица теплых и холодных цветов*
129 УРОК 5. Работа с теплыми и холодными цветами
136 Живопись с натуры
139 Художники и их палитры в исторических примерах
146 Ограниченная палитра
150 *Работа с ограниченной палитрой*
152 *Расширение палитры*
154 *Работа с расширенной палитрой*
157 УРОК 6. Портрет в ограниченной цветовой палитре
165 УРОК 7. Освоение приема тромплёй
172 *Почему важно копировать шедевры*
175 УРОК 8. Копирование шедевра

183 ГЛАВА 4. Цвет
Палитра природы

186 *Как разобраться в названиях красок*
189 Четыре вопроса о цвете
194 Цветовой круг
198 *Смешивание цветов*
200 *Сбалансированная палитра*
202 *Создание цветового круга*
204 *Нейтрализация цвета*
205 *Нейтрализация желтого*
208 Сложности с разбелом и затемнением
208 Растяжка цвета
210 *Применение цветового круга*
213 УРОК 9. Полноцветное изображение объекта
219 УРОК 10. Флористический натюрморт с цветной имприматурой
227 УРОК 11. Фигура человека с натуры

235 Послесловие. Дерзайте!
238 Благодарности
240 Библиография
241 Примечания
245 Алфавитный указатель



От автора

Не удовлетворяйтесь историями о том,
как все происходило с другими. Создавайте свой миф,
не сопровождая его сложными объяснениями,
чтобы все поняли путь, который мы для вас открыли.

РУМИ, персидский поэт (1207–1273)

Как людям удается найти свой путь? Мне всегда казалось чудом, что люди рождаются, вырастают, покидают родной дом и пытаются устроить свою жизнь. Они не застрахованы от превратностей и ударов судьбы и, как парашютики одуванчика, летят по воздуху и приземляются там, где им суждено прорасти. Я всегда думала, что ветер может носить их вечно. Процесс созревания никогда не казался мне неизбежно успешным.

Подростком я думала, что могу все время просто плыть по течению. Обыденное часто казалось мне сверхъестественным, а очевидное для окружающих — не всегда понятным. Деревья за окном моей спальни каждый день выглядели иначе. Они казались мне причудливыми и бесконечно прекрасными. Дорога у дома была не черной, а фиолетовой. Я задумалась: как мне, умеющей только теряться, удалось найти работу? Да и откуда у меня возникло такое желание?

В старшей школе я была неразлучна со скетчбуком. С его помощью я взаимодействовала с миром, и мои идеи наконец-то могли воплотиться в творчестве. Туда же я записывала и свои мысли. Скетчбук служил буфером между мной и окружающим миром и был фильтром моего воображения.

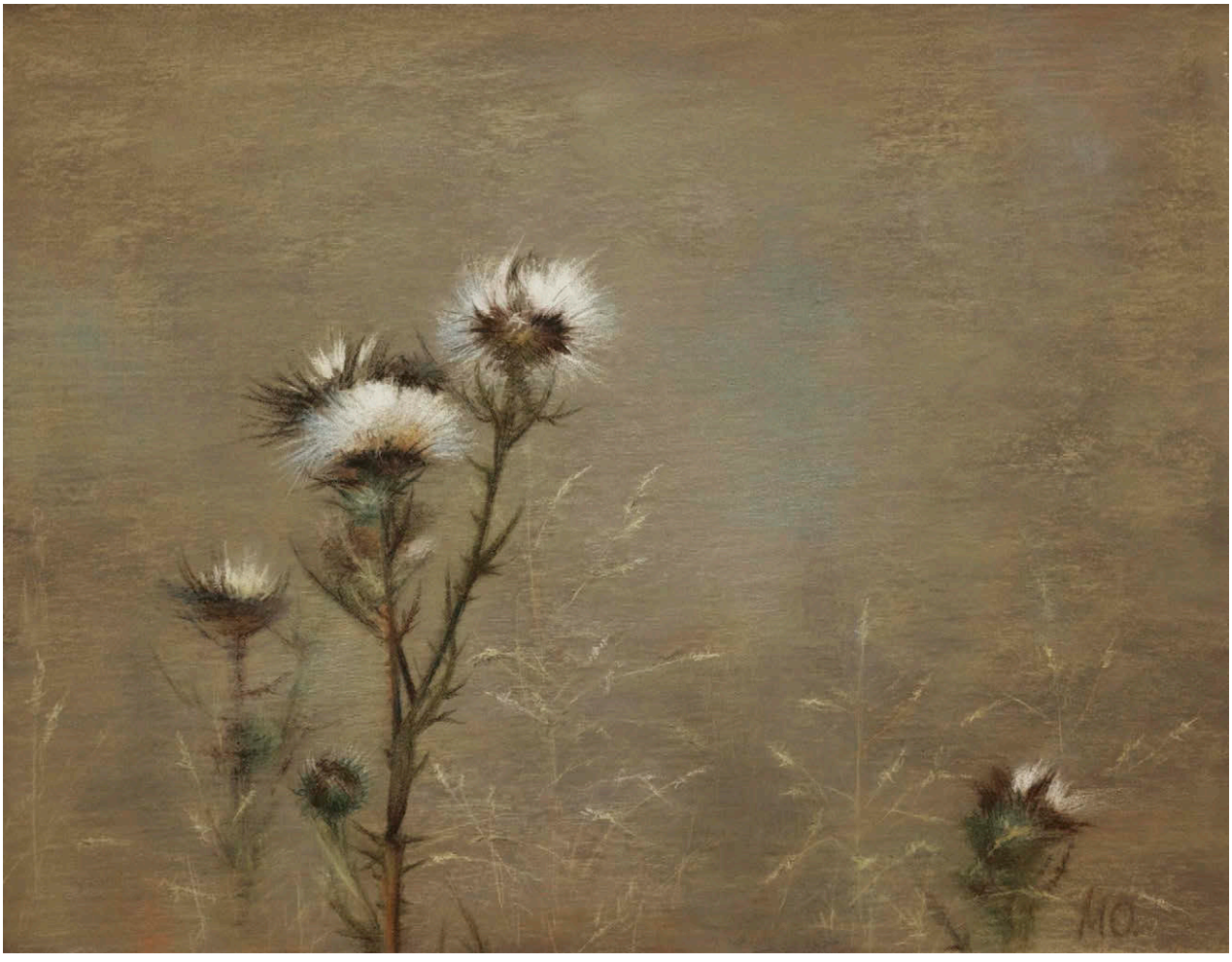
Окончив школу, по воле судьбы я нашла сурового преподавателя изобразительных искусств из частной студии. Учеба давалась мне с трудом. Все, что я делала, казалось жутко неправильным. Мне пришлось даже заново учиться держать карандаш. Преподаватель как-то кричал, что не доверил бы мне даже покрасить гараж. В его студии бесконечно долго рассматривать объект было не просто нормой, а требованием.

НАПРОТИВ. **ИСТМЕН ДЖОНСОН**. ***Девушка, оставшаяся в моем прошлом***. Ок. 1872. Холст, масло. 106,7×88,7 см. Из собрания Смитсоновского музея американского искусства (Вашингтон). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Истмен Джонсон родился в Мэне, а учился в Дюссельдорфе и позже в Париже у Тома Кутюра. Он стремился продвигать американскую живопись и искал новые сюжеты. Джонсон пережил Гражданскую войну и в этой картине передал стойкость и отвагу народа, столкнувшегося с лишениями и потерями.

НА С. 3. **ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД**. ***Портал***. 2015. Деревянная панель, масло. 66×96,5 см. В частной коллекции

НА С. 6. **МАРИЯ ДЬЮИНГ**. ***Майский сад (деталь)***. 1895. Холст, масло. 60,1×82,5 см. Из собрания Смитсоновского музея американского искусства (Вашингтон). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства



ВВЕРХУ. МАРИЯ ОЛАНО. *На лугу*. 2014. Бумага, пастель. 22,86×30,48 см. В частной коллекции

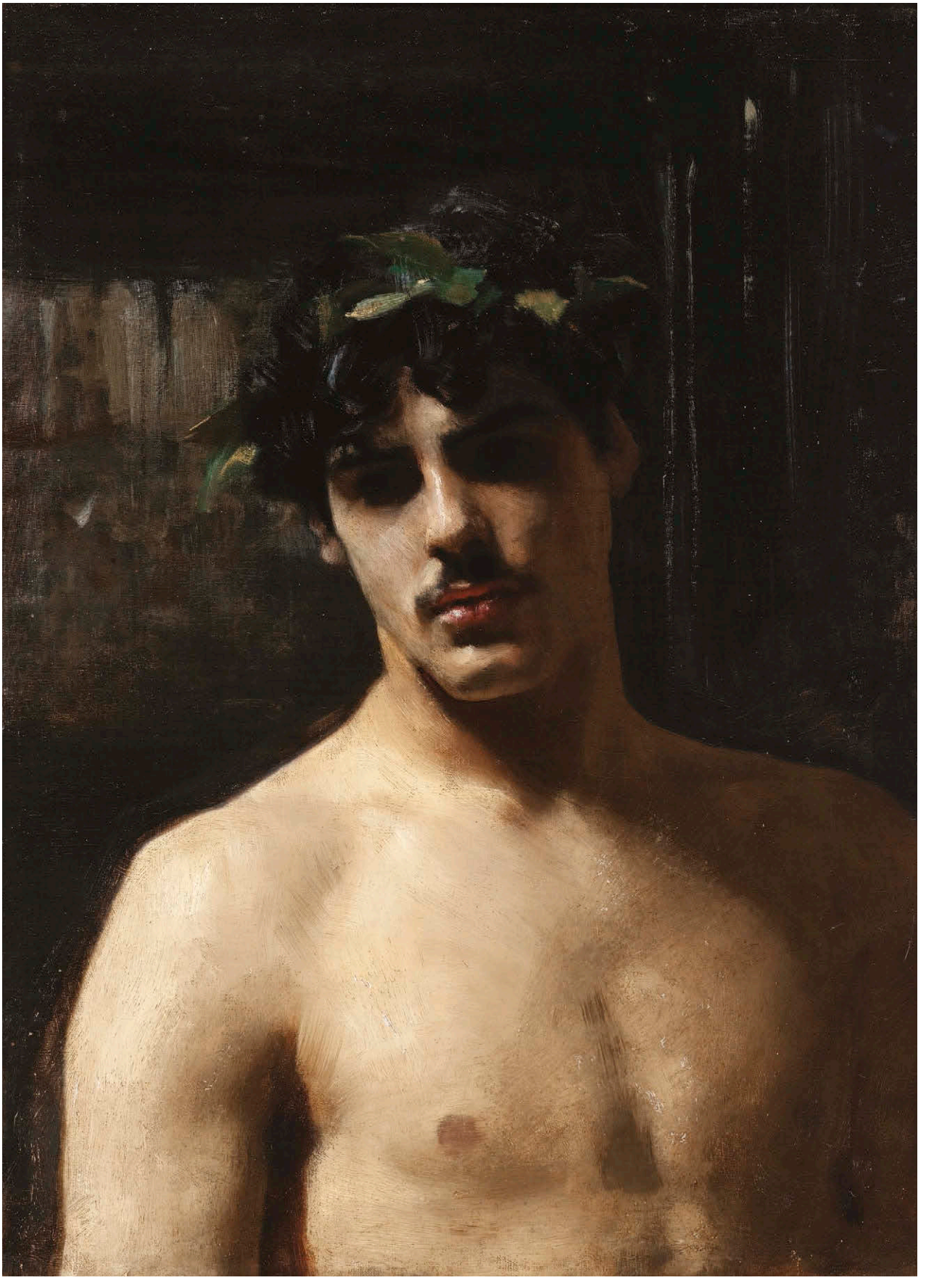
Мария Олано на этом нежном пейзаже в миниатюре подчеркнула мелкие природные формы.

НАПРОТИВ. ДЖОН САРДЖЕНТ. ***Юноша в лавровом венке***. 1874–1880. Холст, масло. 44,45×33,47 см. Из собрания Музея искусств округа Лос-Анджелес. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Еще не достигнув девятнадцатилетия, Джон Сарджент уже начал обучение в студии Каролюс-Дюрана — художника, работавшего в технике алла прима («за один сеанс»), в духе Веласкеса.

И вдруг все правила обрели для меня смысл. Я, которая никогда не испытывала рвения к учебе и не блистала знаниями, начала работать ночами напролет, стараясь узнать все возможное о художественном ви́дении. Я выяснила, что не одинока и многие прошли этот путь до меня.

Мой первый опыт обучения искусству был непростым, но он дал мне стимул. Следующие десять лет я провела в поездках из студии в студию в Филадельфии, Миннеаполисе и Нью-Йорке, занимаясь со всеми художниками, которых могла найти, собирая воедино разрозненные фрагменты забытых традиций изобразительного искусства. Я искала клад, а подсказки были спрятаны в памяти нескольких разбросанных по миру людей, а также в дневниках и книгах. Горстка студентов, включая меня, нашла в себе внутреннее призвание и начала искать способы сохранить исчезающее наследие.







ВЫШЕ, ВВЕРХУ. ДЖОН ДЕМАРТИН. *Забвение веры*. 2006–2007. Холст, масло. 66,04×134,62 см. В частной коллекции

ВЫШЕ, ВНИЗУ. *Вход в мастерскую Аристид.* Фотография: Андрей Козлов

НАПРОТИВ. ВИЛЬГЕЛЬМ ХАММЕРСХЁЙ. *Интерьер. Странгаде, 30, 1901.* 1901. Холст, масло. 66×55 см. Из собрания Музея Штеделя (Франкфурт). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Со временем я стала преподавать. Для меня это один из способов учиться, наблюдая за молодыми художниками и их идеями. Моя работа со студентами началась в Академии искусств Гейдж в Сиэтле. Мы с группой учеников привели в порядок свободное помещение и превратили его в убежище от мирской суеты, предназначенное для изучения и создания произведений искусства. В последний вечер ремонта я красила полы и, закончив работу у дверей, вышла и закрыла их, не взглянув на комнату. На следующий день с раннего утра шел снег, и я с трудом пробиралась к студии. Мне не терпелось впервые увидеть ее во всей красе. Открыв дверь, я ощутила нечто неописуемое. Мы превратили разгромленную комнату в обитель искусства — первую мастерскую с очной программой обучения на северо-западе США.

Вскоре художники стали приезжать в Сиэтл ради обучения у меня, так же как я когда-то ездила учиться у других. Академическое образование — уже не отмирающая традиция. Каждый год открывается столько студий, что я не успеваю их считать, и количество студентов растет день ото дня. Это направление могло бы быть популярно лишь в узком кругу, но продолжает развиваться. Есть люди, похожие на меня, чей основной дар — любознательность. Им нравится исследовать окружающий мир и удивляться ему. Тем, кто, вслед за великим английским поэтом Уильямом Блейком, верит в то, что «если бы двери восприятия были чисты, все предстало бы человеку таким, как оно есть — бесконечным», всегда найдется место в нашей мастерской.





Введение

Мы трудимся впотьмах — мы делаем, что в наших силах — мы отдаем, чем владеем.
В наших сомнениях — наша страсть, и в нашей страсти — наш удел.
Все остальное — безумие искусства.

ГЕНРИ ДЖЕЙМС. Зрелые годы

Недавно я собиралась на вечернюю прогулку. Открыв дверь, я увидела человека, который как раз хотел постучать. Он улыбался, был одет как университетский профессор и держал в руке открытку. «У меня тут кое-что есть для вас», — сказал он. Я судорожно пыталась понять, кто это и чего он хочет. Открытка была адресована мне, но без почтового штемпеля. Мужчина объяснил, что только вернулся с Галапагосских островов, где по традиции почтовые отправления складывают в бочку. Доставляет их тот, чей маршрут пролегает ближе всего к адресату. Это повелось с тех времен, когда почту доставляли моряки.

Если бы у меня спросили, каковы шансы у писем, отправленных таким способом, попасть к адресату, я предположила бы: столько же, как если сложить их в бумажные самолетики и пустить в воздух. Но этот человек просмотрел всю почту в бочке, чтобы взять корреспонденцию с собой в Сиэтл. И я получила письмо быстрее, чем открытки, которые я отправляла этим летом из Италии, добрались до моих друзей в США.

Я подумала, что есть нечто общее между современной живописью и способом отправки почты с Галапагосов. Картину нельзя назвать произведением искусства, если в ней нет веры. Как жители Галапагосских островов верят, что их письма дойдут до адресата, художнику необходимо верить в ценность и результат своей работы. Нет безупречной пошаговой инструкции для получения идеального результата. Его дают внутренняя борьба, талант, вдохновение и страсть вкупе с тяжелой работой. Как бы целеустремлены и подготовлены вы ни были, создавая произведение искусства, вы ступаете на неизведанные земли. Отсюда радость и чудо искусства. Оно человечно, неидеально и исполнено тайны.

НАПРОТИВ (ДЕТАЛЬ) И ВНИЗУ. **УИНСЛОУ ХОМЕР.** ***Норд-Ост (деталь).*** 1895 (доработана в 1901). Холст, масло. 87,6×127 см. Из собрания Метрополитен-музея (Нью-Йорк). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Уинслоу Хомер совместил литографический фон с иллюстрацией и создал повествовательную работу с участием героев, столкнувшихся со стихией.





КЭТРИН СТОУН. *Ей хорошо, что улетели птицы*. 2013. Деревянная панель, масло. 81,28×45,72 см. В частной коллекции

НАПРОТИВ. КАСПАР ФРИДРИХ. *Странник над морем тумана*. 1817. Холст, масло. 94,8×74,8 см. Гамбургский Кунстхалле (Германия). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Каспар Фридрих был представителем немецкого романтизма и создал много меланхоличных работ, в которых ощущается неподдельная любовь к природе. Он верил, что произведение искусства — плод самоанализа и уединения.

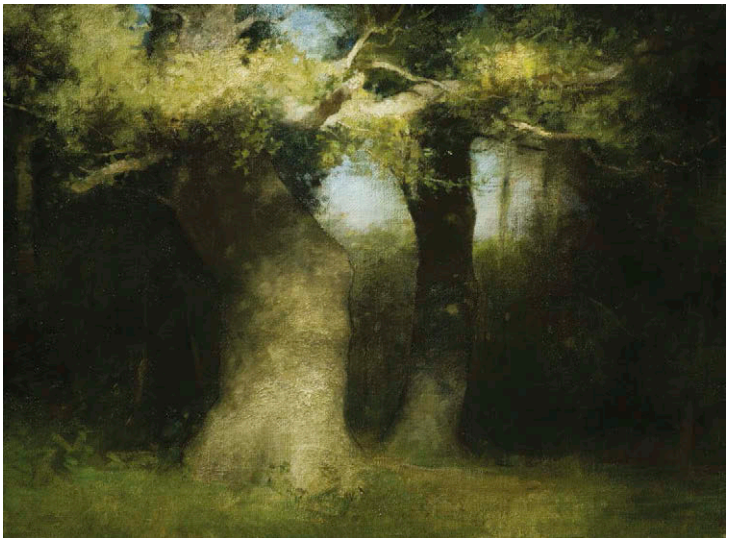
ЧАРЛЬЗ УИД. *Дуб и бук*. 2010. Холст, масло. 40×60 см. В частной коллекции

В этой картине Чарльз Уид для изображения атмосферы леса использовал кьяроскуро (см. с. 27). По стилю работ Уида можно назвать современным Джорджем Иннессом (художник XIX века, повлиявший на многих американских пейзажистов наших дней).

Не всё можно контролировать, и стоит осваивать живопись, хорошо подготовившись в тех областях, которые зависят *от нас*. В этой книге собрана основная информация по теме, которую я сама получила в процессе обучения, использую в студии и преподаю студентам. Здесь есть описание приемов, основополагающих правил, пошаговые примеры и упражнения для повышения профессионального уровня. Здесь рассказывается о приемах, проверенных временем и наработанных лично, приводятся работы художников ушедших эпох и современников. И, наконец, сюда включены размышления о важных вопросах, которые возникают в процессе обучения, например: «Как реагировать на критику?» и «Как продолжать занятия, если зайдешь в тупик?»

Последовательность изложения такая же, как в очной программе мастерской. Вы будете продвигаться от плоской, абстрактной черно-белой работы к созданию объема: сначала с использованием ограниченной палитры, а затем — полноцветной. В моей мастерской минимум год отводится на обучение рисунку, и о нем идет речь в практическом руководстве «Уроки классического рисунка».

Обучение по книге отличается от очного, но в ней есть информация, накопленная поколениями. Благодаря ей можно получить поддержку людей, прошедших тот же путь, и следовать за ними в удобном темпе. Искусство требует максимальной сосредоточенности и возможности долго работать не отвлекаясь (для многих это самое сложное).







МАРИЯ БАШКИРЦЕВА.
В студии. 1881. Холст, масло. 154×188 см. Из собрания Днепропетровского художественного музея (Украина). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

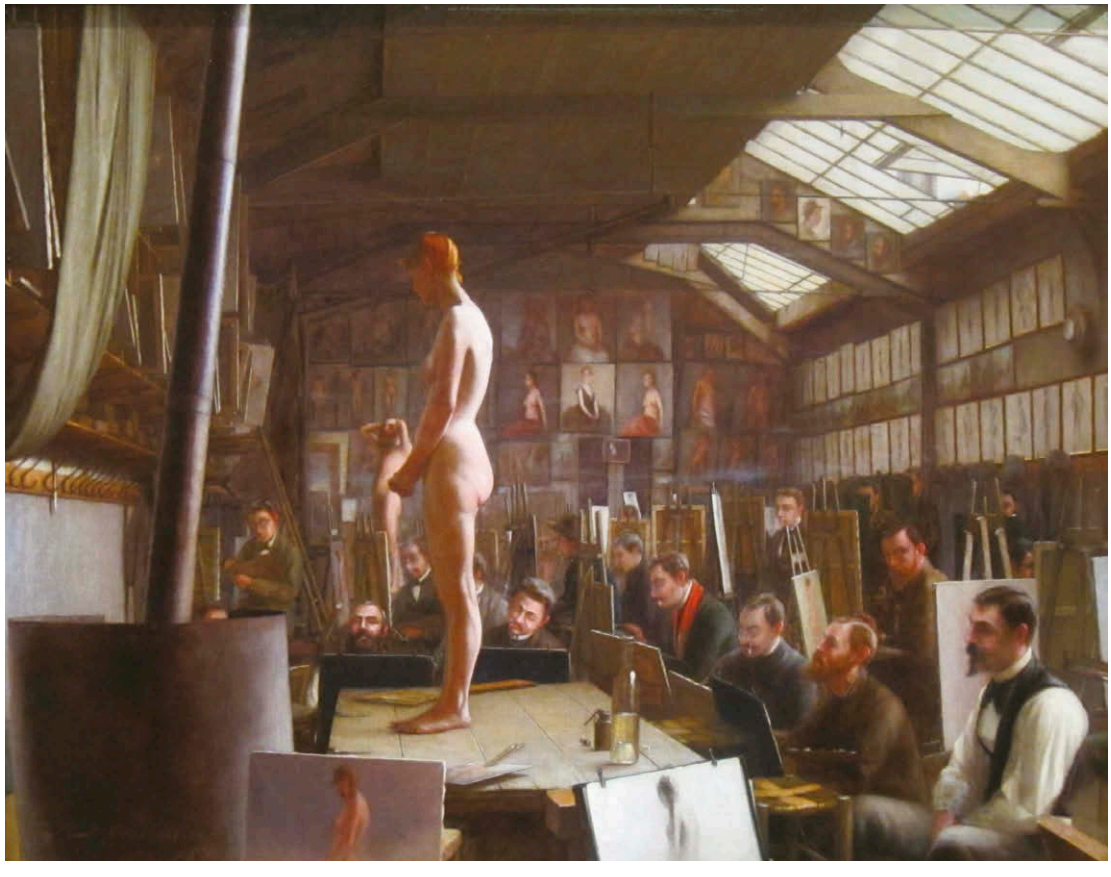
Мария Башкирцева, изображенная сидящей с палитрой, написала своих однокурсников в натурном классе Академии Жюлиана — одной из нескольких студий, открытых для женщин в Париже XIX века. Многие предметы присутствуют и в современных классах: картины на стенах, скелет для анатомических рисунков и стоящая модель, — но здесь на удивление мало мольбертов.

Уединение необходимо, поскольку в искусстве нужна размеренность, а наша жизнь сегодня течет слишком быстро.

Произведение раскрывается постепенно, и результат стоит ожиданий. Преподаватель или книга могут дать почву, структуру и содействовать творческому росту, но главное — самообразование.

Есть взаимосвязь между актом зрительного восприятия, искусством (в любой форме) и полноценной жизнью. Привычки и навыки, которые нужны, чтобы стать художником, необходимы и для личностной самореализации. «Каждый рождается разумным, — пишет бывший профессор Йеля Уильям Дерезевич, — но только путем самоанализа, наблюдений, объединения разума и сердца, осмысления опыта и поиска достойной цели можно обрести индивидуальность». То же можно сказать и о поиске своего стиля.

Можно назвать дату начала обучения живописи, но окончания не будет. Чтобы узнать об искусстве все, нужно прожить несколько жизней. После базового курса каждый выбирает самую интересную для себя специализацию. Цель этой книги — задать уверенный старт, но это лишь краткое предисловие к курсу длиною в жизнь. И от решения о том, как использовать свои знания, зависит ваша творческая карьера. То, что вы сможете дать миру в искусстве, будет даром всем людям. Генри Джеймс отмечал, что «традиции выживают, если освежать их». Надеюсь, что эта книга будет полезной и поможет внести свою лепту в эту великую традицию, которая останется в наследство тем, кто придет после нас.



ДЖЕФФЕРСОН ЧАЛФОНТ. *Ателье Бугро в Академии Жюлиана, Париж.* 1891. Деревянная панель, масло. 28,6×36,8 см. Из собрания Музея де Янга (Сан-Франциско). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Академия Жюлиана — студия в Париже, популярная среди американских студентов, там учились Сесилия Бо и Робер Анри. Это было складское помещение, где всегда толпились ученики. Сквозь огромные люки свет струился на фигуры — и они будто сияли на фоне темных стен.



ГЛАВА 1

Тональная схема

Композиция в серых тонах

На нечто смотреть и это нечто видеть — абсолютно разные вещи. Нечто начинает существовать тогда и только тогда, когда нам становится видна его красота.

ОСКАР УАЙЛЬД. Упадок искусства лжи

У всех нас были мгновения наслаждения красотой, и даже те, кто не имеет отношения к искусству, хоть раз восхищались увиденным. Но такое случается нечасто. Быт сводит использование зрения к практическим функциям, в которые не входит созерцание красоты. Мы «видим» словами, быстро опознавая вещи: стол, сумку, руку, — и в процессе упрощаем и сокращаем сложную визуальную реальность. Мы зависим от способности быстро усвоить и проанализировать большой объем информации. В середине суматошного дня трудно вспомнить, что вещи, находящиеся в поле зрения, не просто ждут, чтобы их узнали и использовали по назначению. Все они уникальным образом расположены в пространстве, освещены и существуют в своей реальности. Только когда воспринимаешь что-то не с целью практического применения, можно отнести это к сфере искусства.

Как же увидеть не только полезные предметы и найти неожиданную красоту в обыкновенных вещах? Ответ звучит просто: нужно действительно *смотреть*. Художники надолго сосредоточиваются на объекте, посвящая ему все внимание. Так объект перемещается для них с заднего плана на передний. Кропотливого рассматривания, конечно, недостаточно — художнику нужна и практика для свежести восприятия.

НАПРОТИВ. **ДЖУЛИО АРИСТИД САРТОРИО.** ***Поэма о человеческой жизни (деталь).*** 1901. Материал неизвестен, размер неизвестен. Из собрания Галереи современного искусства Ка' Пезаро (Венеция).

Источник фотографии: Cameraphoto Arte, Venice / © Art Resource, NY

На картинах итальянского художника Джулио Аристида Сарторио с ограниченной палитрой объединены романтическая энергия рисунка и элегантность барельефа. Мастеру было достаточно линий и тона, чтобы полностью выразить свой замысел.





НА ПРЕДЫДУЩЕМ РАЗВОРОТЕ. **ЖАН-БАТИСТ КАМИЛЬ КОРО.** ***Орфей ведет Эвридику через царство мертвых.*** 1861. Холст, масло. 112,7×137,2 см. Из собрания Музея изобразительных искусств (Хьюстон). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Французский пейзажист Жан-Батист Камиль Коро был известен своей приглушенной палитрой и атмосферной гармонией тонов. Он считался мастером серых тонов, и тусклые землистые оттенки идеально отвечали его предпочтениям.

ВНИЗУ. **ПЬЕР ПЮВИ ДЕ ШАВАННН.** ***Бедный рыбак.*** 1881. Холст, масло. 155,5×192,5 см. Из собрания Музея Орсе (Париж). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Пьер Пюви де Шаванн учился у Эжена Делакруа и Тома Кутюра. Широкий подход к выбору сюжетов и простота воплощения сделали его пионером современной живописи. Плоские пространные формы в его работах доминируют над светотенью. Мелкие формы он группировал в крупные, создавая грандиозные композиции.

Определение общей формы

Изучение тона (черного, белого и серого) — важный первый шаг к пониманию искусства. Художник начинает воспринимать объекты как совокупность форм тона и затем группирует и сортирует их. Рекомендую чаще прищуриваться и смотреть на мир из-под полуприкрытых век (это помогает сократить объем информации, поступающей через органы зрения), чтобы упростить его.

Если прищуриться, объекты кажутся плоскими, интенсивность цветов снижается, появляются абстрактные тональные формы. Французский художник и писатель XX века Андре Лот заметил: «Любой объект, если на секунду забыть все, что знаешь о его форме, цвете и содержании, становится источником неожиданных идей, и экстаз их воплощения дает поэтическому воображению зрителя трамплин для совершенно нового восприятия». Это все равно что рассматривать облака: если постараться увидеть объект по-новому, можно получить удивительные результаты.

Способность упрощать объект до композиции обобщенных тональных форм отличает опытного художника от любителя. Я считаю этот этап поэзией живописи, ведь цель здесь — создать богатое эмоциональное высказывание с использованием ограниченных средств (форм вместо слов). Тональные формы становятся композиционным якорем произведения искусства. Картина в процессе





ДЖЕЙМС УИСТЛЕР. *Ноктюрн: синий и золото — Саутгемптон Уотер*. 1872. Холст, масло. 50,5×76 см. Чикагский институт искусств. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Джеймс Уистлер создавал картины с намеком на музыку и даже давал им соответствующие названия, например «Аранжировка» или «Гармония». На него повлияла лаконичность японской ксилографии: бесплотные, воздушные тона на его работах скорее подразумевают сюжет, нежели утверждают.

обрастает нюансами и информацией, но впечатление от нее закладывается с самого начала.

Тональная схема (абстрактная трактовка светотени) возвышает изображение объекта от констатации факта его существования до размышлений о важнейших задачах искусства. Именно художественное восприятие позволяет уловить самую суть природы в ее визуальном воплощении, скрытую за мириадами деталей. Дальше мы обсудим более глубокий подход к этому важному предмету.

Цель художественного образования — научиться быть благодарным всему, что видишь вокруг. Это влияет на восприятие, а следовательно, и на творческий подход. Сознательно разбивая процесс на этапы изучения формы, линии, тона и цвета, мы учимся художественному восприятию мира — как его гости, а не хозяева. Мы практикуемся видеть объекты абстрактно, для удовольствия, и когда изображение попадает на сетчатку глаз, мы уже не обязаны классифицировать объект. С новым восприятием вы сможете удивляться миру и заменять иллюзию знания вещей пониманием их сути.



АРТУР ДОУ. ***Марш-крик***. 1905. Бумага верже, цветная ксилография (ручная печать). 10,8×17,8 см. Коллекция Стивена Грея. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Артур Доу считал, что «распределение тонов служит основой композиции». Его картины, вдохновленные японской ксилографией, — абстракции с идеальным балансом между обобщенными тональными пятнами и реалистичным сюжетом.

Поэзия живописи

Однажды я посетила занятие по стихосложению, а потом несколько часов провела на пляже, пытаясь облечь свои мысли в слова. Я хотела отфильтровать хитросплетения смыслов и эмоций и воплотить их в нескольких строках. Я усердно размышляла над стихотворением несколько следующих дней: «Нет, не *серый*, а *сизый*… нет, *пепел* вроде лучше… а может, не стоит…». Я была очень сосредоточена, стремясь отсеять все лишнее. Раньше я пользовалась словами без ограничений, а теперь нужно было избавиться от шелухи.

Когда вы ищете способы компоновки сюжета, необходимы такая же сосредоточенность и вдумчивый отбор, чтобы выразить именно то, что вы хотите. Красиво расположенные тональные формы — вид визуальной поэзии.

В великих произведениях мелкие формы объединяются в максимально крупные.

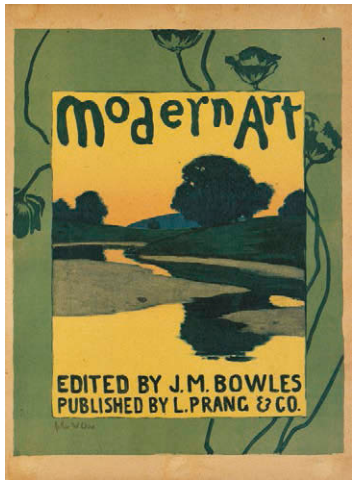
Ксилография — самая чистая форма поэзии. Элегантные и графичные оттиски — отличные примеры простого чередования темных и светлых тонов. Но материалу нужен художник, который, как и поэт, сможет работать в заданных рамках. Многие живописцы прошлого, от Рембрандта до Гойи,

Тулуз-Лотрека и Дега, были еще и квалифицированными печатниками. Это дало им возможность использовать приемы работы с одним материалом для другого. Естественные ограничения печатной графики сводили технику к минимуму. Художники, обучавшиеся печатной графике, умели создать великое малыми средствами. Благодаря пониманию этих принципов их живописные работы приобретали размах и могли восприниматься вне времени.

В ксилографии каждый цвет наносится отдельно, в один слой. Слои получаются однородными.

В ксилографии невозможно использовать *кьяроскуро* — высококонтрастное воспроизведение светотени, которое всегда привлекало западных художников. Здесь плоские формы передают весь сюжет. Эта поэзия форм называется *нотан* (яп. «контраст светлого и темного»). Главный источник красоты — элегантная простота.

Идея о том, что декоративные формы могут образовывать композицию на плоскости картины, вдохновила некоторых художников XIX века, увлеченных зарождающейся эстетикой модернизма. Гармония тональных форм присутствовала в живописи на протяжении столетий, но именно Джеймс Уистлер, Уильям Николсон и Эдуард Мане возвели ее в концепцию и вывели на передний план в своих работах. Эти формы можно считать каркасом, удерживающим на себе мелкие элементы картины. В великих произведениях искусства он всегда есть, хотя и замаскирован. А многие современные художники выставляют каркас на всеобщее обозрение.



АРТУР ДОУ. *Современное искусство*. 1895. Бумага, цветная литография. 50,8×40 см. Из собрания Смитсоновского музея американского искусства (Вашингтон). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Доу был выдающимся педагогом. Он интересовался приемами японской ксилографии, основанной на выверенной композиции светлых и темных форм, и заимствовал их для получения схожего эффекта в своих работах.



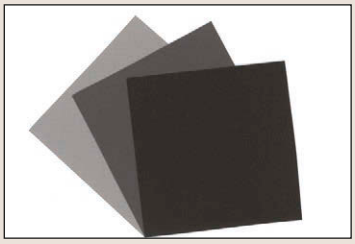
ХИРОШИ ЙОШИДА. *Йошикава*. Год неизвестен. 24,61×32,54 см. В частной коллекции

Влияние было обоюдным. На ксилографическом оттиске, сделанном в Японии, можно заметить воздушную перспективу и тональную градацию, присущие европейскому искусству.

Работа с тональными формами

Большинство успешных картин основано на очень простой тональной композиции. Процесс создания привлекательного произведения искусства с использованием нескольких тональных форм — логическая игра, где каждый ход влияет на результат. Всегда спрашивайте себя: «Как описать сюжет, используя как можно меньше тональных форм?» Обычно лучшее решение находится методом проб и ошибок.

Этот проект можно выполнять любым материалом, например гуашью, акрилом или маслом. Но возможность смешивания и добавления тонов становится непреодолимым искушением (по крайней мере для меня). Чтобы урок прошел продуктивно, я рекомендую разрезать тонированную бумагу на нужные формы макетным ножом.





ВВЕРХУ. Коллаж Кэрри Уильямс

НАПРОТИВ. **УИЛЬЯМ КЕНДАЛЛ.** ***Беатрис***. 1906. Холст, масло. 76,2×63,6 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Фонд Джозефа Темпла

Уильям Кендалл, ученик Томаса Эйкинса, часто изображал своих жену и детей. Это простая композиция, почти абстрактная, поэтому ее несложно использовать для упражнения.

ВЫБОР СЮЖЕТА

Выберите подходящий объект, не слишком детализированный и яркий. Кэрри Уильямс решила использовать шедевр Уильяма Кендалла, но могла взять и натюрморт, интерьер или пейзаж. Главное здесь — чтобы свет, тень и второстепенные формы соответствовали замыслу оригинального изображения.

ВЫЧЛЕНЕНИЕ ЧЕТЫРЕХ ТОНОВ

В примере слева видно, как Уильямс обобщила схожие тона в крупные формы, которые смогла выразить тремя оттенками серой тонированной бумаги и одним белым. Для усиления эффекта она расположила их рядом.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Вырежьте нужные формы из четырех выбранных листов и выложите упрощенную версию изображения. Одна и та же тональная форма может выглядеть как темной, так и светлой в зависимости от того, что ее окружает. Например, в работе Уильямс лицо матери, рука ребенка и стена — одного тона. В первых двух случаях он кажется темным рядом с белой одеждой. А в третьем, рядом с черным, выглядит светлым. Как и в хайку, сжатие объемного содержания до краткой формулировки производит мощное впечатление.



Тональная композиция

Работая над композицией, художник тратит много времени на перемещение объектов, добавление пятен тона и акцентов на изображение, создавая плавный маршрут для направления взгляда и баланс. Чередование выразительных элементов — ключевой момент создания композиции. Мелкие элементы могут влиять на равновесие крупных. Как слабый шум в библиотеке привлекает к себе преувеличенное внимание, так и крошечное пятно тона на картине, например темное на светлом холсте, может отвлечь внимание от большого.

Расположение объектов, цветов и распределение тонов диктуются *композицией*. Цельная композиция необходима, если вы хотите, чтобы вашу картинку запомнили. Главная цель — *баланс*. Он создает гармонию — единство частей, где ни одна из них не является лишней и ни одну нельзя переместить, не нарушив целое. Гармония отличается от симметрии, в которой есть предсказуемость и повторы. Максимальная гармония достигается, если элементы картины в чем-то неожиданны и создают динамику.

Примечание: шкала рядом с изображением отражает тональную схему композиции.





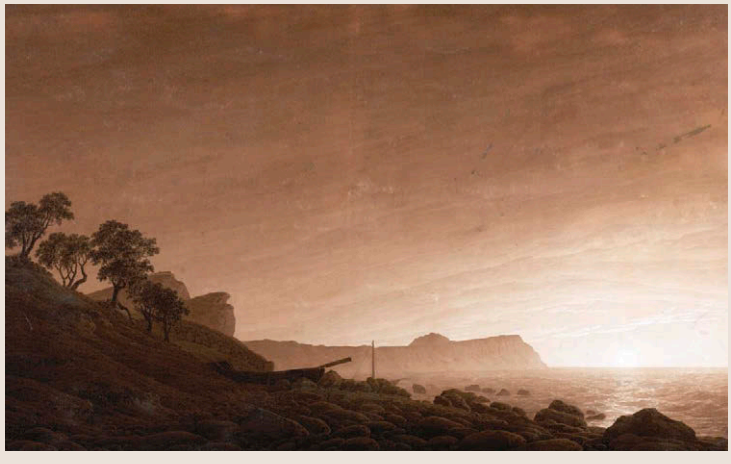
УИЛЛАРД МЕТКАЛФ. *Белая мантия*. 1906. Холст, масло. 66,04×73,66 см. В частной коллекции. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Темные тона на картине формируют букву Z, и взгляд зрителя движется от левой верхней части вдоль деревьев к домам, мосту и воде и уходит вправо. Бóльшая часть тонов этого изображения в высоком ключе (светлого с темным зрительным центром) находится в светлой части тональной шкалы (градации тонов от белого до черного). Самый мелкий элемент, к слову о пропорциях, — черная часть моста. Этого достаточно, чтобы сбалансировать верхние две трети изображения.



ДЭНИЕЛ ГАРБЕР. *Карьер*. 1917. Холст, масло. 127×152,4 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Фонд Джозефа Темпла

Эта картина построена на средней части тональной шкалы, без светлого и темного. Такой прием, свойственный импрессионизму, создает ощущение тишины и покоя. Движение в картине создается незначительным изменением цветов. Тональный акцент — впадина в скалах, отделяющая свет от тени и привлекающая внимание к центру сюжета.



КАСПАР ФРИДРИХ. *Вид на Аркону с восходящей луной*. 1805–1806. Бумага, карандаш и кисть (сепийная тушь). 60,9×100 см. Из собрания Галереи Альбертина (Вена). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Тональная композиция в низком ключе (темная со светлым центром) акцентирует внимание на последних лучах уходящего солнца. Самая светлая область картины — солнце и его лучи — невелика, но уравновешивает весь холст со средними и темными тонами. Темная каменистая почва удерживает нижнюю часть холста, а дуги облаков в оттенках серого увлекают нас к свету.



ИСТМЕН ДЖОНСОН. *Дорога свободы — беглые рабы*. Ок. 1862. Картон, масло. 55,8×66,4 см. Из собрания Бостонского музея изобразительных искусств. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

ВВЕРХУ. В этом схематичном коллаже Кэрри Уильямс сократила картину справа до трех тонов.

СПРАВА. Из-за крупных форм лошадь и три седока кажутся частью земли, по которой скачут. Основную информацию этого эффектного образа, увиденного во время Гражданской войны, Истмен Джонсон передал с помощью контура.



Еще одним поклонником ксилографии был американский художник и преподаватель Артур Доу. Он был уверен, что изучению натуры в академическом образовании уделяется чрезмерное внимание, и нашел противоядие этому в формальной композиции японского искусства. В отличие от эстетики Викторианской эпохи, изобилующей незначительными деталями, японская, с ее любовью к природе и акцентом на чистых, абстрактных формах, стала прекрасным источником вдохновения для многих художников начала XX века.

Гризайль

Время, затраченное на работу над тоном, всегда оправданно. Фигуративная (предметная) живопись многим обязана тону: если перевести цветную репродукцию в черно-белый формат, основное впечатление от него останется неизменным. Другие основополагающие компоненты живописи — рисунок, композиция и цвет. Поэтому студенты в первый год изучают основы рисунка — который Жан-Огюст-Доминик Энгр метко назвал «честностью искусства» — и только потом переходят к композиции, а затем к цвету. Так они учатся понимать роль каждого этапа работы над картиной и могут самостоятельно определить в ней слабые места и исправить их.

Гризайль — важная часть тренировки зрительного восприятия, которая в дальнейшем станет частью работы в качестве подмалевка.

Тон в живописи важен одновременно для двух и для трех измерений. На плоскости он влияет на взаимное расположение крупных форм. Он создает декоративный орнамент светлого и темного, управляющий направлением взгляда зрителя. В трех измерениях он описывает объемную форму объекта и его ориентацию в пространстве картины. Падающий свет, описывая его поверхность, позволяет определить ракурс, расположение относительно источника света, рельеф и текстуру.

Для изучения падающего на объект света нужно погрузиться в мир мелких форм, язык которого состоит из полутонов, раскрывающих характер объекта. Свет первичен, и нельзя забывать, что он не менее важен, чем сам объект. Он так же необходим для красоты в искусстве, как для зарождения жизни.

Плоские тональные и объемные формы дают живописцу полный диапазон выразительных средств. Сильная тональная композиция и детальное описание объекта одинаково важны. В мастерской студенты учатся понимать разные аспекты тона, работая над серией упражнений. Начинают они с плоскостных эскизов, выполняемых по оригиналу либо репродукции шедевра, или с натуры, натюрморта или фигуры человека. Затем переходят к работе над скульптурой в барельефе, далее к объемной скульптуре и, наконец, к сложному этапу изображения фигуры.



ПЬЕР ПЮВИ ДЕ ШАВАНН. ***Юные девы на берегу.*** 1879. Холст, масло. 61×47 см. Из собрания Музея Орсе (Париж). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Благодаря узкому тональному диапазону и минимальной моделировке объема внимание в этой композиции Пьера Пюви де Шаванна акцентировано на контурах и крупных формах. Фигуры и окружающая их среда сводятся к абстракциям в доминирующей над ними композиции.

Значение плоскостного эскиза

Плоскостной эскиз — небольшой подготовительный набросок, на котором художники-фигуративисты опробуют композицию перед началом работы над большой картиной. Здесь трехмерный мир сводится к двумерной совокупности форм, что позволяет легко определить, хорошо ли смотрится композиция в небольшом масштабе. Если да, то и для большой работы она будет успешной: для разборчивости изображения размер не важен. А если по плоскостному эскизу видно, что композиция неудачна, после переноса на большой формат вряд ли что-то изменится. Иногда трудно понять, что изображено на рекламных щитах, а сюжеты на марках обычно не вызывают сомнений.

Работайте над крупными формами,
не вдаваясь в детали как можно дольше.

Плоскостные эскизы — прекрасный способ перейти от рисунка к живописи, уводящий от конструктивных линий и контуров к свободе крупных масс и форм. Небольшой

НАПРОТИВ. **ЛУИС ХОУКИНС.** ***Портрет молодого человека.*** 1881. Холст, масло. 57×44,5 см. Из собрания Музея Орсе (Париж).

Фотография: Эрве Левандовски
Источник фотографии: © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.

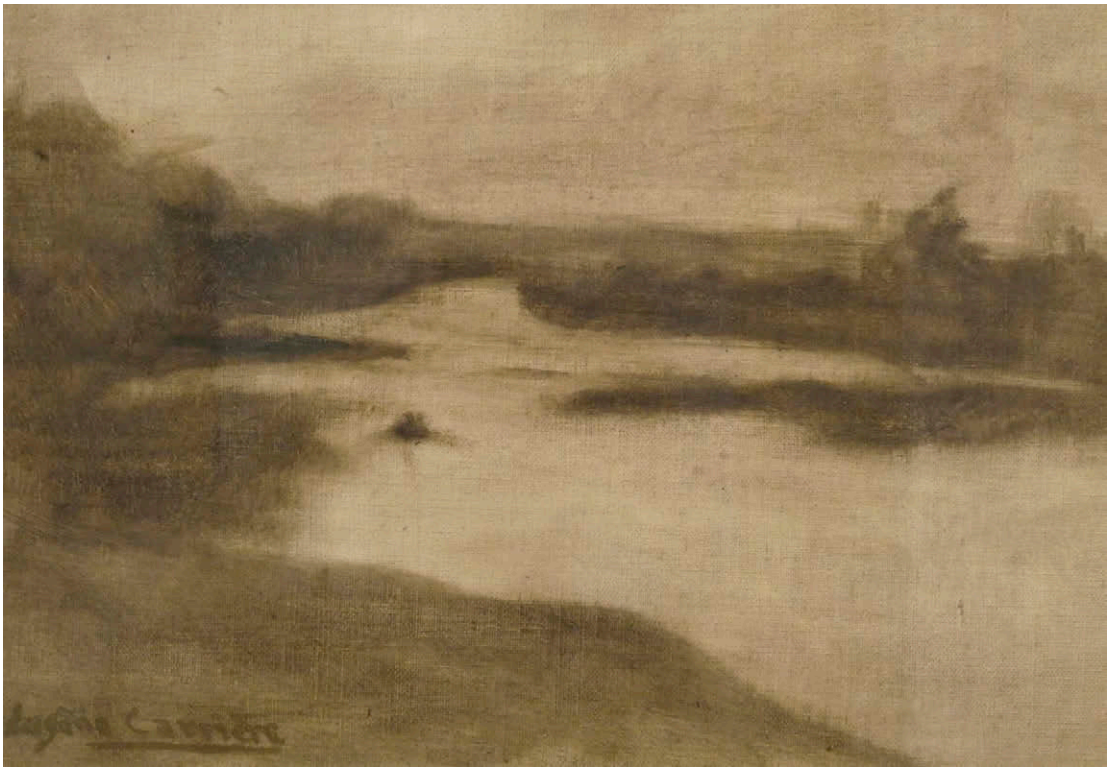
Художник-символист Луис Хоукинс добился изящного баланса в минималистичном исполнении головы, сопоставив ее с тремя крупными формами: шляпой, рубашкой и фоном.

ВНИЗУ. **ЭЖЕН КАРРЬЕР.** ***Пейзаж с большой рекой.*** 1906. Холст, масло. 28×35 см. Из собрания Страсбургского музея современного искусства (Франция). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Картины Эжена Каррьера — пример того, чего можно добиться минимумом средств. Обычно его работы напоминают подмалевок, но тем не менее ему удается полностью передать свое художественное восприятие.

масштаб эскиза — идеальное пространство для экспериментов с тональными формами. Как учебная работа он освобождает от ответственности за то, чтобы все вышло правильно: можно рискнуть и попытаться вникнуть в природу вещей, а не свое представление о них. Цель создания эскиза — принести в жертву детали ради крупных масс, очистив визуальный образ до элементарной выразительной формы.

Упражнения по работе с диапазоном тонов помогают осознать непосредственное влияние тона на работу. В моей студии ученики поначалу работают всего с двумя тонами — белым и черным — и проверяют, можно ли ими одними изобразить объект. Они внимательно изучают контуры и добавляют недостающие детали так же, как делают силуэтные портреты из черной бумаги (см. с. 28). Когда они переходят к следующей картине, добавляются два полутона. Учитывайте, как меняется изображение (теряется или усиливается впечатление) при расширении тонального диапазона. А палитра из шести тонов, которые уже кажутся изобилием, подразумевает сложную задачу — контролировать и поддерживать визуальный эффект, которого удавалось добиться упрощенными палитрой и формами. Такая последовательность упражнений делает студента более восприимчивым к возможностям тональных форм.






VASARI
Classic Artists' Oil Colors™
Brilliant
Yellow Lt.
40ml
1.35 fl. oz.
intensely pigmented

УРОК 1



ТОНАЛЬНЫЙ ПЛОСКОСТНОЙ ЭСКИЗ

Упражнение по созданию тональной шкалы включено в этот урок для обучения подготовке отдельных замесов краски. Их можно будет использовать в следующем упражнении. К тому же полученная тональная шкала станет полезным инструментом для сравнения тонов.

Затем мы перейдем к созданию тонального плоскостного эскиза небольшого размера (до 20 см) — упрощенного варианта будущей работы. Сведя картину к основным составляющим, можно понять, в чем ее великолепие. Изображение, состоящее из нескольких крупных форм, оказывает более интенсивное визуальное воздействие, чем дробное, со множеством светлых и темных пятен.

НАПРОТИВ. ЭББОТ ХЭНДЕРСОН ТАЙЕР. *Мои дети (Мэри, Джеральд и Глэйдис Тайер).* 1897. Холст, масло. 219,1×155,1 см. Из собрания Смитсоновского музея американского искусства (Вашингтон). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Прочная основа

Задача тонального плоскостного эскиза — использовать как можно меньше форм для передачи сюжета. *Достаточно ли восьми тонов? А четырех? Или двух?*

Плоскостной эскиз обычно становится частью подготовки к работе над большой картиной, и в этом случае он выполняется в цвете. Его также можно создать для быстрой оценки композиции или анализа шедевра.

Помните: перфекционизм — ваш враг. Как правило, нужно только наметить расположение тонов и полностью покрыть холст краской, чтобы понять, сработает ли композиция. Уточнения можно внести позже.

МАТЕРИАЛЫ

Бумага

Материал для рисования — карандаш или уголь (по желанию)

Деревянная панель или холст

Кисти разных размеров, например № 2, 6 и 8

Палитра (при подготовке замесов для тональной шкалы можно взять настольную палитру из стекла и подложить под нее белую или серую бумагу. Для плоскостного эскиза лучше использовать палитру, которую удобно держать в руке)

Краски — титановые белила, натуральная умбра, жженая кость (я смешала черный с натуральной умброй, чтобы получился теплый черный, более близкий к цвету оригинального изображения. А вы можете использовать чистый черный или добавить к нему любой другой цвет)

Тряпка или бумажные полотенца

Растворитель без запаха

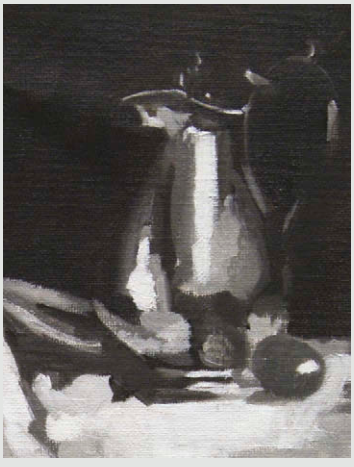
Льняное масло

Мастихин



РЕБЕККА КИНГ. *Картина в двух тонах*. 2014. Холст, масло. 5,08×7,62 см. В частной коллекции

Ребекка Кинг свела схему к минимуму тонов: черному и белому.



РЕБЕККА КИНГ. *Картина в четырех тонах*. 2014. Холст, масло. 5,08×7,62 см. В частной коллекции

Четырех областей чистого тона достаточно, чтобы передать локальные тона объектов натюрморта и дать зрителю всю необходимую информацию.

Подготовка замесов для тональной шкалы

Каждый шаг шкалы соответствует одному тону. Задача — получить плавный переход. Смешивание тонов поможет развить более тонкое восприятие тональных переходов. Вдобавок это ускорит процесс смешивания тонов для остальных упражнений в книге: достаточно будет подбирать тона к уже готовой шкале, а не продумывать все заново каждый раз.

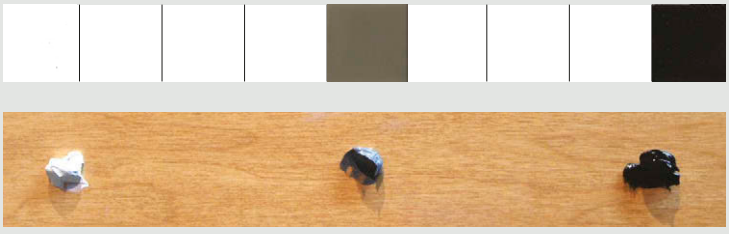
Нарисуйте прямоугольник 3×27 см на подготовленном листе бумаги, холсте или деревянной панели. Разделите его на 9 квадратов 3×3 см. Удобно нарисовать сразу два варианта: экспериментальный и финальный.

Выдавите немного титановых белил с одной стороны палитры и жженой кости — с другой. Сделайте большой замес среднего серого посередине (это будет средний тон).

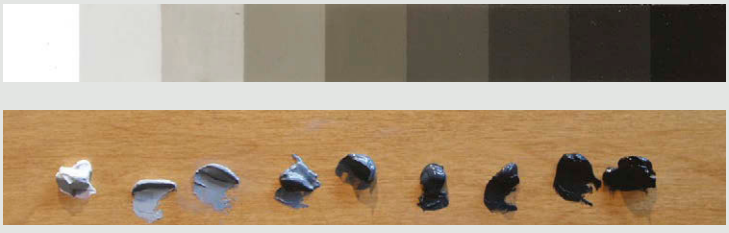
Затем смешивайте цвета от серого к черному и белому. Всего должно получиться 9 замесов (включая чистые черный и белый).



Выдавите черную и белую краску на палитру



Смешайте средний серый



Замесы белого, черного и серого

Каждый тон должен быть однородным, поэтому лучше смешивать краску мастихином, который можно полностью очистить, завершив работу.

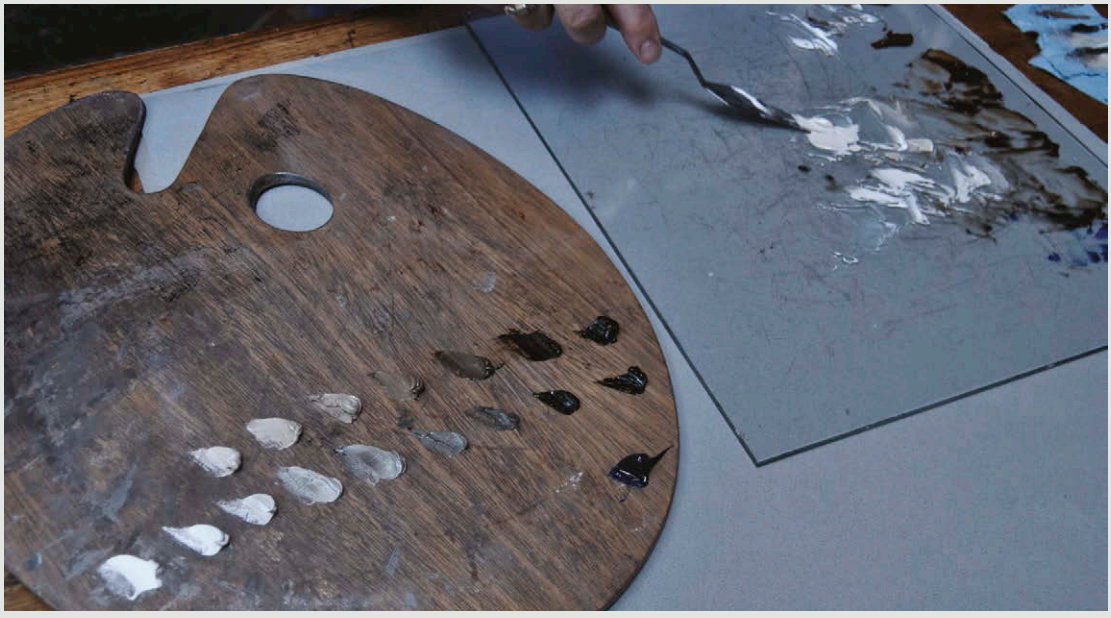
Сделайте пробные мазки замесов на тестовой полоске, чтобы сравнить переходы между тонами. Для каждого из них нужен чистый мастихин — вытирайте его мягкой тканью или бумажным полотенцем. На правильной тональной шкале должен присутствовать одновременный контраст, чтобы тон в каждом квадрате был светлым по сравнению с правым (который лежит ближе к черному) и темным по сравнению с левым (который лежит ближе к белому). Если прищуриться, границы между тонами должны размыться, образуя плавный переход; они не должны выглядеть отдельными квадратами. Не расстраивайтесь, если во время этого упражнения на подгонку тонов уйдет гораздо больше времени, чем предполагалось: нюансы действительно непросто заметить.

Когда замесы готовы, опробованы и удовлетворяют всем требованиям, нанесите краску на финальный вариант шкалы на холсте или деревянной панели и сохраните, чтобы в будущем использовать в качестве шпаргалки. Убедитесь, что между квадратами нет белых промежутков и краска лежит равномерным непрозрачным слоем. Непрокрашенные области или утолщение слоя на границах квадратов отвлекают внимание и создают своего рода белый шум, мешающий восприятию тональной шкалы (или живописного произведения).



РЕБЕККА КИНГ. ***Картина в шести тонах***. 2014. Холст, масло. 5,08×7,62 см. В частной коллекции

Всего шесть тонов понадобилось Ребекке, чтобы передать текстуру поверхности объектов и создать законченную работу с более подробной проработкой их формы.



Работа над тональным плоскостным эскизом

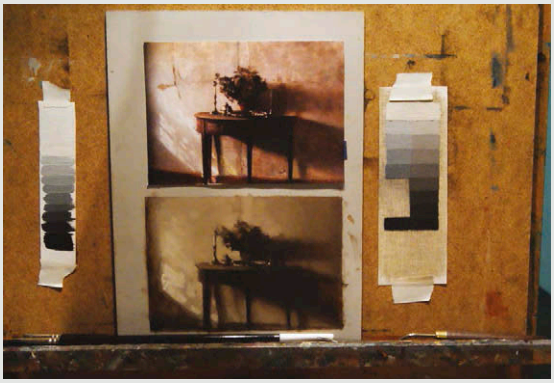
Плоскостной эскиз предполагает небольшой масштаб и ускоренный процесс. Это дополнительная возможность потренироваться в упрощении изображения. Можно взять любой сюжет: натюрморт, фигуру, портрет или пейзаж — как черно-белый, так и цветной. Грамотный плоскостной эскиз очень лаконичен и выглядит законченным. На нем и строятся все великие произведения.

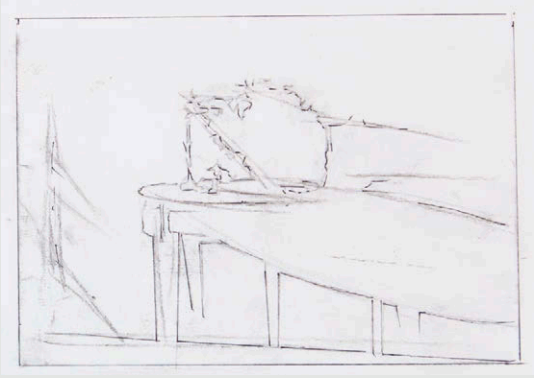
Есть много причин выполнять плоскостной эскиз даже по завершении обучения. Это дополнительная практика работы с материалом; рисков нет, а вложения времени минимальны. Кроме того, это возможность попробовать несколько вариантов композиции, прежде чем переходить к большой картине, и доступный способ перенять опыт великих мастеров (более подробно о *копировании* см. с. 172). В процессе повторяйте про себя, как заклинание: упрощать форму, варьировать края.

Для первого тонального плоскостного эскиза возьмите натуральную умбру или черный. Для последующих можно смешать другой нейтральный цвет, который больше соответствует объекту. Лучше делать простые замесы, чтобы можно было повторить их, если краска закончится.

Диапазон возможных нейтральных цветов представлен на с. 120. Эти комбинации в прошлом использовали мои студенты. Обратите внимание, насколько «синей» кажется полоска черных тонов по сравнению с другими серыми цветами.







ПЕРВЫЙ ЭТАП:
выбор изображения

Можно работать с натуры или по репродукции картины известного художника. Я выбрала для копирования картину Карла Вильгельма Холсо «Солнечный интерьер» за простую и продуманную композицию. Лучшие образцы для упражнения — не слишком детальные шедевры. Чтобы настроиться на успех, выбирайте картины с явными тональными массами, где тон — главное выразительное средство.

Для подготовки к работе распечатайте уменьшенную копию изображения, такого же размера, как ваша деревянная панель или холст, и установите их рядом. Если они будут находиться бок о бок, их легче будет сравнить. В сети есть много изображений, на которые не распространяется авторское право, также можно воспользоваться репродукциями из книг.

ВТОРОЙ ЭТАП:
композиционное построение

Для начала свободными, но точными линиями наметьте расположение объектов. Так вы зададите пропорции композиции, прежде чем переходить к тонам. Можно рисовать углем прямо на рабочей поверхности: если вы ошибетесь, его легко стереть. Или разбавьте натуральную умбру до жидкой консистенции растворителем без запаха и рисуйте кистью.

Линии не должны быть слишком толстыми или темными — так проще будет вносить исправления. Основные составляющие тонального эскиза — крупные формы (относительно размера рабочей поверхности) и общие тона (относительно изображения). Для плоскостного эскиза не нужно (и даже вредно) прорабатывать детали. В процессе может возникнуть искушение сохранить их, а нам нужны лишь обобщенные формы.





ТРЕТИЙ ЭТАП:
импримату́ра (подмалевок)

Найдите общие формы крупных областей тона. Для первого слоя я рекомендую использовать чистую натуральную умбру: она хорошо растушевывается и не дает полос. Укрывистые серые краски не очень подходят для прозрачных слоев. Начните с нанесения краски на крупные формы, чтобы определить, какую часть изображения можно выполнить одним тоном.

Для этого слоя краску можно разбавить каплей льняного масла или растворителя без запаха (если она слишком густая и плохо растекается по поверхности). Но, как правило, свежая краска из тюбика имеет подходящую консистенцию, и рекомендуется использовать ее в чистом виде. Лучше заранее ее опробовать, чтобы убедиться, что она не слишком густая и не настолько жидкая, чтобы дать потеки. Выберите самую большую кисть, которую возможно использовать на таком размере, и приступайте к работе.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
нанесение тона непрозрачным слоем

Для первого непрозрачного слоя возьмите достаточно краски — больше, чем для прозрачного подмалевка. Советую начинать с темных и больших областей, чаще всего это фон. В этом случае вы будете двигаться от заднего плана к переднему. Постоянно сравнивайте эскиз и оригинал, проверяя соответствие тональных областей. Можно провести тест: сделайте крошечный мазок на оригинале, чтобы убедиться, что тон выбран правильно. Нанесите краску на всю поверхность эскиза так, чтобы между областями разных тонов не оставалось промежутков.



ПЯТЫЙ ЭТАП:
смягченные и акцентированные края

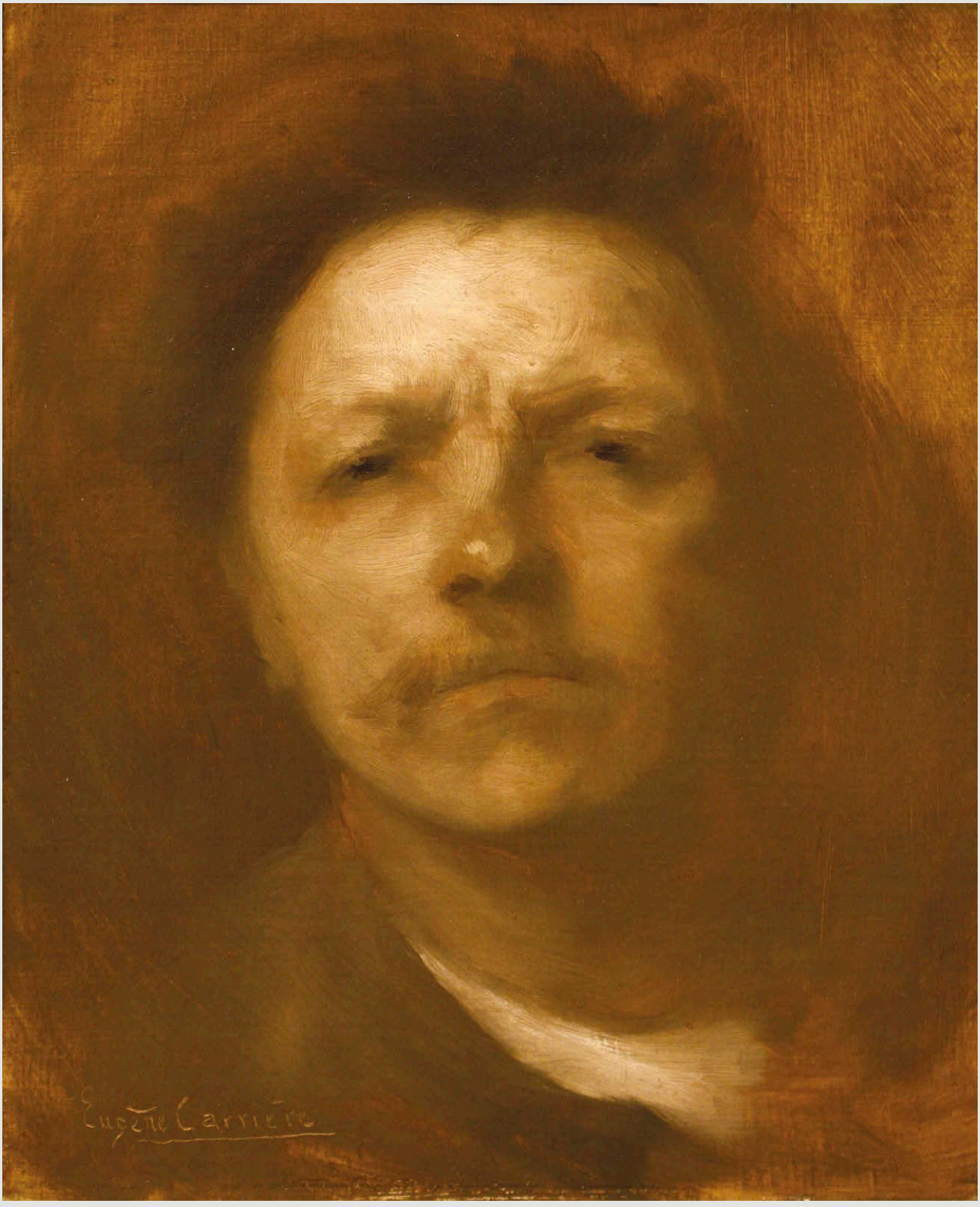
Смягчите края тональных областей, где необходимо, чтобы работа не получилась похожей на коллаж или графику. Варьирование резкости краев создает ощущение продуманного изображения с натуры. При взгляде на крупные плоские формы внимание зрителя обращается к краям как к области максимального контраста. Чтобы компенсировать плоские составляющие изображения, края должны варьироваться, и к этому нужно подойти внимательно. Таким образом картина обретает баланс. Помните, что лаконичность форм уравновешивается разнообразием краев.

Завершая работу над плоскостным эскизом, задайте себе такие вопросы: «Что именно в картине передает сходство с объектом? Рисунок, форма или свет?» Скорее всего, в поисках идеала вы будете метаться между двумя вариантами: «Все слишком упрощено и объект утратил индивидуальность» и «Теперь слишком много информации, все перегружено и запутано».





УРОК 2


Eugène Carrière

ИМПРИМАТУРА С ВЫТИРАНИЕМ

Тональный подмалевок помогает заметно продвинуться вперед за один сеанс, так же как простой линейный рисунок позволяет быстро проработать тона. Это основа, на которой уже зафиксировано распределение тонов. По ней можно сделать свободную цветную прописку. Очень полезная вещь. Обычно слои краски добавляются друг поверх друга, а в вытираемом подмалевке, наоборот, вычитаются: сначала наносится краска, а затем вытирается до цвета рабочей поверхности. Есть всего несколько часов для работы с первым слоем натуральной умбры, прежде чем краска схватится и невозможно будет внести изменения. Но и этого достаточно, даже для очень большой картины, чтобы получить цельную имприматуру. Если картина слишком большая или сложная, чтобы дописать ее за один сеанс, процесс можно разбить на этапы (например, первую половину за один день, а вторую — за другой).

НАПРОТИВ. ЭЖЕН КАРРЬЕР. *Автопортрет*. 1893. Холст, масло. 41,275×32,7 см. Из собрания Метрополитен-музея (Нью-Йорк). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Тестирование холста

Прежде чем приступить к имприматуре с вытиранием, стоит проверить, как поверхность холста или деревянной панели впитывает краску. Некоторые виды дешевого акрилового грунта хорошо удерживают краску, вытереть ее до цвета поверхности будет сложно. Если вам попался такой грунт, можно предварительно покрыть всю поверхность очень тонким слоем льняного масла.

МАТЕРИАЛЫ

Материалы для рисования — бумага и карандаш, или уголь, если вы собираетесь рисовать сразу на поверхности

Источник света — окно или электрическое освещение

Загрунтованная поверхность — деревянная панель или холст

Палитра

Масляная краска натуральная умбра. Можно взять натуральную сиену или землистый зеленый — экспериментируйте с цветами

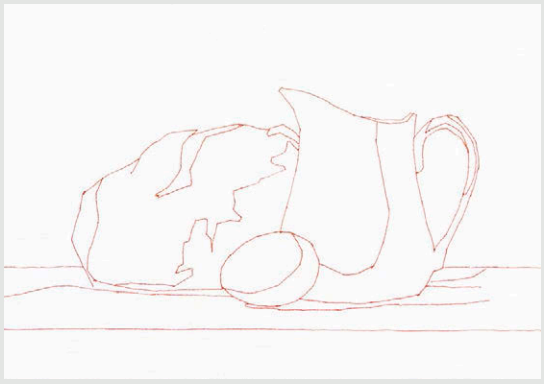
Титановые белила или быстросохнущие, например алкидные. Они удобны тем, что высыхают за ночь

Льняное масло (по желанию)

Хлопчатобумажная тряпка — подойдет рваная футболка (бумажные салфетки использовать не рекомендуется)

Большая щетинная кисть





ПЕРВЫЙ ЭТАП:
постановка натюрморта

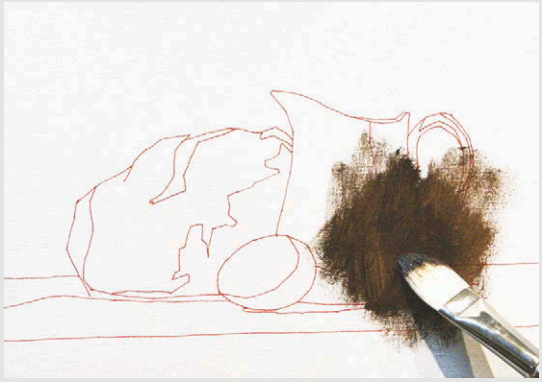
Сделать постановку для натюрморта поначалу непросто, но опытные художники справляются с этой задачей быстрее и увереннее. Ищите способы объединить крупные формы, например, общей формой теней (см. с. 40). Для первых натюрмортов нужно выбирать простые объекты: не стеклянные, не слишком детализированные и не такие, которые сложно опознать. Самыми красивыми чаще всего оказываются довольно простые постановки. Иногда начинающие объединяют много разных и сложных, не сочетающихся предметов, для изображения которых им может не хватить навыков. Старайтесь создать взаимодействие между объектами, чтобы они выглядели гармонично. Для этой постановки выбраны три предмета, которые найдутся на любой кухне. Используйте один явный источник света и следите, чтобы на постановку не попадал случайный свет. Обратите внимание, как художник обеспечил взаимодействие, или «диалог», между объектами. Взгляд следует по верхней части буханки, затем по дугам до правой стороны кувшина.

Такой способ объединения разных предметов делает композицию более цельной. Найдите на этой картине другие связи между объектами.

ВТОРОЙ ЭТАП:
рисунок и перенос

Начните с рисунка, задайте пропорции и композицию. В процессе работы можно не спеша добиться точности. Продумайте общую форму натюрморта в формате рабочей поверхности. Определите расположение поверхности стола, основных предметов друг относительно друга и негативное пространство между ними.

Перенесите рисунок на холст или деревянную панель. Для этого есть много способов, например подложить копирку между рисунком и холстом или нанести на оборотную сторону рисунка слой мягкого угля, а затем обвести контуры острым карандашом. После переноса закрепите рисунок на поверхности аэрозольным фиксативом, тушью или краской. Конечно, можно пропустить этот этап и сразу рисовать углем. После этого вы будете готовы перейти к работе краской над тональной схемой изображения, не заботясь о пропорциях.





ТРЕТИЙ ЭТАП:
импримату́ра

Импримату́ра — тонкий слой масляной краски на загрунтованной поверхности. Полностью покройте холст тонким слоем, интенсивно растушевывая краску жесткой, достаточно большой щетинной кистью. Не беспокойтесь, если цвет кажется слишком темным: вытрите его тряпкой до нужного тона, но не разбавляйте. Если использовать растворитель, слой выйдет слишком тонким. На мелкой репродукции это трудно заметить, но линии рисунка видны сквозь краску. Импримату́ра нужна для того, чтобы задать общий тон и цвет. Ощущение тональной цельности изображения сохранится до завершающей стадии работы над ним.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
вытирание света

Мягкой тканью вытирайте светлые места, двигаясь от крупных форм к мелким. Удобно для этого обернуть тряпку вокруг указательного пальца. Если краска вытирается начисто, дайте ей схватиться в течение нескольких минут. Не забывайте почаще перехватывать тряпку, чтобы использовать чистые части. Чтобы вытирать мелкие детали, оберните тряпку вокруг кончика древка кисти. Для удаления краски можно также использовать чистую мягкую кисть.



ПЯТЫЙ ЭТАП:
добавление теней и света

Вытираемый подмалевок можно считать законченным после четвертого этапа, когда уже четко видны тона. Но если вы хотите сделать подмалевок с более подробной проработкой тонов натуры, можно добавить на палитру натуральной умбры и углубить тени, уточнив темные акценты и расширив тональный диапазон.

Для получения полного тонального диапазона возьмите белила и напишите самые светлые места. В живописи свет моделируется корпусными напластованиями краски, белый цвет на белом холсте усиливает ощущение света и создает объем для следующих прописок. Белила добавляются методом *лессировки*, достаточно сухой кистью с небольшим количеством краски, создавая светлый цвет поверх темного тона.

ВВЕРХУ. **ДЭВИД ДВАЙЕР.** ***Кувшин и яйца***. 2015. Льняной холст, масло. 22,86×33,02 см. В частной коллекции

НАПРОТИВ. **ДЖОРДАН СОКОЛ.** ***Студия во Флоренции***. 2008. Льняной холст, масло. 35,56×50,8 см. В частной коллекции



Любовь к искусству — это одно, а любовь к природе — другое, хотя истинное искусство не что иное, как выражение любви к природе.

ГЕНРИ ТОРО. Запись в дневнике. 1857



ХУЛИО РЕЙЕС. *Голгофа*. 2011. Льняной холст, масло. 68,58×127 см. В частной коллекции

О восприятии

Прошлым летом я прогуливалась по тропинке в Шотландии и заметила идущую навстречу женщину. Я замедлила шаг, чтобы поздороваться, но она даже не подняла головы и чуть в меня не врезалась. Очарование лесной прогулки рассеялось без следа, и я почувствовала укол одиночества. Неделю спустя брат спросил меня, какую одну суперсилу я выбрала бы из двух — умение летать или становиться невидимой? Я выбрала умение летать, потому что в мире, где столько отвлекающих факторов, легко стать невидимкой. И суперсила не понадобится.

Работа художника — видеть. Если всматриваться, можно заметить что-то уникальное и интересное в любом месте и любой вещи. Они обретают смысл, потому что их увидел художник. Если художник хорош, объект станет значимым для всех, кто увидит его работу. Эффект художественного ви́дения физически ощутим: искусство заставляет занятых людей отложить инструменты или выключить компьютеры, чтобы понять, что перед ними. Художник может превратить здания, сады, еду и слова в искусство и подарить всем мир, достойный того, чтобы его увидеть.

Тома Кутюр, французский художник XIX века (у него, в числе прочих, учились Эдуард Мане и Анри Фантен-Латур),

описал свой самый важный урок по искусству в книге «Беседы о художественных приемах», чтобы передать его студентам.

Когда Кутюр начал рассказывать о восприятии, он пообещал студентам показать, что сам видит (красоту в искусстве и природе), но с оговоркой: он предупредил их, что в итоге можно увидеть… ничто. Он писал: «Вы нетерпеливы и полны задора… вы уверены, что будете ошеломлены, одурманены тем, что я покажу вам; не заблуждайтесь. Красота не пробудит дрожь восхищения у тех, кто ее не понимает. Она настолько проста, что обращается только к посвященным».

Кутюр отметил, что легко не заметить что-то особенное в природе и искусстве. Поэт Райнер Мария Рильке пошел еще дальше, с горькой иронией упомянув, что не все способны увидеть красоту даже в своей жизни: «Если повседневная жизнь кажется убогой, не обвиняйте ее — обвиняйте себя, скажите себе, что недостаточно хороши как поэт, чтобы она раскрылась во всем своем богатстве». Но не спешите махнуть рукой и вернуться к компьютеру — не все потеряно. Умение видеть красоту и находить интересные вещи в окружающем мире можно обрести, изучая искусство.

Художники всегда начеку, чтобы нечаянно не пропустить прекрасное. Ясность ви́дения, общая для всех форм искусства, — дар, который можно обрести со временем, взглянув на мир по-новому. Иногда люди отправляются в путешествие,



ХУЛИО РЕЙЕС. *Бесплодные земли*. 2011. Медная пластина, масло. 25,4×45,72 см. В частной коллекции

чтобы, вернувшись домой, увидеть свою жизнь другими глазами. Художники дают нам эту возможность без нужды покупать билет на самолет.

Мы не можем полноценно жить, если спешим или отвлекаемся. Красоту нельзя купить, можно только ощутить благодаря наблюдательности и вниманию ко всему.

Борьба за ясность ви́дения никогда не прекращается. Способность удивляться и восприятие порой затуманены по многим причинам: из-за усталости, расстройств и дел. И каждый раз требуются все более сильные стимулы, чтобы почувствовать хоть что-то. Чтобы увидеть красоту, нужно позволить миру оставаться неизведанным.

Джон Толкиен говорит об этом феномене так: «Из всех лиц именно знакомые сложнее всего трансформировать в воображении и увидеть свежим взглядом… Эта косность — наказание за „собственность“: банальными или (в плохом смысле) знакомыми становятся вещи, которые являются нашей собственностью, физической или духовной. Мы говорим, что знаем их».

Освобождение от навязчивой привычки присваивать себе мир не может быть пассивным действием. Как поймать и сохранить эти моменты ясности восприятия — этих ангелов осмысления, приходящих с визитом, — чтобы они не лишали нас своего благословения? Понадобятся надежные глухие стены, долгий извилистый путь, уединенная мастерская и белое пространство холста, и только тогда мы будем готовы погрузиться в глубины воображения и грез. Часть процесса обучения художника — замедлить темп, отбросить привычные представления и приступить к разрушению своих ожиданий новизной восприятия — чтобы на самом деле увидеть то, на что смотришь. Видеть глубже — самоцель.

Замедление темпа позволяет войти в мир смысла и красоты. Кутюр напоминает, что запредельность откроется внимательному взгляду почти везде. «Если смотреть поверхностно, — писал он, — все кажется обыкновенным. Но если смотреть долго и глубоко, образы становятся возвышенными».

Возвышенное вызывает отклик. Не обязательно удовольствие — это может быть благоговение или поклонение. Возвышенное больше, чем красота, и оно может вызвать не только улыбку, но и слезы. Переживание такого опыта дает надежду, что жизнь — глубже, чем то, что открывается взгляду. На секунду можно забыть об обыденном и почувство-



ЖАН-БАТИСТ КАМИЛЬ КОРО. *Лодочник из Мортфонтэн*. Ок. 1865–1870. Холст, масло. 60,9×89,8 см. Коллекция Фрика (Нью-Йорк). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

вать единение с чем-то большим, чем свое «я». На каком-то уровне мы касаемся чего-то важного, трансцендентного.

Искусство — способ переживания возвышенного опыта, путь к постижению глубокой общечеловеческой сущности. Это абсолютный способ коммуникации, выходящий за пределы жизни и охватывающий целые цивилизации. Он может проявиться в форме личного обращения, как голос, нашептывающий на ухо, или как возможность видеть мир чужими глазами. Замедляясь и учась воспринимать окружающее как художник, получаешь огромное удовольствие от самых простых вещей. Умение видеть то, что находится перед глазами, — золотая нить, из которой художники, из поколения в поколение, прядут великолепные королевские одеяния.



ГЛАВА 2

Объемная живопись

Дуэт осязания и зрения

Пиндар пишет: «Человек — сон тени. Но когда небесным даром его озаряет солнце, то лучезарен его свет и, о да, благодатна жизнь».

ДЖОЗЕФ КЭМПБЕЛЛ. Сила мифа

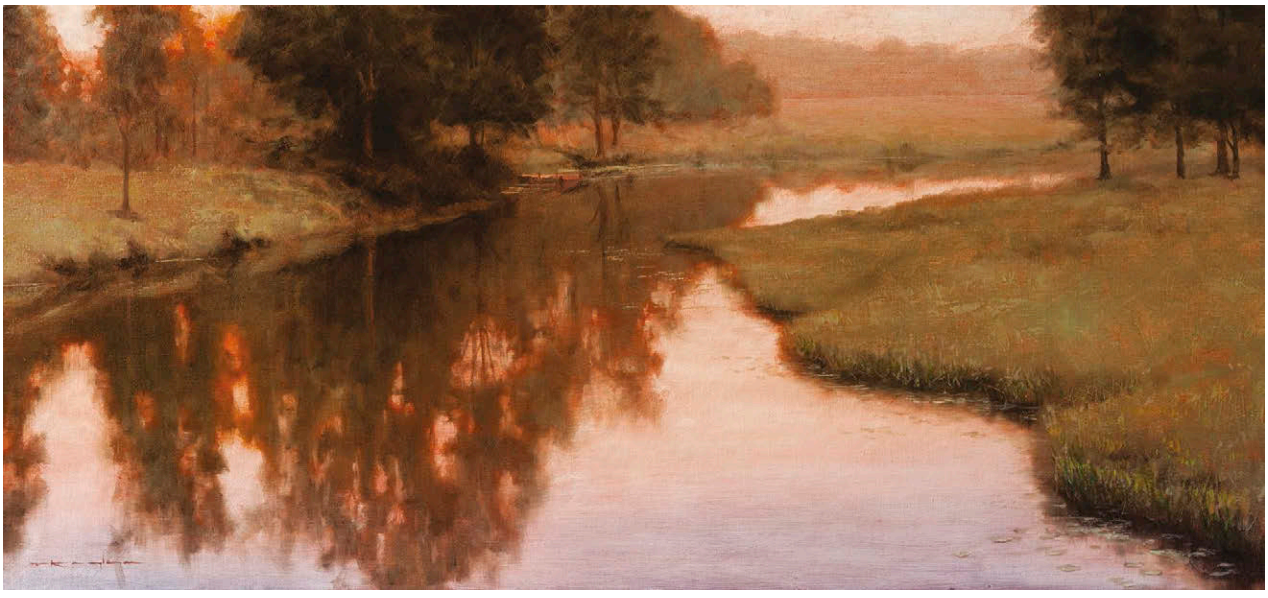
Источник света указывает на время суток и вызывает определенные ассоциации: тихий закат, огненная заря или яркий полдень. Свет демонстрирует свойства объекта — от формы до фактуры поверхности. Он также раскрывает визуальную значимость предмета изображения — не только объем, но и все его неповторимые черты. Без света немыслима жизнь, он, как воздух, повсюду. А в живописи свет — это многослойный язык, важнейшее выразительное средство.

Как в жизни, так и в искусстве свет обеспечивает видимость и создает настроение и эмоции. Но ему, как картинной раме, редко уделяют внимание, если только он не особенно прекрасный или раздражающий. Несколько лет назад я была на вечеринке в помещении с лампами дневного света, и атмосфера там была как на автовокзале. Гости продержались минут двадцать. С другой стороны, самая простая комната будет выглядеть интересно при свечах. В искусстве свет выполняет схожую функцию. Это естественное выразительное средство, его качества и цвет могут усиливать или сводить на нет замысел художника: и живописца, и архитектора. Выше мы обсуждали тональную схему, абстрактные группы тени и света. Здесь мы снова обратимся к тону, но теперь как к способу точного воспроизведения светотени.

Невозможно воспринимать форму и массу объектов без света. Живопись с натуры требует понимания формы, также называемой объемом. Это необходимый элемент любого убедительного художественного произведения. Он отвечает за иллюзию пространственной глубины и придает объекту визуальную массу. Ключ к пониманию формы лежит в двух основных параметрах: форме и расположении объекта и характере его освещения.

НАПРОТИВ. **ЧАРЛЬЗ ФАССЕЛ.** ***Пейзаж***. 1897. Холст, масло. 91,9×74 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Дар миссис Моррис Фассел

В рассеянном свете деревья сливаются с фоном, идеально уравновешивая мелкие элементы коры и листвы. Когда глаза привыкнут к полумраку, на земле и растениях можно будет разглядеть много деталей.



ТОМАС КЕГЛЕР. *Вечернее сияние — книга Притчей Соломоновых 11:2*. 2011. Льняной холст, масло. 38,1×83,82 см. В частной коллекции

Наблюдая изменение освещения на протяжении дня, можно заметить, как свет влияет на впечатление от обстановки. Здесь вечерний свет раскрывает цвета, которые в закатном солнце кажутся более интенсивными.

В искусстве свет выполняет три функции по созданию информационной иерархии. Во-первых, он задает настроение, сообщая о времени суток или своем направлении и интенсивности. Во-вторых, он описывает общую массу объектов и их ориентацию в пространстве. В-третьих, создает объем, глубину и выявляет фактуру поверхности. Со всем этим мы сталкиваемся ежедневно. Например, когда я вхожу в темную комнату и включаю свет, то вижу информацию первого уровня — расположение объектов. Возможно, потом я возьму в руки рубашку и рассмотрю вблизи плетение ткани. Проработка элементов мелкого (относительно размеров объекта) масштаба становится последним этапом создания объемного изображения — выявлением текстуры и объема.

Изображение объема требует пристального изучения поверхности объекта. Нужны время, внимательность и самоотдача.

Чтобы изучать мелкие формы, зрение должно адаптироваться к уменьшенному масштабу. Тогда можно будет медленно исследовать лишь поверхность объекта. Как зрачки расширяются при недостаточном освещении, так и глазам нужно время, чтобы перенастроиться на восприятие мелких форм. Согласно иерархии зрительного восприятия, одновременно можно сфокусироваться только на одном объекте. Неудобно (и нерационально) стараться сосредоточить внимание на нескольких предметах сразу. Это можно легко проверить: посмотрите в окно и попробуйте одновременно увидеть точку на стекле

и вид на улицу. Невозможно смотреть на них одновременно, только попеременно переключая фокус.

Крупные и мелкие формы тоже можно наблюдать не одновременно, а только последовательно.

Когда я училась, мне говорили, что свет — главный персонаж на холсте. Тогда я считала, что смысл содержится в объектах, а свет создает для них контекст и позволяет их интерпретировать. Но теперь я понимаю: невидимые лучи, постоянно находящиеся в движении, настолько важны для создания настроения, цвета и эмоциональной составляющей картины, что становятся средством передачи смысла. Эта мысль отражена в библейской книге Бытия, где существование света является первым элементом акта творения, возможно, содержащим духовную составляющую, необходимую для жизни.



ЭДВАРД РУК. ***Пустынная улица в лунном свете.*** 1897. Холст, масло. 46,2×55,2 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Фонд Генри Гилпина

Ночью света нет, а цветовая палитра становится холодной. Приглушенная схема и узкий тональный диапазон на этой картине говорят о тихом вечере.

От общего к частному

Чтобы научиться создавать объем, нужно внимательно изучать объекты. Со временем зрение адаптируется. Тогда сильное впечатление будут производить не только грандиозные виды, но и почти неуловимые нюансы, из которых и состоит все, что мы видим. В литературе эта особенность встречается в историях, когда от привычного «жили-были» автор быстро переходит к описанию конкретных персонажей. И писатели, и художники смотрят на мир с дотошной внимательностью



УОЛТЕР СКОФИЛД. ***Зима.*** 1899. Холст, масло. 74,9×91,4 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Фонд Генри Гилпина

Холодный свет в зимний день располагает к неторопливому анализу.





к деталям. Комбинация, в которой общее представление о сюжете уравновешивается скрупулезным вниманием к конкретике, создает в живописном произведении искренность, которая приподнимает его над другими, ничем не примечательными.

Деннис Банкер, чью потрясающую Джессику можно увидеть на с. 248, говорил об этом так: «Способность довести картину до финала, не потеряв цельность создаваемого ей впечатления, — признак великого художника и требует мастерства высочайшего порядка. Это основная проблема живописи, основной темой которой является осмысление красоты окружающего мира».

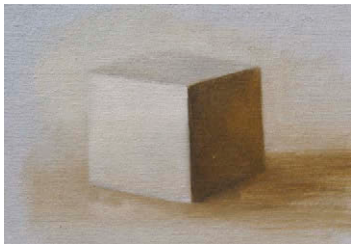
Объем в живописи не призван удовлетворять людей со страстью к мелочам или склонностью к нудным интеллектуальным упражнениям для личностного роста. Это акт любви. Сосредоточиваясь на мелочах, учишься понимать и замечать вещи так, как мало кто способен. Вы, возможно, единственный человек на Земле, который увидел и запечатлел конкретное

ВВЕРХУ. ТИНОЛЬД САНДБЕРГ. *Под мостом Альбро*. 2013. Панель, масло. 30,48×22,86 см. Из коллекции художника

Тинольд Сандберг писал в «золотые часы» — когда закатное солнце как будто купает природу в золоте. Городской пейзаж словно состоит из абстрактных пятен цвета и тона.

НАПРОТИВ. ВИЛЬГЕЛЬМ ХАММЕРСХЁЙ. *Освещенная солнцем комната*. Ок. 1901. Холст, масло. 49,7×40 см. Из собрания Старой национальной галереи (Берлин). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Вильгельм Хаммерсхёй — мастер интерьеров, излучающих покой и безмятежность. Здесь, кажется, движется только свет, и нет ничего лишнего.





ВВЕРХУ. Изображение простых объектов — конуса, куба, цилиндра, яйца и сферы — помогает художнику узнать, как свет ведет себя на поверхностях с разной степенью искривления. Способность описать, насколько резко изменяется поверхность, необходима для реалистичного изображения.

СПРАВА. **НИК АЛЬМ.** ***Автопортрет.*** 2011. Бумага, акварель. 37×27 см. Коллекция художника

В этом чувственном автопортрете свет настолько убедительно дает прочувствовать замысел художника, что техника отступает на второй план.

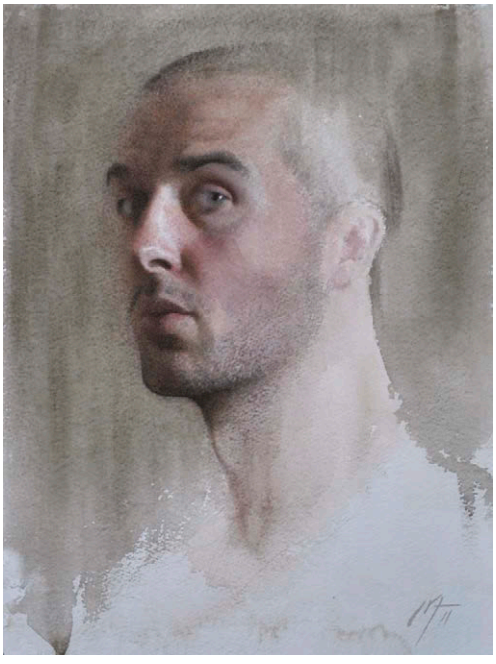
НАПРОТИВ. **КЭНДИС БОХЭННОН.** ***Становление (деталь).*** 2013. Старинная алюминиевая панель, яичная темпера. 25,4×30,48 см. В частной коллекции

Яркий дневной свет почти выбелил формы в этом бледном портрете. Его резкость задает настроение и помещает фигуру в современный контекст.

яблоко или лицо при определенном освещении. Цветок живет несколько дней и умирает, и другого точно такого же не будет никогда (даже если он совсем обычный). Толкиен писал об этом так: «Каждый лист — дуба, ясеня или боярышника — воплощение неповторимой структуры, и для какой-то пары глаз именно в этом году произошло это воплощение, первое увиденное и познанное, хотя листья на дубах росли на глазах множества поколений». Когда что-то любишь, то хочешь узнать, что сделало его уникальным, чтобы понять это, запечатлеть и поделиться со всем миром.

Базовые формы

Многие художники считают, что изучение объема нужно начинать с простейших объектов. Базовые геометрические тела лежат в основе понимания объема и освещения любых предметов. Большинство объектов, природных и рукотворных, сложно описать: для этого потребовался бы новый словарь. Довольно трудно обсуждать вещи или мысли, если не можешь подобрать слова. А в живописи что-то может оказаться и вовсе невозможным, если не знаешь, что именно хочешь описать. Конечно, в консервной банке легко узнать цилиндр, а что делать, если хочется изобразить молоток, чайник или фонтан?





Применение геометрических тел для понимания объема



На этом подмалевке в технике гризайли Джон Демартин продемонстрировал, что практика изображения кегли помогает воспроизвести сложную совокупность геометрических форм обнаженной натуры.

Простые геометрические тела — доступный способ понять, как свет распределяется по объектам. В двумерном изображении конус выглядит треугольником, куб — квадратом, а сфера — кругом. Форма становится понятна благодаря объему, когда видно две или более плоскостей. В живописи они изображаются разными тонами. Таким образом, сразу становится понятно, что тон — основной инструмент для создания объема. Усвоив законы распределения светотени на упрощенных формах, можно руководствоваться теми же принципами для воспроизведения более сложных структур, состоящих из огромного числа элементов (сфер, конусов, цилиндров и кубов): фигуры человека, пейзажа и натюрморта.

ПОНИМАНИЕ КОНИЧЕСКИХ ФИГУР

Задача этой главы — помочь сформировать в сознании шаблон для понимания того, как свет падает на сложные формы. Когда вы сможете визуализировать их мысленно, будет проще понять, что вы видите. Есть разные способы определить объем (см. с. 77). Тональный переход сжимается или расширяется в зависимости от изгиба поверхности. На узкой форме с быстрым переходом от одной плоскости к другой будет сжатый тональный переход, а на плавных изгибах — расширенный.

Выполняя упражнение по изображению формы кегли, можно изучить распределение светотени на совокупности форм, сужающихся и расширяющихся. Светотень на кегле аналогична светотени на человеческой фигуре. Тона распределяются по длине и ширине объекта, и можно использовать правила светотени для базовых геометрических тел. Например, рука, согнутая в локте и направленная на зрителя, напоминает цилиндр, а интенсивность ее освещения зависит от расстояния до источника света.

Фигура с поверхностью двойной кривизны сложная, свет отражается от ее обращенных вверх плоскостей и обтекает их. Если рассматривать светотень как последовательность «полос» одного тона, легко понять закономерность их оптического распределения до того, как они образуют плавный переход. Освещенность такой поверхности снижается по мере удаления от источника света.

ИЗУЧЕНИЕ ПОВЕРХНОСТЕЙ ДВОЙНОЙ КРИВИЗНЫ

Понимание законов светотени на простых геометрических телах поможет развить способность анализировать освещение сложных форм. Тор — геометрическое тело со специфической поверхностью двойной кривизны. Любое его поперечное сечение — круглое. Ракурс под углом 270° (левый объект на иллюстрации справа) лучше всего раскрывает его форму. Здесь хорошо видно, что часть тора ближе к нам выпуклая, лежащая за ней — вогнутая, а источник света находится вверху. Верхняя половина ближней части тора и нижняя половина части на заднем плане — самые светлые, потому что обращены к источнику. Тень расширяется по направлению к нижней части тора как спереди, так и сзади.

На виде сбоку (объект по центру) заметно, что его средняя часть слегка выступающая, поскольку расположена к зрителю ближе остальных. Верхняя и нижняя части отступают чуть назад.



Демартин выполнил эту работу в технике гризайли под руководством Майкла Эвиано (нью-йоркского художника и авторитетного преподавателя, обучавшегося у Фрэнка Райли в 1940-х годах).



Посмотрите, сколько в этом изображении простых геометрических форм. Стол — куб, пирожное — цилиндр, малина — сферы (состоящие из других крошечных сфер), а кремовая прослойка — поверхность двойной кривизны, как у тора.

ДЖОН МОРРА. ***Малиновое буше.*** 2009. Деревянная панель, масло. 14,73×19,81 см. В частной коллекции

Все существующие объекты — от деревьев до пылесоса — можно разбить на базовые геометрические тела (куб, сферу, конус и цилиндр). Рисование простых предметов поможет понять структуру куда более сложных. Этот навык пригодится, когда потребуется изобразить различные формы в натюрморте, пейзаже и фигуре человека.

Освещение объекта

При изображении натюрморта нужно определить вид освещения — естественный или искусственный — и угол падения света. Если в комнате есть окно — лучше всего подойдет выходящее на северную сторону, — то можно работать в холодном свете, не меняющемся на протяжении дня. Если окно очень большое и дает рассеянный свет, его можно частично загородить, оставив открытой лишь его часть. Если окно выходит на южную или западную сторону, свет бывает слишком интенсивным, меняется в полдень и ближе к вечеру и идеален только в определенное время суток. Я писала с освещением из западного окна, и с утра был хороший свет, а к середине дня работать было уже невозможно.

Выберите источник света. Он задает картине настроение и атмосферу.

При удачном расположении окна естественный свет может быть оптимальным решением, но такое освещение подходит не всегда.



СПРАВА. **АНТОНИО МАНЧИНИ.** ***В мастерской.*** 1875. Холст, масло. 51,5×66 см. Из собрания Национальной галереи современного искусства (Рим). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Манчини, современник Джона Сарджента, написал мальчика в своей мастерской. Ребенок купается в лучах света из окна. Самый яркий свет будет на частях объекта, расположенных ближе к источнику.

НАПРОТИВ. **АДОЛЬФ МЕНЦЕЛЬ.** ***Комната с балконом.*** 1845. Холст, масло. 58×47 см. Из собрания Старой национальной галереи (Берлин). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства





ДЖЕЙКОБ КОЛЛИНЗ. *Интерьер студии*. 2000. Холст, масло. 38,48×45,72 см. В частной коллекции

На этой картине нет направленного света. Студия погружена в полумрак, а рассеянный свет, пробивающийся сквозь шторы, и интенсивный контражурный из ванной играют роль зрительного центра.

Резкий искусственный свет помогает новичкам разглядеть общие формы. Сложность его использования в том, что нужно несколько источников: для постановки и для рабочей поверхности. А из-за дополнительного освещения в помещении могут возникать рассеянные рефлексы и мешать работе.

Одно из решений проблемы — *световой куб* (лайтбокс), неполный короб (обычно с тремя боковыми сторонами и верхней), который не дает случайному свету попасть на постановку. В студии мы сами делаем простой световой куб из дерева или пенопласта, блокирующий свет из других частей помещения.

Чтобы осветить постановку, прикрепите лампу с гибкой ножкой на прищепке или струбцине к лайтбоксу или столу и отрегулируйте направление света. Бывают разные виды лампочек, с теплым и холодным светом. Выберите те, что вам больше нравятся. Самым естественным (и не слишком ярким) будет холодный свет, равномерный, мягко заливающий предметы. Чем больше мощность источника, тем выше контраст между светом и тенью на объектах.

Также очень важен угол падения света. Большинство художников освещают объекты (натюрморты, фигуры и портреты) сверху, что соответствует привычному направлению

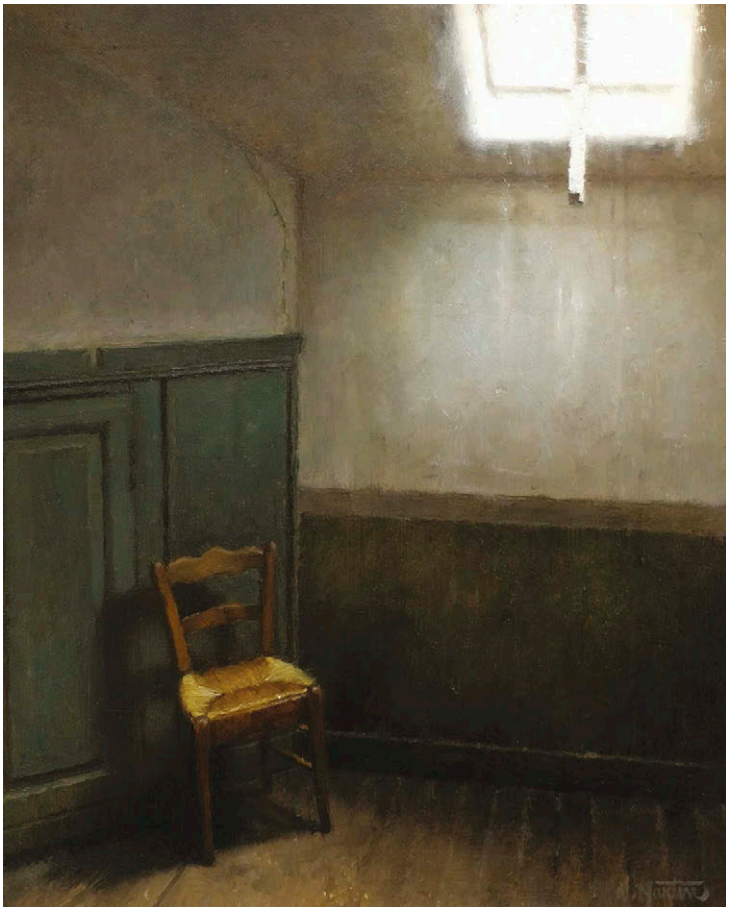
солнечного света. Свет, направленный на объект под углом, называется *рисующим*, и образуемые им тени описывают объем объекта. Фронтальный свет делает объекты плоскими, придает им двумерную графичную форму, привлекая внимание к контурам.

Если писать цилиндр без верхнего и нижнего эллипсов, освещенный фронтально, то он будет выглядеть как прямоугольник. Плоский свет, падающий спереди, образует крупные общие светлые формы, требующие утонченных цветов и линий (как на портрете кисти Хоукинса на с. 35). Художники разных эпох писали бледные, плоские изображения, желая придать одухотворенность объектам за счет отсутствия падающей тени. Есть и современные работы, где модель освещена ярким солнцем, нейтрализующим меланхоличное кьяроскуро. Если объект освещен наполовину, а другая половина в тени, он будет казаться плоским, поскольку исчезает третье измерение.



АМАЙЯ ГУРИПИД. ***Зима на Беверли-Роуд.*** 2009. Льняной холст, масло. 60,96×50,8 см. В частной коллекции

В мастерской современного художника есть окна, пропускающие естественный свет, и приспособления для установки источников искусственного освещения. Для большинства художников мастерская — лишь пространство для работы, а подлинные творчество и красота зарождаются в их воображении.



НИКОЛАС МАРТИН. ***Комната номер 5.*** 2013. Льняной холст, масло. 38,48×40,64 см. В частной коллекции

Чем меньше отверстие, через которое проходит свет, тем сильнее он сфокусирован. Из окна струится интенсивный, яркий свет, порождая глубокие темные тени. Картина создает ощущение меланхолии и тайны, и неудивительно: на ней изображена комната Ван Гога в Овер-сюр-Уаз во Франции.



ТРЕВИС ШЛАХТ. ***Осень.*** 2012. Льняной холст, масло. 38,48×50,8 см. Из коллекции Эдварда Лэмбергера

Свет направлен из правого верхнего угла в левый нижний и демонстрирует объем и рельеф тыкв. Направление источника света можно определить по расположению бликов и теней.

Тени

Удачно расположенные темные области оставляют много возможностей для выявления формы, а в противном случае разрушают ее. Поэтому обсуждение теней неотделимо от обсуждения света. Иногда в помещениях для работы с живой моделью, где я даю уроки, используются яркие лампы дневного света. При плоском свете, идущем отовсюду, невозможно установить визуальную иерархию объекта и фона. Хаотичный свет усложняет работу художника, потому что свет и тени не складываются в общие формы. В традиционном натурном классе, где художники работают над обнаженной моделью, как в Академии Жюлиана (с. 18), должны быть световые люки, выходящие на северную сторону, и это идеальное освещение для создания простоты и цельности. Без него невозможно разобраться в разнообразии теней.

Тень возникает в том месте, где объект загораживает падающий на него свет. Если тень сформирована на рельефе самого предмета, там, где свет на него не попадает, то она называется *собственной*.

Тень, отбрасываемая объектом, называется *падающей*, даже в том случае, если она попадает на другой объект. Например, тень от меня на стопке книг будет моей падающей тенью. Тени могут обеспечивать как затемнение, так и выявление формы, на которой они лежат.

Пусть тени будут общими и простыми.
Свет в них должен быть темным, рефлексы — приглушенными.

Форма и угол падающей тени сообщают о расположении и направлении источника света. Она небольшая, если источник света находится над ней, и заметно удлиняется, если опустить его. Например, падающая от вас тень будет короткой в полдень, когда солнце в зените, а вечером, когда оно опустится, удлинится втрое.

Самая темная часть падающей тени называется *темным акцентом*. Она находится непосредственно под объектом, там, где он касается плоскости, на которой стоит. Темный акцент, в зависимости от постановки, может быть значительно темнее, чем окружающая его тень. Крайняя область тени называется полутенью (пенумброй, от лат. paene — «почти» и итал. umbra — «тень»). Это самая рассеянная область тени, в ней намечен переход к свету. Эффект наиболее выражен в той ее части, которая находится дальше от объекта.



РИЧАРД СКОТТ. ***Рак и буря***. 2012. Льняной холст, масло. 50,8×40,64 см. Коллекция Ханны Набинту Херланд

Этот ноктюрн — автопортрет художника в облаке дыма. Сюжет навевает меланхолию неестественно теплым светом и мраком теней.

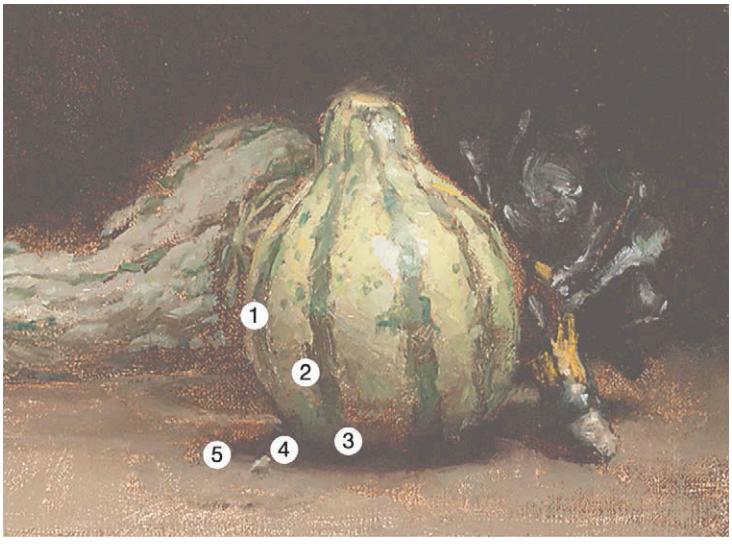


Диаграмма слева иллюстрирует анатомию светотени, разделенную на пять тонов. В природе переходы между тонами незаметны, но художники часто упрощают их для ясности.

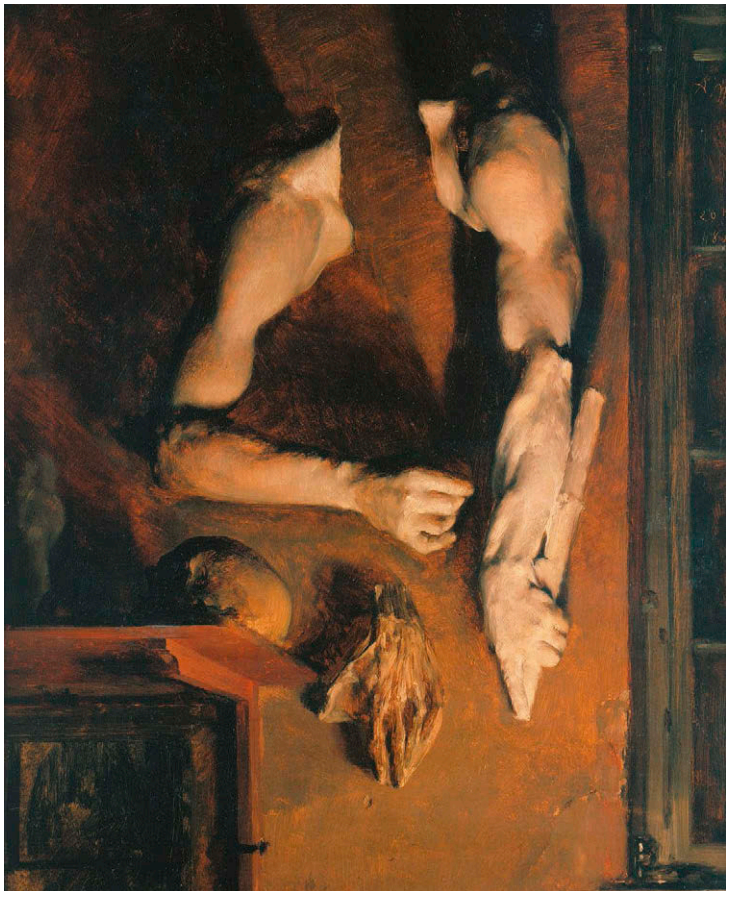
1. Собственная тень.
2. Слом формы.
3. Темный акцент.
4. Тень.
5. Полутень.



ВВЕРХУ. **ТРЕВИС ШЛАХТ.** ***На Седьмой.*** 2012. Льняной холст, масло. 33,02×22,86 см. Из собрания Галереи Джона Пенса (Сан-Франциско)

Огромная тень падает на улицу, поглощая здания, и делает изображение плоским, создавая сильный контраст тонов.

Использование теней для придания рельефа объекту, чтобы он выступил вперед, и одновременно выявления его формы — базовые приемы классического искусства. Некоторые художники, например Эббот Тайер (см. с. 102 и 209) и Соломон Соломон, установили, что обратное тоже бывает верно. Внимательно изучая натуру, они поняли, как смягчить контраст между объектом и фоном. Оба живописца были пионерами маскировки. Наблюдательность подсказала им, что если на объекте есть светлые и темные тона, например от случайно падающих тени или света, то трудно различить глубину и форму предмета изображения. Тени могут или дать информацию об объекте, или исказить его контуры и структуру.



СПРАВА. **АДОЛЬФ МЕНЦЕЛЬ.** ***Стена в мастерской.*** 1852. Бумага на основе, масло. 61×44 см. Из собрания Старой национальной галереи (Берлин). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Освещение снизу делает изображение студии зловещим. Гипсовые анатомические модели, какие можно найти в мастерских большинства художников, отбрасывают на стену длинные тени.



СТИВЕН БАУМАН.
Мечтательница. 2012. Деревянная панель, масло. 40×50 см. В частной коллекции

Художник преподносит свет и тени как крупные плоскости даже там, где есть важная информация. Источник света, направленный под углом 270°, создает объем и глубокие тени.

СЛОМ ФОРМЫ

Слом формы — самый темный край собственной тени в месте, где поверхность объекта поворачивается к свету. Эта линия — ключевая для создания объема (иллюзии трехмерности), задающая основу изображению. Линия проходит по длине руки, ее прямой участок на костях запястья перетекает в плавную выпуклость мышц предплечья, сообщая зрителю, что рука — не просто длинный параллелепипед. Обратите внимание, какую важную роль играет слом формы в описании формы гипсовой модели руки на картине Адольфа Менцеля «Стена в мастерской» на с. 74.

Слом формы дает информацию о массе, объеме и поверхности объекта.

На первый взгляд слом формы выглядит просто, но если всмотреться пристальнее, заметно, как интересно он варьируется. Как и с полутонами, здесь нужна практика, чтобы научиться воспринимать его отдельно, поскольку нам привычнее вычленять легко определяемые элементы, и чаще всего это контуры фигуры. В сломе формы содержатся ключевые подсказки о природе объекта, он показывает массу, объем и общий характер поверхности. Его дугообразная, похожая на полумесяц форма на сфере (с. 96) показывает, что поверхность плавно закругляется.

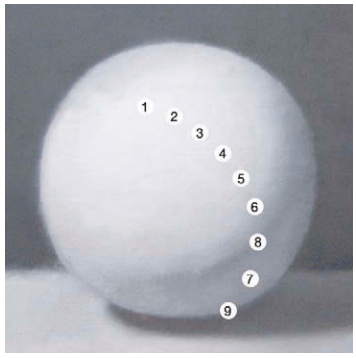
Слом формы при беглом взгляде кажется непрерывной линией, но если внимательно рассмотреть его, обнаружится, что это не длинная полоса, а последовательность объединенных и прерывающихся элементов.



Такая неясность может поначалу раздражать, особенно когда нужно прийти к четкому решению, а слом формы растворяется в окружении и сбивает с толку, разделяя тона скорее как полупрозрачная перегородка, чем как непроницаемый барьер. Но именно он делает изображение выразительным и интересным.

При работе над картиной художник начинает с условного слома формы (нескольких простых линий) и постепенно уточняет нюансы. Такой подход дает больше свободы, поскольку стремление к совершенству подавляет творческий процесс. Используя прямые линии для поиска слома формы на начальном этапе, можно свести сложную информацию к ее сути. Если расположение окажется верным, пробная линия будет выглядеть убедительно. Тогда можно спокойно продолжать работу, разбивая ее на все более мелкие части. Или можно уточнить линию плавными дугами. Если изначально она кажется неточной, проработка ее фрагментов только усугубит ситуацию и усложнит поиск ошибок.

Попытки изобразить слишком интенсивный слом формы обычно приводят к провалу. В начале обучения я стремилась к определенности и ясности во всем, независимо от объекта. Мне нужен был простой ответ, причем *правильный*. Со временем я поняла, что лучше оставлять некоторую визуальную недосказанность. Она показывает избирательность восприятия и дает представление о творческом ви́дении художника. Если не спеша разбираться с сомнениями и неуверенностью по поводу слома формы, результат окажется более интересным. Если вы не можете точно проследить слом формы или он нечеткий, не спешите с решением. Пусть все останется как есть. Тщательность наблюдения — путь к визуальной честности, которая делает работу более точной и усиливает ее сходство с натурой.



Здесь представлен анализ падающего на форму света на примере объемного изображения сферы и сравнение с тональной шкалой.



На шкале воспроизведена плавная градация тонов от бликов до темных акцентов.

Свет:
1. Блик.
2. Свет (ореол вокруг блика).
3. Локальный свет (локальный тон объекта).

Средние тона:
4. Полусвет.
5. Средний полутон.
6. Полутень.

Темные тона:
7. Собственная тень.
8. Слом формы.
9. Темный акцент.

НАПРОТИВ. **ЛИНДА ДЬЮЛАНИ**. *Мэтт*. 2011. Холст, масло. 45,72×35,56 см. Коллекция Академической художественной мастерской Калифорнийского побережья

Линда Дьюлани определила расположение сложного слома формы и проработала едва уловимые нюансы света на лице модели. Высокий тональный контраст делает портрет особенно выразительным.



Слом формы разделяет светлую и затененную стороны объекта.



Появились полутона в виде тональной градации (миниатюрной шкалы) между сломом формы и локальным светом.



В законченном цилиндре свет и тени соединены подробно проработанными полутонами, и теперь он выглядит цельным, с плавными переходами.

Полутона

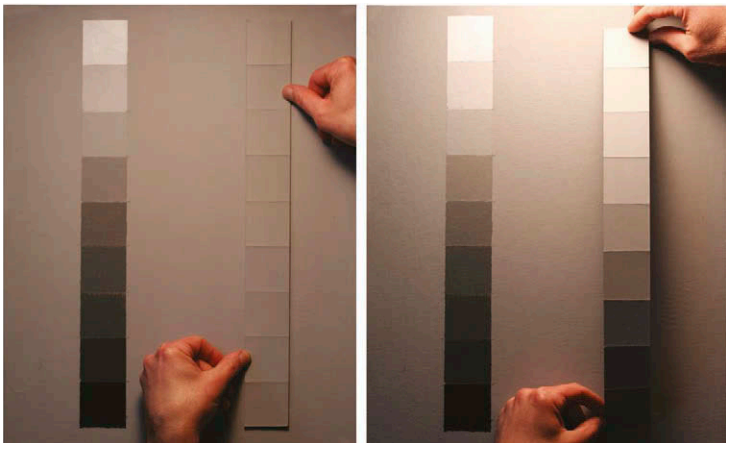
Полутона, или средние тона, дают сумрачный эффект, выявляющий глубину пространства. Те, кто не занимается живописью, могут ни разу их не увидеть, но они дают много информации о характере объекта и его расположении относительно источника света. Полутона начинаются у самого темного внутреннего края слома формы и охватывают локальный тон, то есть средний тон объекта при нормальном освещении.

Чтобы усилить ощущение объема, нужно расширить диапазон полутонов.

Три изображения вверху иллюстрируют роль полутонов. На первом граница света и тени разделяет цилиндр по вертикали. Он кажется объемным за счет верхнего и нижнего эллипсов, но полутона отсутствуют. На втором примере две тональные шкалы идут по окружности цилиндра, создавая переход от темного тона справа к светлому слева. Но они слишком темные и выглядят неубедительно. На третьей иллюстрации они смягчены и размыты и теперь кажутся правдоподобными. Растяжка темных тонов и есть полутона — невидимый мост, соединяющий тень и свет на законченной работе.

Вернитесь к картине Линды Дьюлани «Мэтт» (с. 76). В моделировке лица видно особое внимание художника к *деталям формы* — незначительным изменениям поверхности больших плоскостей. Крошечные формы, которые могут показаться дефектами или бороздами, определяют характер поверхности в области полутонов. Едва заметное варьирование тона превозносит характерные, несовершенные и человеческие черты. Полутона раскрывают суть фигуры человека или объекта, и для этого нужна тень. Свет может существовать только при наличии темноты. Это аксиома.

Возможно, самый наглядный пример — керамика ручной работы. Когда-то я обменяла натюрморт на столовый сервиз, в котором каждый предмет нес на себе отпечаток индивидуальности мастера. Благодаря неоднородному слою глазури, шероховатостям и неровностям каждый предмет становится уникальным. Любая бороздка и впадинка — крошечная деталь, взаимодействующая с крупной формой. Из этих мелочей состоят большие формы, которые, в свою очередь, дают контекст для понимания мелких. Если взять форму, скажем, руки, то деталями будут морщинки, выпуклости и впадины.



Художник Джон Демартин держит в руках полоску белой бумаги, разделенную сгибами на девять квадратов, рядом с законченной тональной шкалой. На фотографии справа он расположил ее дугой, чтобы на нее попал верхний свет. В результате вышло поразительное соответствие тональной шкале. Это наглядный пример того, как полезна тональная шкала для понимания и воспроизведения объема.



ДЖЕФФ ХАЙН. ***Жизнь 1.*** 2012. Деревянная панель, масло. 86,36×35,56 см. В частной коллекции

Жаркий рефлекс в тени лица — хороший пример отраженного света.

Рефлекс

Свет, рассеянный (общий) или направленный (концентрированный пучок), отражающийся от объектов и проецирующий их цвет и тон на близлежащие объекты, называется *рефлексом*. В живописи он важен, потому что усиливает иллюзию трехмерности, выявляя часть объекта, скрытую в тени. Рефлекс приглушен по сравнению со светом основного источника, по аналогии с лунным светом, менее ярким, чем прямой солнечный. Иногда фотографы и художники искусственно вводят рефлекс, помещая фольгу или бумагу рядом с затененной стороной объекта, чтобы подсветить его. Это позволяет проявить детали или цвета в тени.

Предварительное смешивание нужных тонов обеспечивает чистоту их нанесения. Каждый мазок на холст нужно класть за один проход кисти.

Подход к изображению света в области теней во многом зависит от эстетических предпочтений. В некоторых направлениях, например в тенебризме (его ассоциируют с Караваджо, для которого характерны глубокие темные тона и недостаток сияющего света), художники рефлекс не используют. Они применяют кьяроскуро (выявление формы с помощью светотени) и атмосферные темные тона, и растворяющиеся на фоне от слома формы объекты выглядят таинственно. В других стилях, например в солнечных работах импрессионистов или ясных картинах Бугро, на затененной стороне лица видны все подробности рельефа формы. Очевидно, какая сторона головы освещена и какая в тени, но переход между ними может быть едва заметным.

Большинство художников, даже те, кому нравится искать информацию в тенях, специально смягчают тональный контраст в этой области, чтобы она не конкурировала с освещенной стороной объекта. Излишняя детализация теней разрушает их цельность и привлекает лишнее внимание. Здесь физиология зрения работает против нас. Если сосредоточиться на рефлексе, глаза адаптируются к полумраку и компенсируют недостаток света расширением зрачков,

чтобы лучше воспринимать детали. В результате полутона кажутся светлее и выпадают из контекста. При проработке рефлексов художники, чтобы избежать искажений, отходят назад и рассматривают картину целиком (это позволяет глазам перенастроиться) или сравнивают с областью высокого контраста.

Чтобы избежать неверного восприятия тона, когда глаза привыкают к приглушенному свету или наоборот, когда в освещенных областях замечаешь больше деталей, чем нужно, стоит задать систему сравнения для проверки соответствия тонов. Для этого художник определяет самый яркий свет на модели, с которым сравнивает остальные светлые области картины. Также можно выбрать самое темное место и обращаться к нему для установления верных тональных отношений.



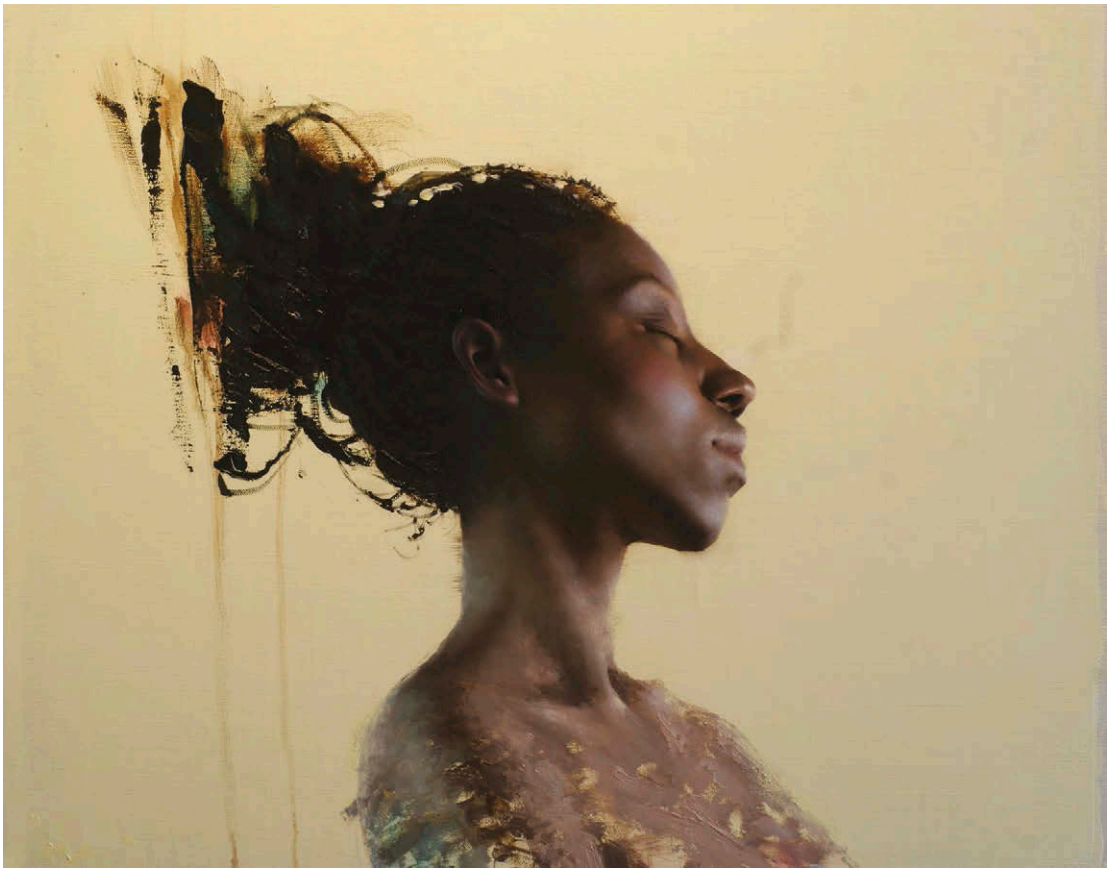
ВВЕРХУ. **ТЕРЕЗА УАХАКА.** ***Темный автопортрет.*** 2014. Бумага Hahnemuhle, уголь и белый мел. 63,5×40,64 см. В частной коллекции

На этом рисунке Тереза Уахака объединила тень на голове с падающей тенью на стене и сохранила эту большую форму. На лице рефлекс отсутствует.



СЛЕВА. **ТЕРЕЗА УАХАКА.** ***В собственной тени.*** 2014. Холст, масло. 76,2×73,66 см. В частной коллекции

Уахака решила ввести рефлекс на затененную сторону лица, тем самым усилив объем в этой области и уточнив края.



ДЭНИЕЛ СПРИК. *Кеция в профиль*. 2014. ДВП, холст, масло. 55,88×71,12 см. В частной коллекции

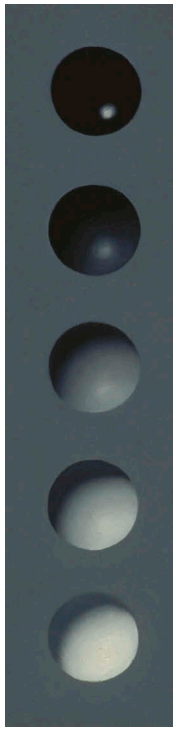
Локальный тон кожи Кеции темнее фона, поэтому голова кажется четко очерченной на его светлом тоне. Изучите изображение сфер (напротив), чтобы увидеть, как локальный тон взаимодействует с цветом фона. Обратите внимание, как Сприк меняет диапазон тонов на плече модели, обыгрывая мягкие и резкие края, подталкивая взгляд к центральной части объемного изображения.

Локальный тон

Локальный тон объекта — его основной тон при нормальном освещении, а локальный цвет — основной цвет при нормальных условиях освещения. Лимон, например, находится в светлой части тональной шкалы, а баклажан кажется почти черным. В качестве иллюстрации приведены пять сфер разного тона, изображенные Джоном Демартином (напротив, вверху), каждая из которых имеет свой локальный тон, или «цвет кожи». Все они изображены при одинаковых условиях освещения, но выглядят разными. Темная сфера вверху изображена в узком тональном диапазоне и создает впечатление однотонного объекта. Она кажется влажной, потому что свет не распределяется постепенно, а отражается на ней резко очерченным бликом. Окружность сферы четко выделяется на фоне, и на ее края свет не попадает. На окружности соседней сферы также отсутствуют смягченные края, а между бликом и тенью можно увидеть только небольшую светлую область — все остальное находится в тени.

На третьей (средней) сфере хорошо видна тень со смягченным краем, примыкающим к центральной области локального тона, на границе тени и расширенного диапазона средних полутонов, являющихся частью света. На четвертой сфере область средних тонов более сжатая и четко отделяет свет от тени. Самая светлая сфера, внизу, почти сливается с фоном, а яркий белый локальный тон четко очерчен. Блик почти такого же цвета, как локальный тон, и настолько рассеянный, что поглощается окружающим светом.

Чтобы получить реалистичное изображение, нужно понимать, как освещение влияет на локальный тон и почему границы света и тени могут быть смягченными или резкими относительно окружающих областей. При работе над портретом с натуры знание зависимости моделировки света от локального тона и общее понимание распределения света поможет принять аргументированные решения, важные для четкого воспроизведения формы.



На сферах показаны разные локальные тона (черный, серый и белый). Они влияют на очертания объекта на фоне, диктуют резкость края окружности сфер, и от них зависит характер слома формы.



СЛЕВА. ДЭНИЕЛ СПРИК. *Джулия из России (деталь).* 2012. ДВП, масло. 66,04×60,96 см. В частной коллекции

Благодаря падающему справа свету освещенные области спины и шеи почти сливаются с фоном, а тени на лице приобретают резкие очертания. Сравните эту схему освещения с бледным локальным цветом четвертой тональной сферы.



АДОЛЬФ МЕНЦЕЛЬ. ***Фантазии на тему оружейной палаты.*** 1866. Коричневая бумага, карандаш, корпусная краска, белый тон кистью. Размер неизвестен. Из собрания Галереи Альбертина (Вена). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Воспроизведение отражений на блестящей металлической поверхности отличается от изображения объема на матовой поверхности. Яркие блики на доспехах имитируют эффект зеркального отражения.

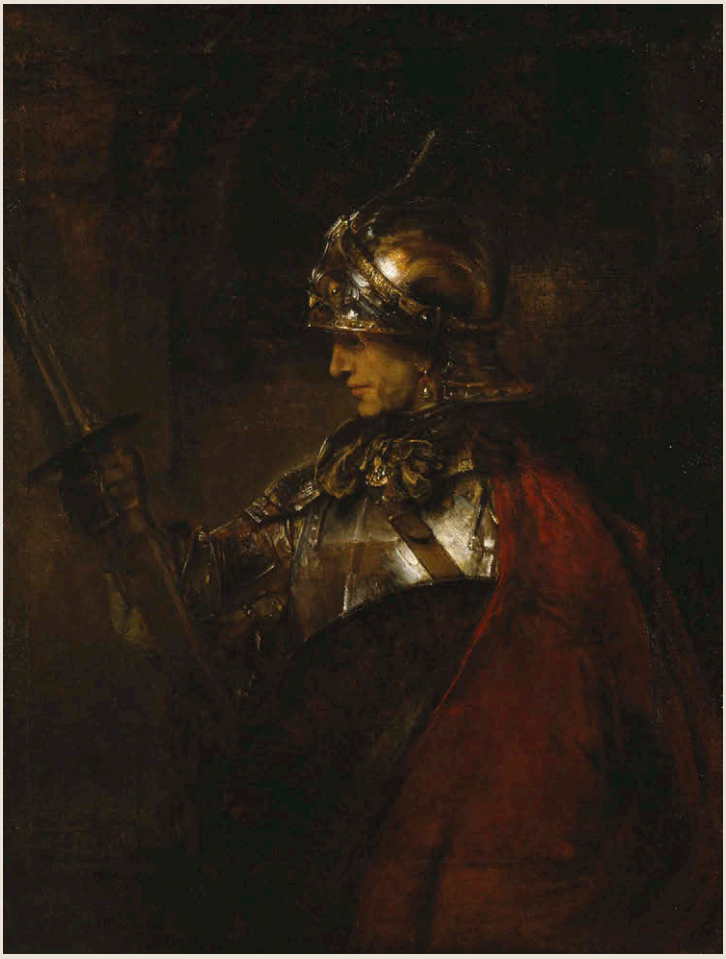
О бликах

Эссе Алана Кэрролла

Каждый раз, когда человек открывает новое в мире, он находит что-то новое в себе… В том, что вы видите, вы открываете себя. Мы объясняем не столько природу — в ней немногое требует объяснения, — сколько себя.

УИЛЬЯМ КОВЕРТ. Неизведанные леса и воды

Западное представление о тоне как лучшем способе создания иллюзии глубины родилось примерно две тысячи лет назад благодаря легендарному живописцу Апеллесу, чья слава в те времена была непревзойденной. Его открытие состояло



РЕМБРАНДТ. ***Мужчина в доспехах.*** 1655. Холст, масло. 137,5×104,5 см. Из собрания Художественной галереи и музея Кельвингроув (Глазго). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Для портрета Александра Великого «Мужчина в доспехах» Рембрандт использовал приемы, изобретенные в Древней Греции около двух тысяч лет назад, еще до Апеллеса. Можно считать это данью уважения, учитывая, что Апеллес был любимым портретистом Александра. Художник приглушил все тона картины, кроме металлического блеска.





АЛАН КЭРРОЛЛ. ***Лист аканта.*** 2014. Бумага, казеин. 20,32×15,24 см. В частной коллекции

Акант — средиземноморское растение. Его листья были популярным мотивом в древнегреческой и римской архитектуре и использовались, например, на капителях и фризах. Сравните два изображения — до и после нанесения бликов. Белый тон делает освещенные части растения рельефными и приподнимает их над фоном.

в том, что черный отступает, а белый выдвигается вперед, то есть впадины темные, а выпуклости белые.

Бликом называется свет, находящийся на возвышении формы. Апеллес придумал добавлять белую линию вдоль ближайшего к зрителю края плоскости, чтобы выдвинуть его вперед. Мозг воспринимает более светлую поверхность как выступающую над остальными, и поэтому изобретение Апеллеса покончило с любой пространственной неясностью выпуклостей рельефа при изменении освещения.

Блик привлекает внимание и сообщает о пространственной глубине. Если поверхность *высококонтрастная* или с *четкими деталями*, мы воспринимаем ее как расположенную ближе остальных. При изучении фактуры поверхности глаза́ совершают быстрые скачкообразные движения (саккады) от одной точки к другой. Если взгляд направлен на яркую и фактурную поверхность, мозг делает вывод, что она близко.

Яркие *зеркальные* блики на металлических объектах — отдельная проблема. Они отличаются от обычных бликов, поскольку отражаются с мощностью источника света. К сожалению, воспроизвести этот эффект белым пигментом нереально: он просто не бывает таким ярким. Поэтому при изображении зеркальных бликов художники идут на разные хитрости.

Такие мастера, как Рембрандт, понимали, что если все остальное написать темным, то свет автоматически будет выглядеть ярче. Передача металлического блеска — техническая победа, которая далась Рембрандту с трудом (напротив). Во многом он обязан ей Апеллесу, чьи открытия пережили эпоху Возрождения и до сих пор помогают художникам-реалистам.

Края

Многие студенты в поисках тайных приемов великих мастеров исследуют краски и разбавители. Однако полезнее посвятить это время кое-чему другому. Один из самых важных секретов шедевров живописи кроется, как ни странно, в манипуляции краями объектов, направляющими взгляд в плоскости картины. Края по сути — линии, контуры и границы перехода от одной области (в пределах объекта) к другой. Я люблю проводить аналогию между варьированием краев и музыкой: тона соответствуют нотам, а края — их динамике, задающей громкость звучания. Резкие края создают акцент, привлекающий внимание и задающий визуальную иерархию. Края влияют на художественные качества работы и создают авторский стиль. Четкий линейный контур на картинах Боттичелли и Пюви де Шаванна (с. 24) создает поразительную четкость и графическую ясность.

Смягченные края нужны, когда тон объекта соответствует тону фона.

Разные подходы к изображению краев дают совершенно не похожие результаты. Например, примитивизм и жесткие края уместны при росписи стен, на фресках или их имитациях маслом. Я не понимала популярности работ Пюви де Шаванна, пока не увидела их «живьем». Они огромны и написаны с учетом того, что их будут рассматривать снизу и на расстоянии. Это картины не для гостиной, а для огромных закрытых пространств, таких как Пантеон. Четкость изображения важна не только для того, чтобы они хорошо были видны издали, но и для соответствия архитектурным деталям обстановки. Его произведения нельзя рассматривать вне контекста, для которого они создавались.

Живописцы используют акцентированные края и в других целях. В XIX веке некоторые художники снова обратились к резким краям для разделения пространства картины. Живописцы стремились применять обобщенные области плоского тона и явные контуры, чтобы передать добродетель и целомудрие. Примеры можно увидеть в религиозных произведениях Средневековья — не самых изощренных и рассчитанных на массового зрителя. И по этой же причине акцент на плоском освещении и жестких краях делали прерафаэлиты. Позже такое отрицание натурализма стало определяющим элементом модернизма.



ДЭНИЕЛ СПРИК. *Сквозь пальцы*. 2010. ДВП, масло. 152,4×152,4 см.
В частной коллекции

Диапазон вариантов изображения краев на картине Дэниела Сприка поистине впечатляет. Сравните резкий, яркий контраст на драпировке и фоне со смягченной границей между рамой и стеной. Маринистический пейзаж размыт, а роза невероятно четкая. В этой идеально сбалансированной работе можно наблюдать противопоставление общих крупных форм и мелких элементов.

Намеренное варьирование краев

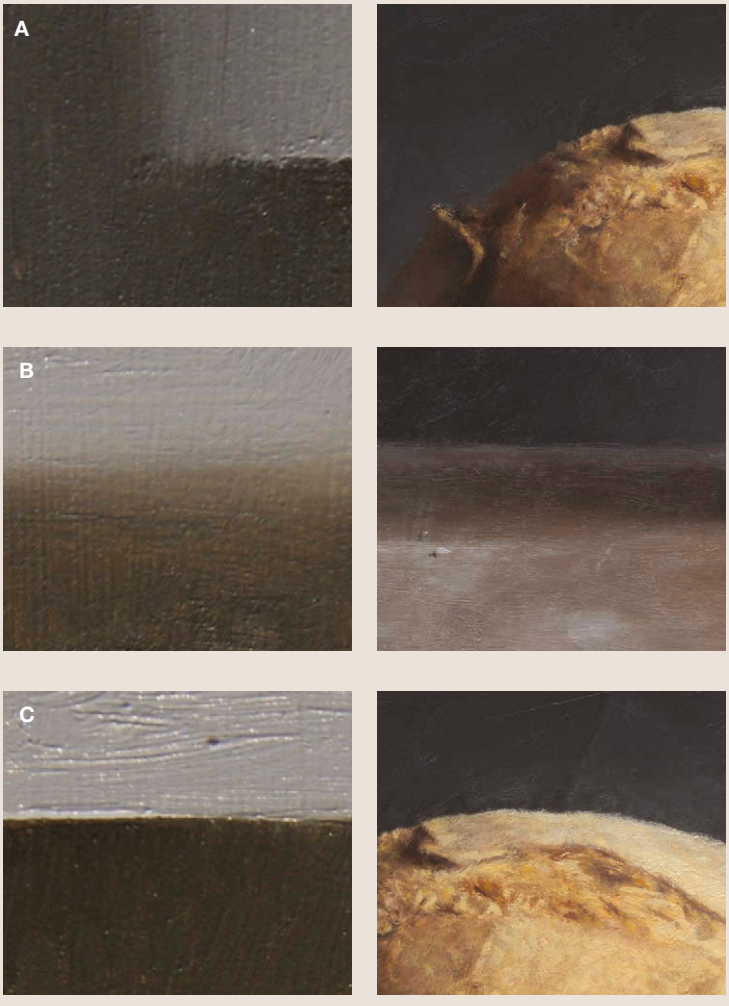
НАПРОТИВ. **АРАМ ГЕРШУНИ.** ***Буханка хлеба.*** 2011. Натуральное дерево, масло. 35×40 см. В частной коллекции

Арам Гершуни использовал простейший объект и классическое освещение и создал медитативный, канонический образ. Тем самым он доказал, что картина рождается не из объекта, а из взгляда художника.

Проанализируйте края на великолепном натюрморте Арама Гершуни (напротив). Художник использовал простейшую композицию (буханка хлеба могла бы быть просто сферой, освещенной по классической схеме) и превратил заурядный предмет в канонический образ, достойный вдумчивого созерцания. Работа стала успешной благодаря художественному ви́дению автора, прекрасной форме, продуманному освещению, сдержанному диапазону тонов и исключительному разнообразию краев. Сравните смягченные и акцентированные края на иллюстрациях ниже. Изображения слева соответствуют деталям картины. В первом ряду видно, как резкие края встречаются со смягченными. Во втором ряду показаны размытые края. В последнем ряду в центре внимания резкие края, создающие высокий контраст.

СПРАВА. Здесь схематично проиллюстрированы приемы, использованные при создании картины на странице напротив.

A. Смягченный край тающей формы.
B. Мягкий фокус или размытый край.
C. Высококонтрастный резкий край.





На мой взгляд, края — последний и самый сложный этап эволюции художника. Рисунок, тональность и даже цвет изучаются по общим принципам, а края — проявление индивидуальности. Именно в них заключена душа произведения.

АРАМ ГЕРШУНИ





УРОК 3



ТОНАЛЬНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СФЕРЫ

Цель этого урока — научиться воспроизводить объем с помощью тона. Вы начнете уверенно обращаться с полутонами и сможете создавать плавный переход в области средних тонов, соединяющих свет и тени. Изображение простых геометрических объектов — быстрый способ понять составляющие элементы сложных форм, а это поможет экономить время в дальнейшей работе. Сфера (которая повсеместно встречается в фигуративном искусстве, от округлой вазы до свода ноздрей) — одна из самых сложных форм, поэтому стоит изучить ее отдельно. Кроме того, вы сможете попрактиковаться в работе с краской, и, поскольку тональные формы здесь очевидны, вам будет легко найти свои ошибки. Можно с тем же успехом использовать другие объекты, например яйцо или любой фрукт. Но стоит предварительно покрыть их белой краской, чтобы цвет не отвлекал от основной задачи. Отведите на этот урок несколько дней, тогда вы сможете дождаться полного высыхания предыдущего слоя, прежде чем приступать к следующему. Не стремитесь к идеалу, главное — усвоить знания, которые сохранятся надолго.





НАПРОТИВ. ЛУИС ХОУКИНС. *Невинность*. Ок. 1890. Холст, масло. 50,165×73,025 см. В частной коллекции. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Настройка освещения

Вам понадобится белый шар размером с кулак (можно покрыть шар матовой белой акриловой краской из аэрозоля). Положите его на стол или в световой куб и направьте на него один источник света. Убедитесь, что свет падает по диагонали, образуя собственную тень в форме полумесяца. Поместите серую бумагу под шар и позади него на фон.

МАТЕРИАЛЫ

Деревянная панель

Белый шар

Серая бумага (по желанию)

Карандаш или уголь

Кисти разных размеров, включая № 2, 4, 6 и 8

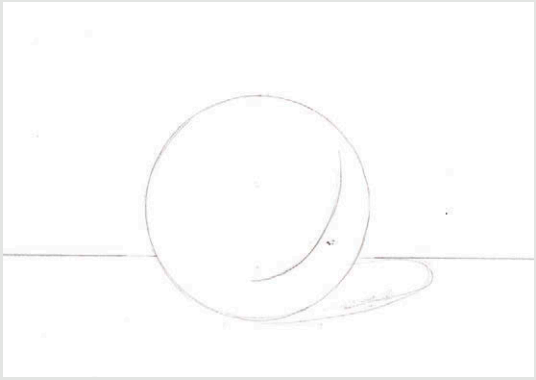
Краски — титановые белила, жженая кость и натуральная умбра

Палитра

Фиксатив (по желанию)

Растворитель без запаха

Освещение — яркий, мощный источник. Здесь лучше подойдет искусственный свет, поскольку он упрощает и четче очерчивает формы



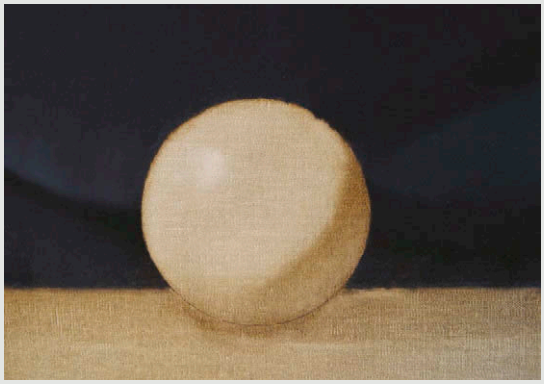


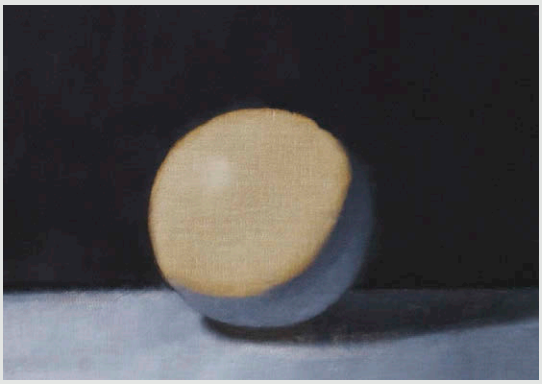
ПЕРВЫЙ ЭТАП:
рисунок круга

На небольшом листе ДВП или холсте, не больше 30×35 см, углем или карандашом нарисуйте (или скопируйте) круг — шар, — а позади него проведите горизонтальную линию заднего края стола. Наметьте на шаре форму его тени и падающей тени на столе. Обведите линии тушью или закрепите фиксативом. Линии должны быть светлыми: слишком темные и жирные будут просвечивать сквозь краску.

ВТОРОЙ ЭТАП:
имприматура

Напишите прозрачный подмалевок, чтобы избавиться от белого цвета поверхности и задать схему для следующего красочного слоя. Тонким слоем нанесите натуральную умбру на тени, фон и передний план. На стыках форм не должно быть рельефных контуров. Задача этого этапа — обеспечить цельность и тонировать всю поверхность холста, кроме освещенных областей. Впрочем, его можно пропустить и сразу начать непрозрачную прописку, чтобы приблизить финальный этап.





ТРЕТИЙ ЭТАП:
работа над фоном

Предварительно сделайте замесы в соответствии с тональной шкалой (с. 40) из белой и черной краски. Для начала выберите самый близкий к фону тон и нанесите краску только на него. Не стремитесь к идеальной точности. Позже можно будет все подкорректировать. При работе от фона к переднему плану бóльшая часть поверхности будет покрыта краской уже на начальном этапе. Не кладите все мазки параллельно, в прописке нужно разнообразие фактур. Наносите краску непрозрачным слоем, но не слишком толстым. Общий тон фона задает контекст для следующих этапов.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
уточнение теней и стола

Напишите тень с учетом рефлекса. Внимательно изучите ее форму, как она огибает окружность сферы, и воспроизведите ее максимально точно. Самым темным местом изображения будет акцент в месте соприкосновения сферы с опорой. Края падающей тени окажутся самыми четкими возле сферы и все более рассеянными по мере удаления от нее. Если сохранять края смягченными как можно дольше, проще будет при необходимости вернуться к ним и внести исправления.

Затем напишите поверхность, на которой находится объект. Если свет падает сверху, не забудьте воспроизвести тональную градацию между областью, которая освещена наиболее интенсивно (в данном случае — перед шаром), и той, на которую попадает меньше света (в примере она ближе к краям поверхности и правому краю картины).



ДЖЕЙМС ХАНСЕН. *Сфера*. 2015. Льняной холст, масло. 15,24×20,32 см. В частной коллекции

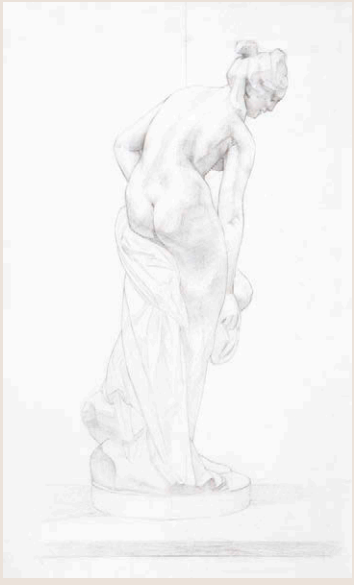
ПЯТЫЙ ЭТАП:
введение света и бликов

Сейчас вся поверхность покрыта краской, за исключением освещенной части сферы. Предыдущие этапы можно пройти быстро, а теперь надо замедлить темп. Советую взять кисть поменьше, чтобы наносить краску понемногу. На этом этапе начинает вырисовываться объем, поэтому нужно внимательно изучать объект. Выберите тон, соответствующий слому формы. Мелкими мазками двигайтесь от темного к светлому, в направлении, перпендикулярном слому формы. Американский искусствовед Альберт Бойм считал правильным для соединения света и тени применять шесть средних тонов. Направление мазков нужно выбирать тщательно, как будто вы работаете над мозаикой. Начните с четырех тонов, внимательно переходя от тени к свету. В процессе нанесения одного тона двигайтесь размеренно, пока вся нужная область не будет заполнена. Сейчас необязательно делать идеально плавные переходы, не старайтесь все растушевать. Закончив, посмотрите на картину и проверьте, насколько цельной она выглядит.



ДЭВИД ГЛЮК. *Предложение*. 2014. Деревянная панель, масло. 50,8×66 см. Коллекция художника

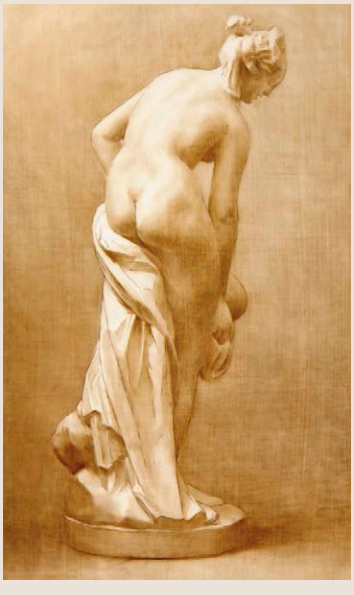
Работа над гипсовой моделью



Подготовительный рисунок

Приемы изображения формы, изученные на примере тональной сферы (с. 93), можно успешно применить к другим объектам: яйцам, фруктам и прочим предметам натюрморта, покрыв их белой краской или оставив как есть. Существует еще один прекрасный способ потренироваться в изображении фигуры человека — гипсовые модели. Они дают возможность проверить навыки изображения фигуры (или ее части, например руки) в комфортных условиях. В отличие от живой модели, гипсовая полностью белая, не двигается и ее можно расположить как угодно под идеальным освещением. Над ее изображением можно работать не торопясь. Гипсовые модели можно приобрести в интернете: там найдется все, от бюстов до масок, барельефов и орнаментов.

Изображение гипсовых фигур давно считается продвинутым этапом обучения — переходным между копированием и работой с натуры. Рекомендую подходить к этому процессу тщательно. На этом этапе нужно закрепить все свои технические навыки, чтобы подготовиться к работе с натуры в цвете. В качестве примера приведены работы Элизабет Зэнзингер.



Тональная схема

Подготовительный рисунок

Зэнзингер начала работу с предварительного рисунка (вверху слева). Так она убедилась в точности пропорций и задала композицию.

Тональная схема

Зэнзингер наметила на холсте тональную схему (внизу слева). Тонким слоем масляной краски она нанесла на рисунок общие тона. На этом этапе создается основа для финального красочного слоя и уже можно понять, как будет выглядеть законченная картина.

Уточнение тональных переходов

В завершающей непрозрачной прописке (внизу) Зэнзингер сосредоточилась на воспроизведении объема и практике мазков. Элизабет начала с фона, создав контекст для гипсовой фигуры. Потом она написала нижнюю часть пьедестала и драпировку, а далее постепенно продвигалась по фигуре вверх. Так она обрела уверенность в технике мазков, прежде чем взяться за тонкие элементы фигуры, волосы и лицо.



ЭЛИЗАБЕТ ЗЭНЗИНГЕР. *Скульптура Аллегрена*. 2010. Холст, масло. 86,36×48,26 см. В частной коллекции





УРОК 4



ОБЪЕМНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Наш новый урок посвящен изображению фигуры с подмалевком в технике гризайли. Этот метод очень удобен, поскольку позволяет с легкостью перейти от рисунка к цвету через тон, с поочередным изучением каждого из них в отдельности. Можно быстро создать объем изображения в тонах и потом сосредоточиться на цвете, не посвящая много времени рисунку. Есть еще одно преимущество: гризайль помогает сделать изображение цельным путем объединения теней с фоном и придания фигуре рельефа. В нашем примере художник начинает с тонального подмалевка на сером фоне и переходит к цветной прописке. Если у вас мало опыта, лучше сосредоточиться на подмалевке и остановиться на втором этапе. Так вы сможете потренироваться в изображении фигуры без введения цвета.

НАПРОТИВ. ЭББОТ ТАЙЕР. *Сестры*. 1884. Холст, масло. 138×92,1 см. Из собрания Бруклинского музея. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Подготовка палитры

Художник Майкл Энджел, директор итальянской Академии Энджела во Флоренции — автор картины из этого урока. Он использовал специфическую палитру (см. список материалов). Я рекомендую взять те краски, которые у вас есть, и не ломать голову, какую марку выбрать. Лучше приобрести дополнительный опыт, чем ждать, пока у вас появится нужный тюбик краски. У каждого художника есть любимые цвета и производители, а со временем даже малознакомые краски могут стать надежными друзьями. Незначительные расхождения в оттенках не сильно повлияют на результат.

МАТЕРИАЛЫ

Инструменты для рисования

Деревянная панель или холст (со средним серым тоном)

Палитра

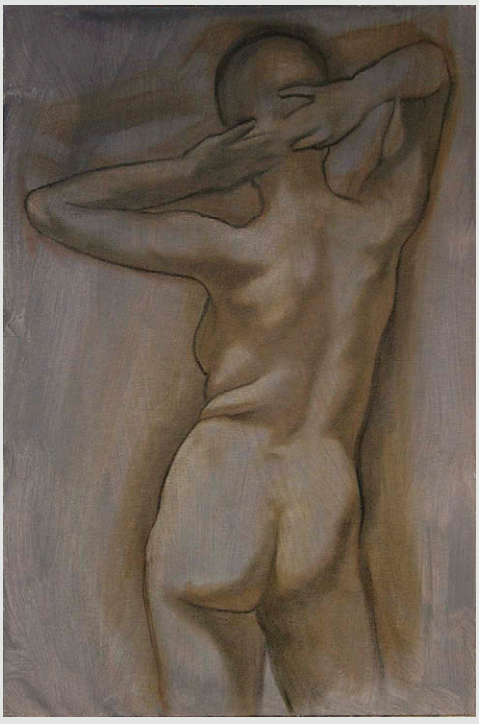
Жженая умбра (или другой цвет на ваш выбор) и белила (для подмалевка)

Овальные кисти № 2, 4, 6 и 8

Растворитель без запаха

Тряпка

Палитра цветов: белила, неаполитанская желтая, желтая охра, кадмий красный, жженая умбра, жженая сиена, стойкий ализарин малиновый, ультрамарин синий, жженая кость, натуральная умбра





ПЕРВЫЙ ЭТАП:
динамика позы

Задайте относительные пропорции фигуры на фоне среднего серого тона натуральной умброй, разведенной растворителем без запаха. Заранее нанесите на поверхность средний серый тон акрилом или маслом. Найдите убедительный компромисс между живой и подчеркнуто выразительной позой и объективной реальностью. Определив расположение основных линий позы, остальное нарисуйте прямыми линиями, попутно намечая тени. В завершение изобразите аккуратный контур фигуры. Обратите внимание, что Энджел рисует формы точно, но упрощенно. Лишние детали на раннем этапе делают изображение дробным и замедляют работу.

ВТОРОЙ ЭТАП:
введение света

Энджел определил основные освещенные области, которые нужны для этапа работы с цветом. Самые светлые места в гризайли нанесены белилами, а для воспроизведения полутонов, отвечающих за иллюзию объема, использована техника сухой кисти. На этом этапе палитра Энджела состоит из черного, белого и нескольких оттенков серого (более подробно о смешивании этих оттенков см. с. 40). Этот этап сродни работе белым мелом на тонированной бумаге.





ТРЕТИЙ ЭТАП:
определение диапазона цветовой температуры

Определите локальный цвет теней на фигуре и нанесите цвет на некоторые области, чтобы оценить соответствие тона и цвета. Так же поступите со светом и средними тонами. Учтите, это исследовательский этап. Пробные оттенки лучше смешивать на палитре с помощью кисти, а не мастихина. Определившись с оттенками, сделайте замесы основных цветов для фигуры.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
моделирование формы

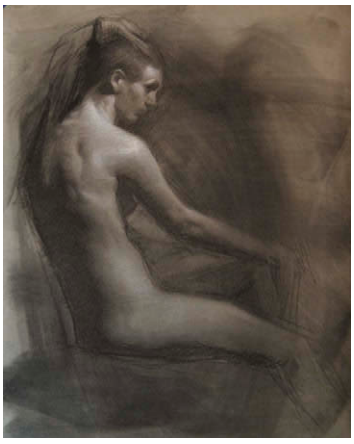
Подготовьте большие замесы нужных цветов. Мастихином добавьте немного разбавителя. Консистенцию краски сделайте такой, чтобы она легко размазывалась по холсту, но была полупрозрачной. Для удобства работы краски должны хорошо смешиваться друг с другом, не растекаться и быть не слишком сухими. Задача этого этапа — моделирование крупных форм и расстановка акцентов.



МАЙКЛ ЭНДЖЕЛ. ***Ванесса.***
2015. Холст, масло. 60×40 см.
Из коллекции художника

ПЯТЫЙ ЭТАП:
завершение работы

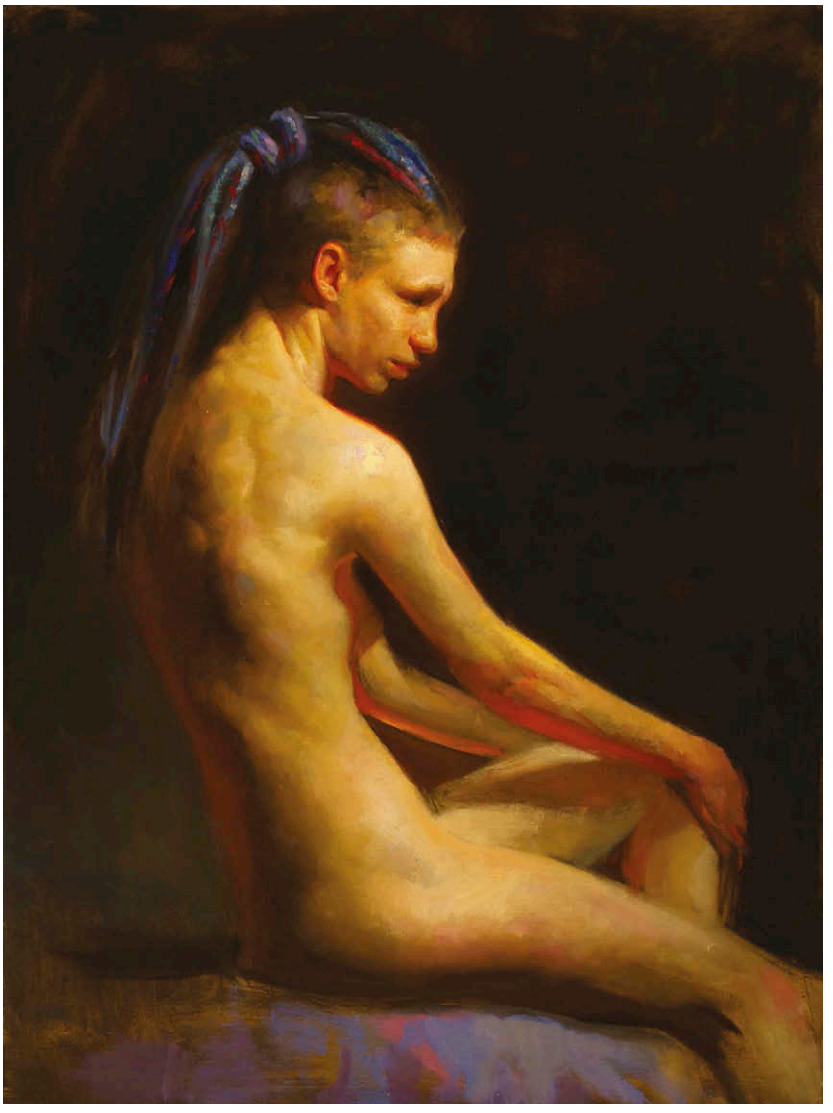
Последнюю прописку делайте аккуратно, смягчая или акцентируя края и обращая внимание на цветовые нюансы. Сейчас краска должна быть жиже, чем раньше, но не обязательно прозрачной. На финальном этапе сглаживаются и уточняются цветовые переходы, нейтрализуются цвета или усиливается их насыщенность, корректируются формы и так далее. Благодаря всему этому картине придается законченный вид.



Рисунок

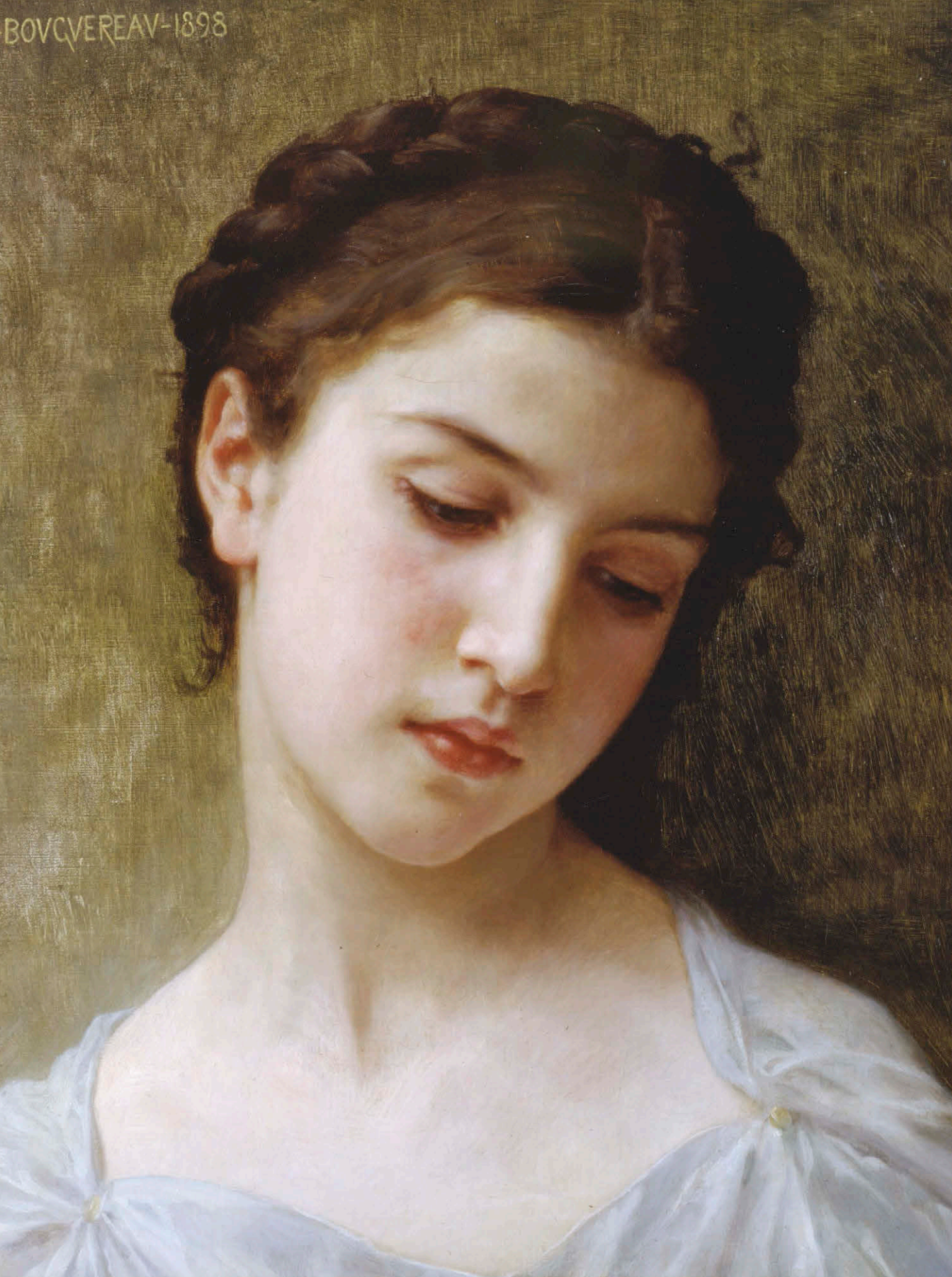


Тональный подмалевок



ВВЕРХУ И СПРАВА. **ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.** ***Лиса***. 2015. Деревянная панель, масло. 60,96×45,72 см. В частной коллекции

Три изображения на этой странице иллюстрируют этапы работы над картиной с тональным подмалевком.


BOVGVEREAV-1898

ГЛАВА 3

Температура

Раскрываем секреты цвета

Уверен: ни одна из книг и ни одно из знаменитых высказываний, которые стали откровением для человечества, не содержат абсолютную истину… Но они и не должны быть истиной. Это мольба страждущих, поиск поддержки, лучи света во тьме.

ГИЛБЕРТ МЮРРЕЙ. Литература как откровение

Цветов существует невероятное множество. В жизни цвет не предмет для анализа в отрыве от контекста, а, скорее, благо, наполняющее все сущее. Цветовые предпочтения так же индивидуальны, как и литературные, но глубокое понимание теории цвета расширяет возможности самовыражения. Освоение основ колористики можно сравнить с тем, как дети учатся читать. Сначала невероятно сложно, но благодаря этому навыку человек получает возможность прожить более свободную и осмысленную жизнь. Также и любому художнику пригодится понимание основ работы с цветом: как его опознавать, находить соответствия, смешивать и наносить.

Способ перехода от рисунка к живописи в каждой студии свой. В моей мастерской связующим звеном между тональной и полноцветной палитрой становится цветовая температура. Эта глава посвящена изучению теплохолодности с помощью палитры из двух цветов, а в следующей мы перейдем к полноцветному изображению. Этапы работы в цвете необходимо планировать. Разделив процесс восприятия цвета на части, вы сможете развивать навыки постепенно, осваивая новые знания поочередно.

Восприятие цветов — вещь очень индивидуальная. В моем первом воспоминании из детства я сижу на огромном камне под лучами солнца, завороженная крошечными паучками, похожими на точки красного кадмия. Я никогда не думала, что крошечные существа могут быть такими яркими. Наслаждаясь разнообразием цветов, я тогда еще не знала, что воспринимаю лишь общую информацию. Пока я росла, каждый объект я видела только в одном оттенке: лимон — желтым, помидор — красным и так далее.

НАПРОТИВ. **УИЛЬЯМ БУГРО.** ***Эскиз головы девочки.*** 1898. Холст, масло. Размеры неизвестны. В частной коллекции. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Уильям Бугро, почитатель Рафаэля, преподавал в Академии Жюлиана. Его работы были признаны еще при жизни, а технические приемы до сих пор остаются образцом в изображении фигуры человека.

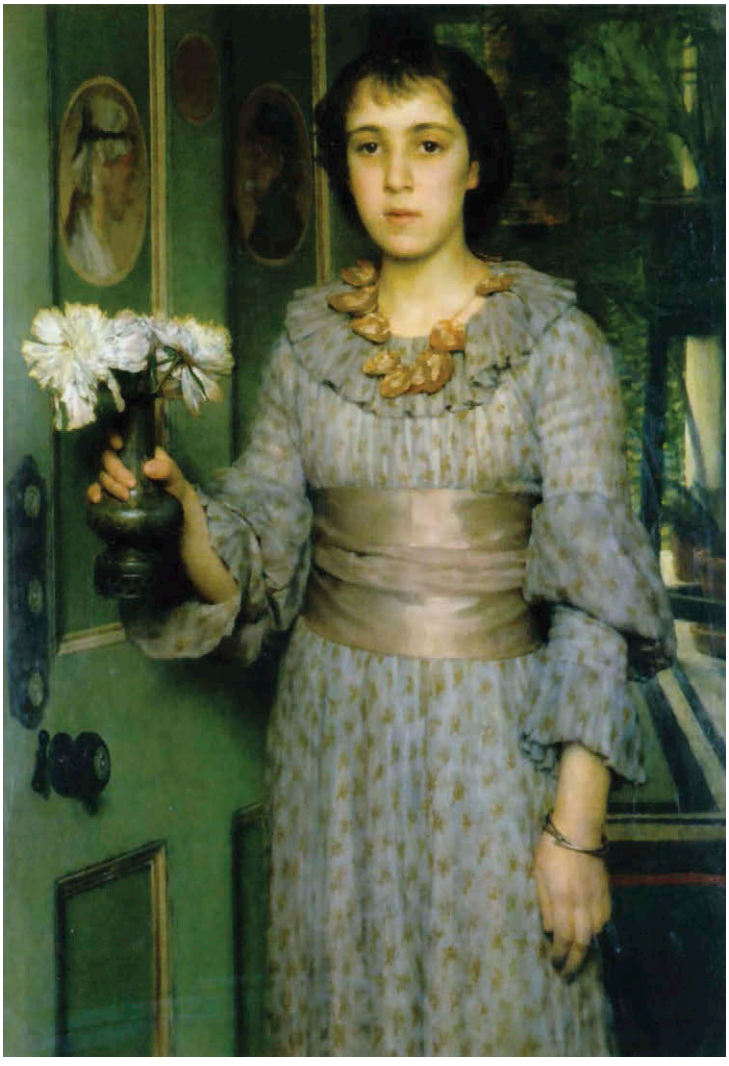


ВВЕРХУ. **ЛАУРА АЛЬМА-ТАДЕМА.** ***Девочка на лестнице.*** Дата неизвестна. Холст, масло. 25,4×17,78 см. В частной коллекции. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

В необычной работе Лауры Альма-Тадемы бытовой натурализм объединен с почти мистическими светом и тенями.

ЛОУРЕНС АЛЬМА-ТАДЕМА. ***Мисс Анна Альма-Тадема.*** 1883. Холст, масло. 113×78,5 см. Королевская академия художеств Берлингтон-хаус (Лондон). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Лоуренс Альма-Тадема учился в Бельгии и специализировался на детализированных реконструкциях античных сюжетов. Эта простая композиция, изображающая его дочь на фоне дверного проема, — эссе в голубом, зеленом и сером, которые создают мягкий контраст с теплым цветом кожи.



Я не догадывалась, что на самом деле их больше. Позже, когда я училась и преподаватели указывали на вкрапления голубого в теплых цветах и розового в холодных тенях, я не могла этого увидеть.

Чтобы достичь понимания цвета и повысить свой уровень мастерства, я активно изучала колористику и сделала множество цветовых таблиц. Но знание теории не научило меня лучше видеть цвета, как и знания анатомии не усовершенствовали мои навыки рисовальщика. Я смогла продвинуться вперед лишь тогда, когда начала применять теорию цвета в процессе создания картин. Сложно избежать неудач в начале пути. Единственный способ научиться хорошо писать с натуры — как можно больше практиковаться.

У меня ушло много времени, но после многочисленных экспериментов дверь в новое цветовое восприятие наконец приоткрылась, и я смогла заглянуть в другой мир. Уинстон Черчилль пережил нечто похожее и в своей книге «Живопись как времяпрепровождение» описал это так: «На прогулке я заметил, что инстинктивно обращаю внимание на оттенки и особенности листьев, призрачные фиолетовые тени гор, изысканное кружево зимних ветвей и приглушенные, бледные силуэты на горизонте. И я прожил больше сорока лет, не замечая всего этого, разве что как факт. Это все равно что посмотреть на толпу людей и сказать: „Сколько народу-то собралось!“». Так же и я начала улавливать вариации цвета. Завеса постепенно приподнялась, и наконец я смогла увидеть то, о чем говорил мне учитель, — едва уловимые вкрапления цветов.

Однако мне все еще было сложно передавать цвета на холсте. Керамическая миска на подоконнике, которая раньше казалась мне черной, превратилась в хаос цветов. Чем дольше я на нее смотрела, тем больше видела и тем меньше понимала, как ее написать. Отражающееся в ней небо создало блики, местами сквозь глазурь проглядывал терракотовый тон, а края отсвечивали фиолетовым. Но со временем, тщательно планируя работу, я научилась не только воспроизводить эти цвета, но и наслаждаться процессом.

Работа с цветом требует стратегии — системы, которая дает стабильный результат, но оставляет возможность использовать неожиданные оттенки, найденные на натуре.



ЛОУРЕНС АЛЬМА-ТАДЕМА. *Прерванное чтение*. 1880. Дерево, масло. 43,2×30,5 см. Публичная библиотека Фулхэма (Лондон)

Лоуренс Альма-Тадема полюбил молодую художницу Лауру Эппс, встретив ее в одной из лондонских студий. Позже она стала его женой. Произведения Альма-Тадемы имели большой успех в Лондоне благодаря классическим сюжетам и великолепному воспроизведению текстур, особенно мрамора.



СЭДИ ВЭЛЕРИ. *Черная бутыль*. 2010. Деревянная панель, масло. 20,32×25,4 см. В частной коллекции

Синее небо, отраженное в черной бутыли, выявляет теплые оттенки вокруг, нарушающие однообразие основного цвета. Благодаря вниманию не только к тонам, но и переливам оттенков, которые естественный цвет отразил на поверхности, Сэди Вэлери удалось вдохнуть жизнь в свою работу, выполненную с натуры.

Краткая теоретическая информация поможет научиться определять и смешивать цвета.

В этой и следующей главах я покажу самые простые и эффективные способы изучения теории цвета. Вы познакомитесь с характеристиками красок, научитесь смешивать цвета и располагать их на палитре в логичном порядке. Мы изучим несколько разделов теории цвета, проведем эксперименты и быстро перейдем к упражнению, которое поможет закрепить полученные навыки. Также я дам несколько подсказок, которые помогут обрести гибкость и уверенность в обращении с цветом.

Введение в теплохолодность

Цветовая температура зависит от относительного количества желтого (теплого) и синего (холодного) по сравнению с окружающими цветами. Представьте, что вы входите в комнату,



МАЙКЛ КЛЯЙН. ***Букет.*** 2008. Льняной холст, масло. 50,8×60,96 см. В частной коллекции

Майкл Кляйн создал графичное изображение, сгруппировав светлые элементы на темном фоне. Два сильных цветовых акцента, желтая и красная розы, создают баланс и поочередно притягивают к себе взгляд.



ВИКТОРИЯ ДЮБУРГ ФАНТЕН-ЛАТУР. *Цветы*. Дата неизвестна. Холст, масло. Размер неизвестен. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Виктория Дюбург Фантен-Латур встретила своего будущего мужа Анри Фантена-Латура, когда занималась копированием художественных произведений в Лувре. Яркий букет цветов на нейтральном фоне направляет взгляд зрителя из одной части картины в другую равномерным распределением розового, красного и желтого цветов.

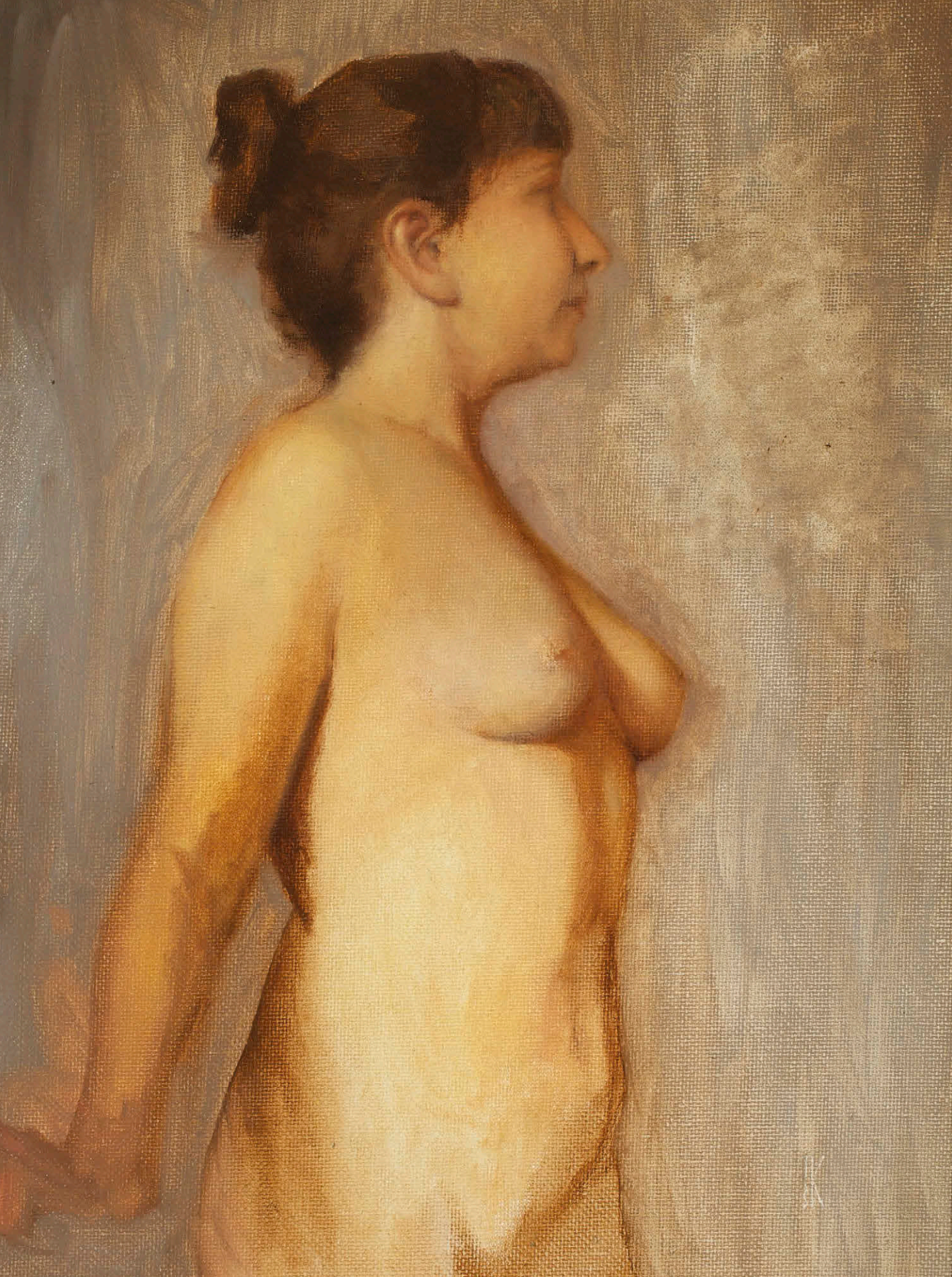
выкрашенную в белый с оттенком бежевого, а затем — в белую с мятным оттенком. Возможно, вы уже умозрительно уловили разницу. Производители краски выпускают десятки вариаций белого с экзотическими названиями, на любой вкус. В отличие от тона, насыщенности и светлоты, которые являются неотъемлемыми характеристиками цвета (о них мы поговорим в следующей главе), цветовая температура не считается его объективным качеством. Тем не менее она важна для точной передачи цвета. Изучение цветовой температуры дает основу для понимания полноцветной живописи.

В моей мастерской изучению теплохолодности отводится определенное время, необходимое для перехода от гризайли к полноцветному изображению. Сосредоточившись на самой сложной задаче (поиску цвета на белых объектах или с ограниченным числом цветов), мы углубляемся в самую суть. Когда глаза привыкают различать цвета с разной температурой, становится проще ориентироваться в расширенной палитре. Как заметил Робер Анри: «Эффект яркости может быть получен только противопоставлением теплых цветов холодным и приглушенных — ярким. Если все цвета яркие, на картине яркости не будет».

Картина, выполненная с использованием теплых и холодных оттенков, выглядит необыкновенно насыщенной, что для новичка может оказаться сюрпризом. Обычно для иллюзии



АНРИ ФАНТЕН-ЛАТУР. *Розовый алтей*. 1889. Холст, масло. 73,8×60,4 см. В частной коллекции. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства



полноцветного изображения нужно удивительно мало нейтральных оттенков и пара сильных цветовых акцентов.

Картина самодостаточна и существует в своей реальности. Как хорошая беллетристика может заключать в себе вечные истины, не имеющие отношения к газетным новостям, так и цветом можно одновременно «правдиво» преподнести основную информацию и предложить множество толкований.

Цвета должны иметь скорее эмоциональное и относительное соответствие, чем фотографическое. Усилив некоторые из них, художник может привлечь внимание зрителя к смысловому центру композиции и задать атмосферу, отражающую авторскую индивидуальность. Цветовое восприятие субъективно. Окружающий мир фильтруется зрением, индивидуальной восприимчивостью и личными предпочтениями. Важно помнить об этом. И тогда вы сможете сделать первый шаг к цвету — пониманию теплохолодности.

НАПРОТИВ. **КЕВИН МИЛЛЕР.** *Джен*. 2013. Холст, масло. 30,48×22,86 см. Из коллекции Джульетты Аристид

Бóльшую часть фигуры художник оставил в стадии подмалевка, закончив только голову и торс. Яркий белый фон делает нежные цвета теплыми и насыщенными.

ВНИЗУ. **КЕВИН МИЛЛЕР.** *Цикада*. 2014. Льняной холст, масло. 22,86×30,48 см. Из коллекции Майкла Ривьеры-Диркса и Брента Дейма

Кевин Миллер приколол цикаду к доске и написал с ней тромплёй (обманку). Он работал медленно, несколькими прописками воссоздавая ограниченное число цветов в узком тональном диапазоне.







НА ПРЕДЫДУЩЕМ РАЗВОРОТЕ. **ФРЕДЕРИК ЧЕРЧ.** ***Вид с заснеженной Оланы.*** 1871. Бумага, масло. 34,29×53,98 см. Из коллекции Лундер, музея искусств Колледжа Колби (Уотервилль).

Фотография: Питер Зигель. Изображение предоставлено Pillar Digital Imaging LLC

Этот натуралистичный пейзаж изображен с легкой воздушной перспективой. Включения травы на переднем плане помогли создать поразительную пространственную глубину с плавно сужающимся диапазоном тонов и обобщением элементов по мере их удаления.

НАПРОТИВ. Джон Задрожный за раз делает всего несколько замесов из почти бесконечного числа вариантов. На этой фотографии приведена его ограниченная палитра: черный, белый, виридоновый зеленый и жженая сиена. Остальные он смешивает кистью по мере необходимости.



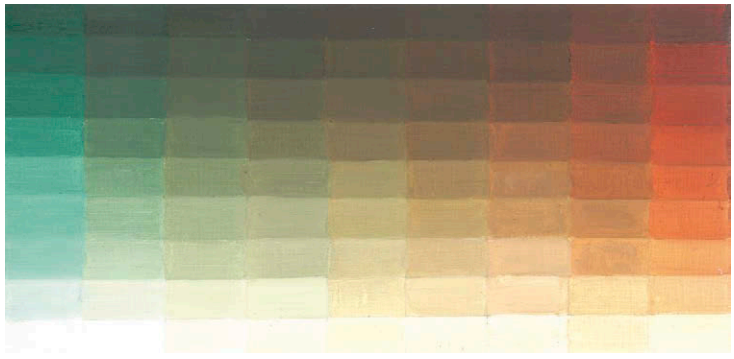
Во время обучения я была незнакома с палитрой теплых и холодных цветов, хотя во многих исторических источниках ее рекомендовали. Почему же ей не уделяют достаточного внимания? Я задала этот вопрос нескольким художникам, и все они сошлись во мнении, что она сложнее в использовании. Но разве работать с двумя цветами тяжелее, чем с двадцатью? После некоторых раздумий я поняла: *конечно, двуцветная палитра не просто сложнее — она почти невозможна.*

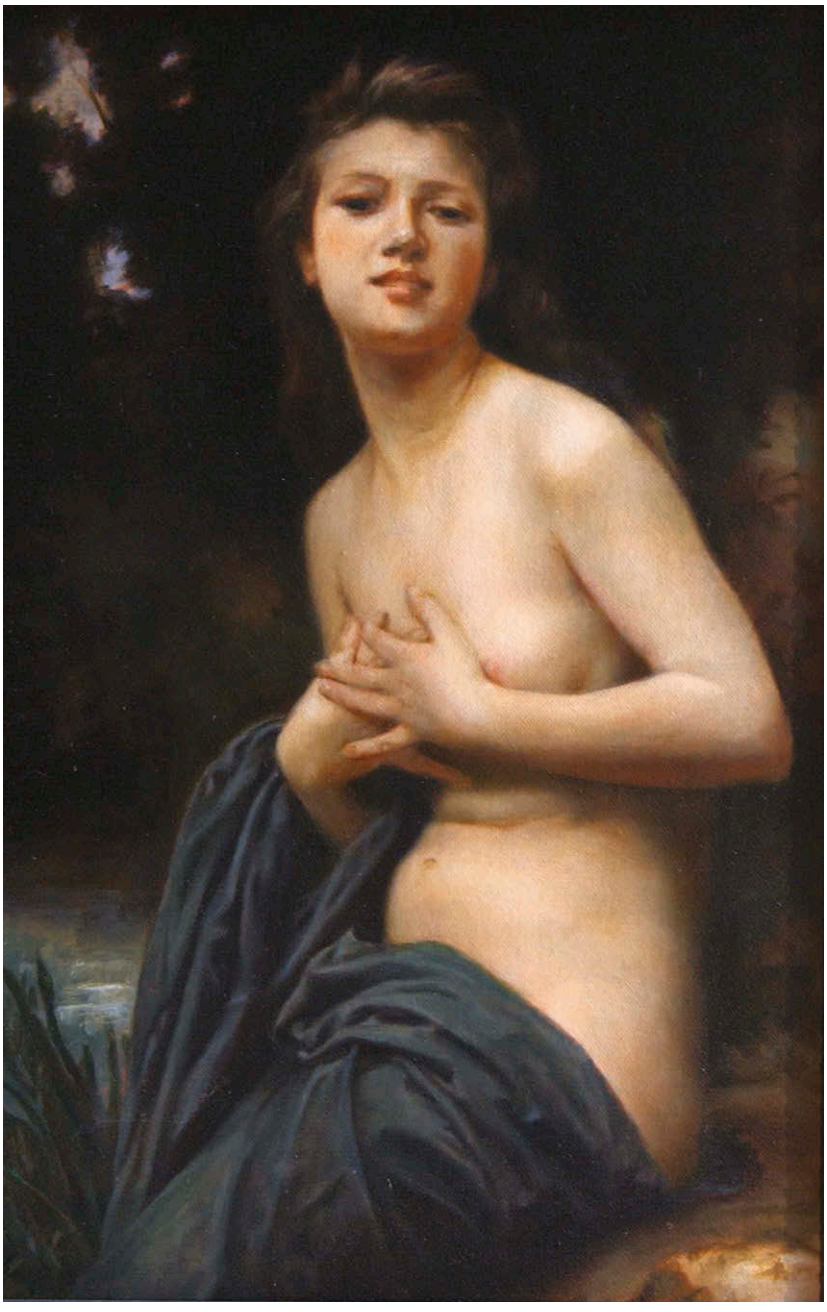
Невозможно передать разнообразие цветов и оттенков в природе двумя красками, ведь цветовой спектр розы и лайма или заката и леса нельзя свести к такой простой схеме. Но если понимать смысл ограничения палитры и правильно выбрать сюжет, то два цвета могут дать прекрасный результат. Для идеальной композиции нужны всего один или два ярких акцента, а за остальную часть изображения отвечает палитра приглушенных оттенков.

Если рассматривать каждый этап рисования отдельно, то становится проще решить сложные задачи. Изучение художественных дисциплин в заданных рамках позволит не только ознакомиться с доступным диапазоном выразительных средств, но и находить слабые места. Представьте себе марионетку, к каждой части тела которой привязана нитка. Левую руку поднимает лишь определенная нитка, и сколько ни дергай за остальные, рука останется неподвижной. В живописи тоже полезно знать, за какую нить потянуть, чтобы получить нужный результат. Для этого необходимо последовательно изучать рисунок, тон, цвет и композицию. Чтобы определить достоинства и недостатки цветового решения и понять ритм распределения цветов, обратите внимание на тона, соответствующие свету и теням, и цветовую температуру.

Рассказывая студентам о цветовой температуре, мы для простоты ограничиваем палитру двумя цветами, и дополнительный цвет вводится только в случае абсолютной необходимости.

СПРАВА. Шкала из двух цветов — виридоновый зеленый слева и жженая сиена справа. На ней можно увидеть варианты цветов, которые можно получить путем смешивания с добавлением белил (подробнее см. с. 126).







ДЖОН ЗАДРОЖНЫЙ. *Копия картины Уильяма Бугро «Весенний бриз»*. 2011. Льняной холст, масло. 38,1×25,4 см. В частной коллекции

Для копии картины Задрожный использовал два цвета: жженую сиену и виридоновый зеленый. Они дают убедительное сочетание теплого и холодного. Художник заметил, что при смешивании они не становятся настолько нейтральными, насколько он хотел (см. цветовую карту на с. 210). Ни один из них при добавлении другого не приближался к центру цветового круга.

На этом этапе они уже знают, как создать убедительное тональное изображение. Теперь можно переходить к изучению цвета, задаваясь вопросом, насколько он теплый или холодный относительно соседних. Понимание этого аспекта закладывает важную основу для дальнейшей работы с цветом.

Понятие цветовой температуры

Умение самостоятельно разобраться с неясными моментами — необходимый навык для любого колориста. Даже тем, у кого уже есть опыт, порой бывает трудно опознать нейтральные цвета. Иногда и при большом старании сложно установить происхождение цвета, если он кажется, например, одновременно зеленым и оранжевым. В этом случае попробуйте угадать цвет, основываясь на теории. Живописное изображение живет своей жизнью и может или принимать, или отторгать добавляемые цвета. Если предположение окажется правильным, картина будет выглядеть гармоничной, если нет — покажется неорганичной и незаконченной.

Порой даже правильный цвет на картине выглядит ненатурально. Изображение должно быть цельным, и если какой-то цвет на нем кажется неестественным, то проблема либо в цвете, либо во всем остальном. Умение воспринимать изображение как единую композицию — одна из основных целей изучения теории цвета. И его лучше всего начинать с понимания цветовой температуры.

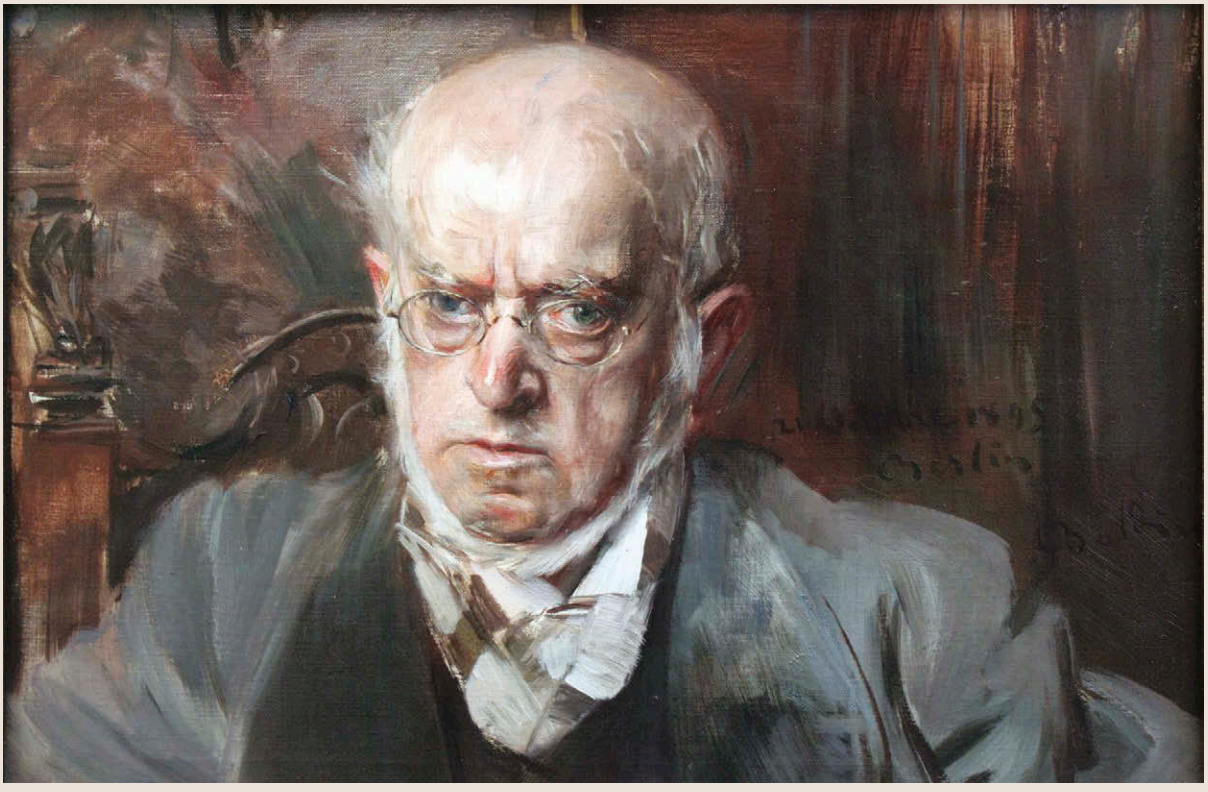


Каждая вертикальная шкала сделана с использованием одного цвета: натуральной умбры, коричневой Ван Дейка, жженой кости или их смесей. Вертикальная шкала с синим оттенком — жженая кость с белилами. Если закрыть ее бумагой или пальцем, остальные без сравнения с ней покажутся скорее серыми, чем коричневыми.





Здесь представлена растяжка цвета от синего ультрамарина до жженой сиены с диапазоном нейтральных оттенков между ними.



ДЖОВАННИ БОЛДИНИ. *Художник Адольф Менцель.* 1895. Холст, масло. Размер неизвестен. Из собрания Старой национальной галереи (Берлин). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Выразительные мазки и элегантная манера письма Болдини принесли ему известность еще при жизни. На этом портрете Адольфа Менцеля Болдини работал с ограниченной палитрой в импрессионистской технике, варьируя цветовую температуру резкими переходами.

Человек постоянно оценивает свой жизненный опыт, намеренно или подсознательно прибегая к сравнениям. Мы знаем, что такое холод, потому что понимаем, что есть жара. Если ограничить опыт (предположим, что вы никогда не пробовали сахар), то восприятие соответственно сузится (фрукт в результате покажется самым сладким в мире десертом). Этому принципу относительности можно найти аналогию в теории цвета. Правдоподобное воспроизведение цветов зависит скорее от контраста теплого и холодного в нужном диапазоне, чем от их количества.

На этой странице представлен портрет Адольфа Менцеля (чьи работы можно увидеть на с. 68 и 74), энергичного человека со вспыльчивым характером и пытливым умом. Изображение можно описать как этюд в серых тонах. В нем есть только два пятна чистого цвета: над правым глазом и на правом ухе. Остальное — приглушенные оттенки. Самый холодный присутствует в стальном цвете пиджака — скорее всего, это серый, смешанный из черного и белил. Цветовая палитра картины состоит из одного красного акцента и приглушенных вариаций теплых и холодных цветов.



Иллюзия цвета с помощью теплых и холодных оттенков

Точное воспроизведение цвета больше зависит от эффективности применения теплохолодности, чем от количества цветов. Взаимодействие нейтральных и насыщенных и теплых и холодных цветов вдыхает в изображение жизнь и делает его реалистичным. Гарольд Спид в своей книге «Приемы и материалы масляной живописи» писал: «Распределение теплых и холодных тонов при работе с обнаженной натурой — главная задача в работе с цветом. Именно от этого противопоставления во многом зависит реалистичность изображения». Секреты успешных произведений живописи можно узнать, изучая цветовую температуру.

Теплота или холодность цвета не зависит от объективных факторов. Она оценивается относительно контекста, и личное восприятие тоже важно. Горячий чай будет выглядеть золотисто-оранжевым в белой чашке, но приобретет приглушенный холодный оттенок на фоне тлеющих углей. Даже на отдельном объекте можно найти различия в интенсивности и температуре. «В интересах непосвященных следует указать на непреложное правило о том, что переход от *теплой* тени к *теплому* свету осуществляется посредством *холодного* оттенка», — утверждает Андре Лот, художник и писатель. Он отмечает, что при внимательном изучении объекта можно заметить на его поверхности вариации цвета. Прекрасный способ проверить эту теорию — сделать цветовую таблицу.

Рассмотрим любые три квадрата подряд на рисунке ниже, ближе к среднему значению цветовой температуры.



По отдельности относительно всего остального они выглядят серыми. Но если оценивать их друг относительно друга, можно легко заметить явное смещение теплохолодности, несмотря на их близость.





ВВЕРХУ, ВЕРХНИЙ. Цветовая таблица из венецианского красного и иссиня-черного. При смешивании они образуют цвет, близкий к фиолетовому. Художник и писатель Гарольд Спид рекомендует это сочетание для первого опыта изображения фигуры человека, если модель очень светлокожая. «Используя теплый красный, холодный черный и нейтральные оттенки, полученные их смешиванием, можно сделать удивительно живые цвета, если правильно распределить теплые и холодные оттенки».

ВВЕРХУ, НИЖНИЙ. Гарольд Спид советует экспериментировать с такими цветами, как жженая сиена (прозрачный землистый оранжевый), для изображения моделей с оливковым оттенком кожи. Замесы будут желтоватыми или зеленоватыми.

НАПРОТИВ. **КЕЙТ ЛЕМАН.** ***Элоиз Эонне, обрученная с морем.*** 2015. Медь, патина, масло. 60,96×60,96 см. В частной коллекции

Кейт Леман соединила в своем произведении абстрактные элементы с реалистичной проработкой объема, создав эксцентричное чередование теплых и холодных оттенков.

Освещение натюрморта

НАПРОТИВ. ДЖЕЙКОБ КОЛЛИНЗ. *Мастерская в Шароне*. 2012. Холст, масло. 137,16×106,68 см. В частной коллекции

Источник света играет важную роль для эмоциональной составляющей работы. Рассеянный дневной свет задает иную атмосферу, чем узкий луч лампы накаливания. На этом изображении из больших окон падает естественный свет и создает мягкие цветовые и тональные переходы.

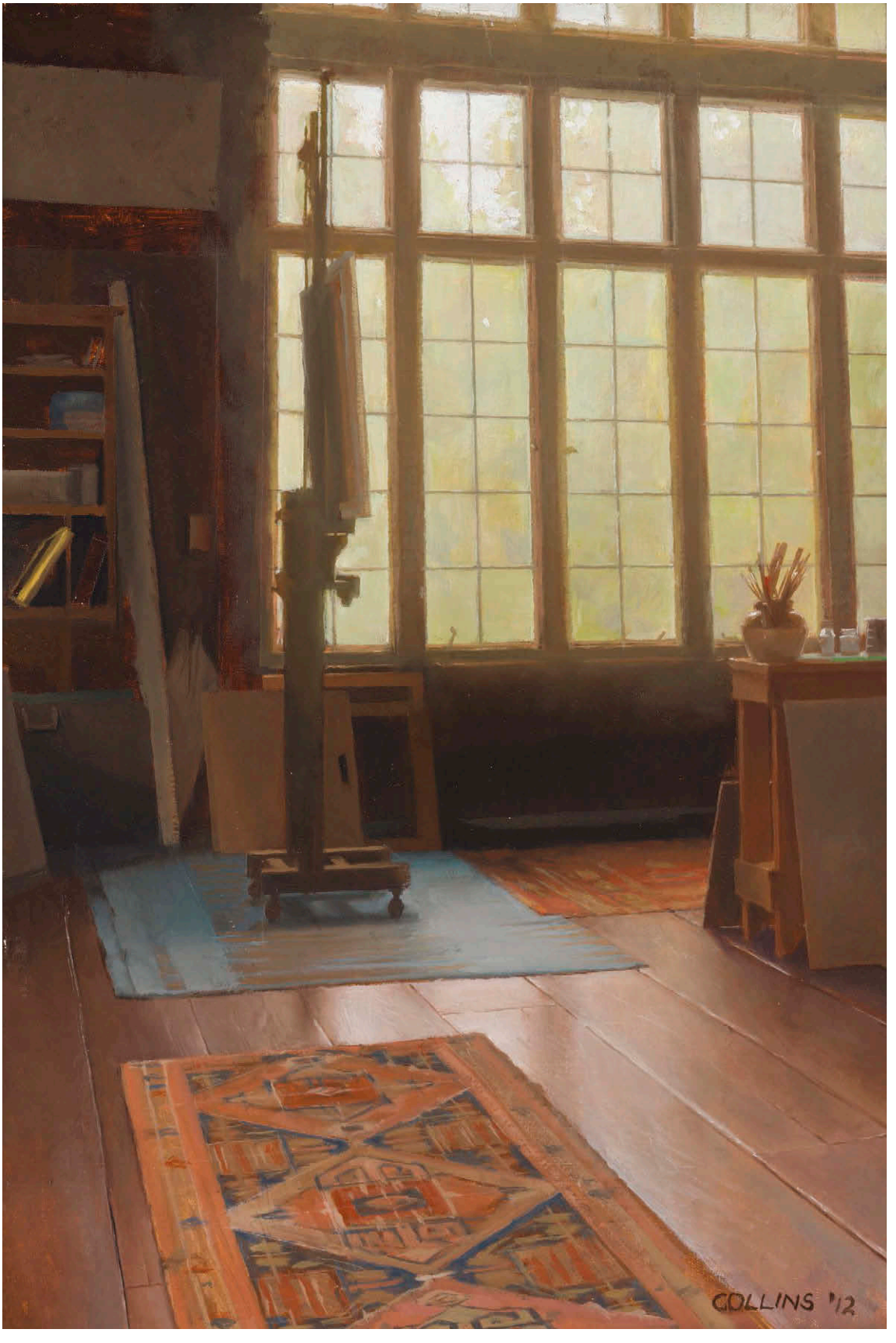
Этим утром я начала писать, когда на улице было еще темно и свет маленькой настольной лампы отражался золотом на поверхности стола. Солнце еще не взошло, когда я решила выключить лампу и сделать себе чашку чая. Как только свет погас, всё будто погрузилось в предрассветную мглу: небо стало цвета темного ультрамарина, а бумага и стены приобрели серебристые голубые и серые оттенки. Изменение цвета и интенсивности света невероятно преобразило вид моего рабочего места.

Обращайте внимание на цвет освещения и помните, что свет имеет свой цвет. Это очень важная составляющая, которую часто упускают из виду. Поэтому при выборе источника света не забывайте о его цвете и температуре. Он скорее синий или желтый, холодный или теплый? Результат выбора повлияет на цветовую схему изображения и используемые краски и создаст базу для всей дальнейшей работы. Лучше всего писать при естественном освещении: так работать гораздо интереснее. Солнечный свет живой, многообразный и изменчивый, его невозможно имитировать с помощью искусственного света, разве что очень приблизительно.

По мере удаления от освещенной области цвет становится или холоднее, или теплее.

Источников искусственного света множество, и у каждого свои особенности. Производители лампочек знают, что цветовая температура влияет на атмосферу в помещении. При покупке ламп стоит обратить внимание на два свойства: мощность и цветовую температуру. В зависимости от второго свет будет холодным, как из северного окна, или теплым, как от свечи. Важно учитывать и мощность лампочки, в зависимости от того, нужен вам направленный или рассеянный свет. Большинство художников придает большое значение освещению и стремится по возможности приблизиться к эффекту естественного дневного света. Обращайте внимание на индекс цветопередачи (CRI) на лампочке: он должен приближаться к 100.

При выборе лампы я руководствуюсь личными предпочтениями. Мне нравится сочетать источники теплого и холодного света, и иногда я включаю две лампы или добавляю искусственный свет к дневному. Вы художник, и только вам решать, какой свет подойдет для вашего произведения.


COLLINS '12



ЭНДРЮ ДЕГЁДЕ. *Разбавитель и кистемойка*. Льняной холст, масло. 27,94×35,56 см. В частной коллекции

Используя только жженую сиену и ультрамарин, Эндрю Дегёде изобразил свои инструменты. Получился этюд в серых тонах с теплыми и холодными акцентами.

Таблица теплых и холодных цветов

Задача этого упражнения — создать таблицу, состоящую из максимального числа тонов и оттенков с разной цветовой температурой, которые можно получить из двух цветов. В процессе вы сможете представить себе, какой огромный диапазон тонов и значений цветовой температуры можно получить с использованием всего двух цветов. В результате вы научитесь видеть малейшие различия между теплыми и холодными оттенками, что пригодится позже для определения цвета.

Подготовка поверхности

Карандашом с помощью линейки начертите на рабочей поверхности квадрат 27×27 см и разделите его на ячейки 3×3 см. В результате должно получиться 9 ячеек по горизонтали и 9 по вертикали (всего 81 квадрат).

Выполнение таблицы

По отдельности смешивайте цвета на стекле или палитре и закрашивайте ячейки, стараясь, чтобы между соседними не было резкого перепада.



ЭНДРЮ ДЕГЁДЕ. *Тюбики с краской и зажим для выдавливания*. 2015. Льняной холст, масло. 20,32×25,4 см. В частной коллекции

Дегёде запечатлел тюбики краски — свою палитру из двух цветов: сиены, ультрамарина и белил, которые использовал для выполнения этой картины.

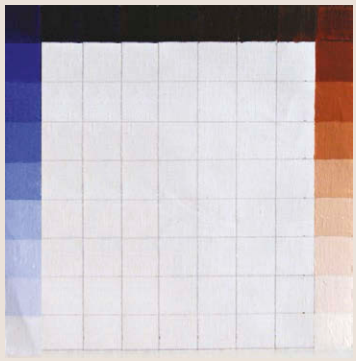
Смешивание краски

Выдавите ультрамарин на левую сторону палитры, а жженую сиену — на правую. Краски должно быть достаточно для большого количества замесов на всех этапах. Сделайте семь промежуточных замесов этих двух цветов. Проще всего сначала создать нейтральный цвет между чистым ультрамарином и чистой жженой сиеной. Краску смешивайте мастихином, тщательно очищая его перед каждым новым замесом. Подготовив все семь замесов, нанесите их на ячейки верхнего ряда. В верхнем левом углу будет чистый синий ультрамарин, а в верхнем правом — чистая жженая сиена, остальные расположите между ними.

Разбел чистых цветов

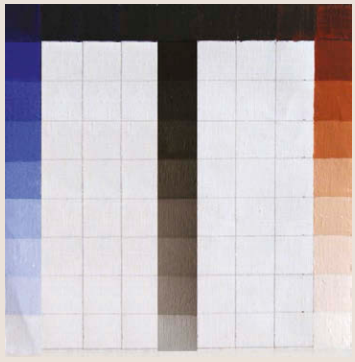
И синий ультрамарин, и жженая сиена — темные цвета. Вы не узнаете, насколько удачно выполнили первый ряд таблицы,

пока не добавите к замесам белила. Для начала смешайте с ними синий ультрамарин, получив семь замесов с одинаковым шагом между ними, как для первого ряда таблицы. То же повторите со жженой сиеной. Закончив со светлыми оттенками чистых цветов, нанесите краски на таблицу. Очищайте кисть после закрашивания каждой ячейки, чтобы не загрязнить следующие цвета. Здесь нужно получить чистые и различимые тона.



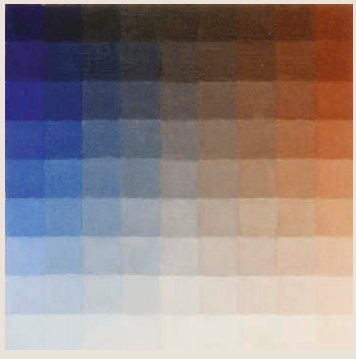
Определение диапазона нейтральных цветов

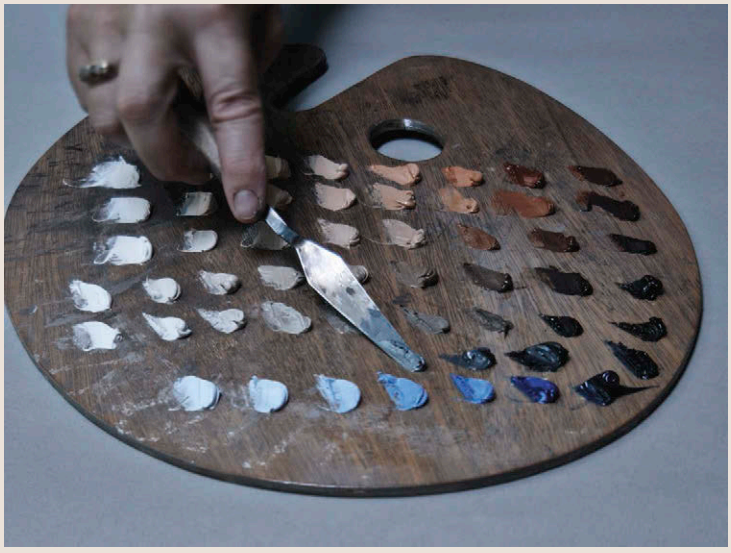
Повторите процесс добавления белил для среднего замеса синего ультрамарина и жженой сиены. Закончив, закрасьте ячейки, не забывая во избежание загрязнения очищать кисть после каждой.



Оттенки с разной цветовой температурой

Для завершения оставшейся части таблицы добавляйте белила к оставшимся шести замесам, как вы делали при выполнении тональной шкалы, постепенно получая все более светлые оттенки. Сравнивайте каждый с готовой тональной шкалой (с. 40), чтобы убедиться, что перепад между парами соседних тонов одинаковый. Сделав все замесы, закрасьте ячейки таблицы.






Gaeane SP.
BY PRINCETON



УРОК 5



РАБОТА С ТЕПЛЫМИ И ХОЛОДНЫМИ ЦВЕТАМИ

Использование палитры из двух цветов помогает усвоить основы обращения с цветом без сложностей, сопутствующих расширенной палитре. Изучение теплохолодности поможет понять, в чем секрет работы с цветом. Вы узнаете, как выделить его на фоне окружения и как создать живое изображение ритмичным чередованием теплых и холодных оттенков. Вы сможете понять цветовые закономерности, рассматривая их для простоты по отдельности, и в дальнейшем перейти от этих тонких нюансов к более очевидным вещам.

Постановка натюрморта

Сделайте постановку для натюрморта в световом кубе (с. 70) с темным, холодным фоном. Художник Тинольд Сандберг, чья работа использована здесь в качестве образца, смял несколько жестяных банок и выкрасил их аэрозольной краской в белый цвет. Чтобы получить рефлексы на белых предметах, он расставил их на оранжевом листе бумаги, который добавил теням теплоты. Он осветил постановку лампой дневного света, потому что хотел имитировать естественное освещение.

Подготовка палитры

Для успешной работы с ограниченной палитрой цветов важно заранее смешать масляные краски мастихином. Переходы между цветами едва заметные, и если не приготовить чистые замесы, на которые можно ориентироваться, то не увидишь нюансов цвета. Если смешивать их не до конца очищенной кистью, это может привести к грязи на картине.



НАПРОТИВ. **УИЛЬЯМ ОРПЕН.** ***Жизнь на Западе.*** Ок. 1910. Холст, масло. 101,9×84,1 см. Из собрания Метрополитен-музея (Нью-Йорк). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Источником сюжетов для ирландского художника Уильяма Орпена была его жизнь. Он имел успех среди сливок общества как портретист, а также писал сцены в окопах времен Первой мировой войны. На этой картине с ограниченной палитрой мы видим художника в необычном контражурном освещении.

МАТЕРИАЛЫ

Предметы для натюрморта — нейтральные или белые либо соответствующие выбранным цветам. Проверенные варианты — чеснок, драпировка, ключи, скомканная бумага, металлические предметы и яйца

Простой карандаш

Уголь

Ручка с водостойкими чернилами

Деревянная панель или холст

Кисти разных размеров — № 2, 4, 6 и 8

Стеклянная или деревянная палитра

Краски — жженая сиена, синий ультрамарин и белила

Тряпки

Мастихин

Растворитель без запаха





ПЕРВЫЙ ЭТАП:
создание плоскостного эскиза

В плоскостном эскизе Тинольд Сандберг сосредоточился на общих тональных формах и цветотемпературных решениях: теплых тенях и холодном свете. Этот этап важно выполнять быстро, поскольку восприятие теплохолодности со временем притупляется, и чем дольше смотришь на объект, тем сложнее писать. Сандберг сразу принял решение и не подвергал его сомнению. По сути, он разделил изображение на общие формы теплых, нейтральных и холодных цветов. На эскиз у него ушло три часа: первые два — на нанесение краски, а оставшийся — на уточнение изначальных предположений.

ВТОРОЙ ЭТАП:
выполнение рисунка

Продумайте композицию и выполните рисунок карандашом на бумаге. Сандберг хотел расположить банки так, чтобы они сливались в одну форму из ромбов и треугольников, хорошо заметных издалека. Рисунок должен был быть предельно точным, чтобы не пришлось вносить изменения позже. Сандберг решил, что лучше разбить процесс на два этапа: сначала сделать хороший рисунок, а потом заняться нанесением краски, цветом и проработкой объема. Завершив рисунок, перенесите его на рабочую поверхность, тонировав оборотную сторону углем, а затем обведите контуры ручкой с водостойкими чернилами.





ТРЕТИЙ ЭТАП:
подмалевок

Нанесите первый слой — подмалевок. Здесь художник решил работать тонким слоем. Цветной подмалевок лучше тонального, если на изображении планируются цветовые нюансы, которые на фоне тона могут поблекнуть. Краску Сандберг положил очень тонким слоем, чтобы просвечивал фон. Для разбавления он едва обмакнул кончик кисти в растворитель и смешал его с краской на палитре.

Сначала художник нанес темный тон фона, задав сильный контраст с жестяными банками. Затем поочередно закончил отдельные области и выполнил подмалевок за одну сессию. Обратите внимание на ритм: теплые тени переходят в холодный цвет через промежуточные оттенки. Когда вся поверхность была покрыта краской, Сандберг уточнил отдельные элементы.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
проработка объема

На этом этапе уже приняты основные решения: готова композиция, заданы пропорции, тона и цвет. Но это еще не все. Теперь предстоит заняться проработкой объема кроющей краской и уточнением краев. Толстый слой краски создает физическое ощущение объема и массы, а свет подчеркивает рельеф. Сандберг изображал банки по отдельности, методично создавая иллюзию объема. Он хотел воспроизвести каждую со всеми характерными особенностями.



ПЯТЫЙ ЭТАП:
уточнение теней и бликов

Пора сделать финальные штрихи. На этом этапе все имеет значение. Отступите назад и оцените, насколько картина привлекательна. Проверьте, не пропустили ли вы что-нибудь, не выглядят ли отдельные элементы странными или непонятными, не нужно ли смягчить или уточнить края и удобно ли зрителю будет рассматривать.

Сейчас можно заметить искажения на рисунке и определить, не требует ли доработки переход от переднего плана к заднему. Возможно, фон стоит сделать более равномерным. Сандберг переписал его, сделав немного темнее и однороднее, и завершил работу над картиной за одну сессию. (Фон лучше всего выполнять в один прием, чтобы на нем не образовывались «заплатки».)

ВВЕРХУ. ТИНОЛЬД САНДБЕРГ. *Семейный портрет*. 2015. Деревянная панель, масло. 30,48×40,64 см. В частной коллекции

НАПРОТИВ. БОББИ ДИТРАНИ. *Лебединая песня*. 2014. Холст, масло. 68,58×40,64 см. В частной коллекции



ДЖОН САРДЖЕНТ. *Уильям Чейз, член Национальной академии дизайна*. 1902. Холст, масло. 158,8×105,1 см. Из собрания Метрополитен-музея (Нью-Йорк). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

На этой картине Джон Сарджент изобразил своего коллегу Уильяма Чейза с палитрой в руке. Интересно сравнить ее с настоящей палитрой Чейза на странице напротив.



Живопись с натуры

Живописный портрет или изображение фигуры человека прекрасно подходят для изучения основ теплохолодности. Обычно художники использовали для этого палитру земляных цветов (пигментов на основе минералов естественного происхождения, например оксида железа): желтую охру, красный оксид железа*, коричневую умбру и черный пигмент. Этот небольшой набор — не ограничение. С его помощью художники создавали сильные и неподвластные времени шедевры, полностью выражая свой замысел и мировоззрение. Сейчас в нашем распоряжении есть множество цветов, но фигуру человека можно воспроизвести всего несколькими оттенками.

При естественном освещении на фигуре человека не видны яркие оттенки, оно скорее дает ощущение свечения — эффект отражения света от полупрозрачной поверхности кожи, создающий гамму неуловимо меняющихся цветов. Для убедительного изображения фигуры важно правильное взаимное расположение цветов, а не их количество. Подтверждением этому служит история искусства, или «история ограниченной палитры».

* В России более популярны охра красная и английская красная, которые тоже относятся к земляной палитре.



Очень интересно сравнить реальную палитру Уильяма Чейза из коллекции Пенсильванской академии изобразительных искусств с той, что он держит в руках на портрете Сарджента (см. предыдущую страницу). Белила лежат между желтой охрой и красной краской, как на палитре Бо на с. 141. Палитра Уильяма Чейза — лучшее подтверждение того, что магию произведений великих художников нельзя объяснить уникальностью или особенностью выбора цветов и что мастерам не нужно много цветов, чтобы создавать прекрасные и достоверные изображения фигуры человека.

Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия)

При правильном использовании любой палитры цвет перестает восприниматься отдельно и зритель видит только объект. Чтобы создать красивое изображение фигуры, нужен не конкретный набор красок, а понимание, как работать с имеющимися.

Для приобретения навыка смешивания тонов кожи придется пройти путь проб и ошибок. Для первых портретов я использовала яркие цвета, но они выходили цве́та телесного пластыря. У других же с ограниченным набором красок получались фигуры всех цветов радуги. Желательно избежать обеих крайностей. Лучшие идеи по работе с цветом осенили меня, когда к черному и белилам я начала добавлять понемногу цветов за раз. Ограниченная палитра не «лучше» и не чище, чем расширенная, но это логичное продолжение предыдущих этапов изучения тона, объема и цветовой температуры, которое плавно подводит к работе над фигурой человека.

Виртуозное изображение фигуры — особое достижение художника. Оно дает ощущение причастности, общности и осознание своих возможностей. Робер Анри писал: «Во всем мире не найти ничего более прекрасного или воплощающего в себе законы Вселенной, чем обнаженное человеческое тело». Но чтобы создать потрясающее изображение фигуры человека, недостаточно передать внешнее сходство, как в случае натюрморта с книгами. Зритель ожидает большего — раскрытия внутреннего мира. Великолепным назовут портрет, который, как зеркало, отразит человеческие переживания и заставит задуматься о смысле жизни. Изображение человека — кульминация знаний и навыков художника, содержащая в себе все аспекты искусства: рисунок, композицию, цвет и сюжет.

Писать человека — великое, но трудное призвание. На портрете и обнаженной натуре невозможно скрыть слабые навыки рисунка. Малейший промах, и фигура будет выглядеть неестественной. Ошибиться крайне легко, ведь любой зритель знает строение человека в мельчайших подробностях. Модель всегда будет расстроена, если черты лица выйдут чуть жестче или область вокруг глаз окажется грубоватой. Зрительное восприятие настроено на анатомическую точность, и искажения в изображении фигуры не заметить невозможно. Ошибки в пропорциях разрушат всю магию картины. (Рисунок лучше изучать как отдельную дисциплину. О том, как улучшить навыки рисовальщика, можно узнать в моей книге «Уроки классического рисунка».)

Достаточная практика рисунка и оттачивание ви́дения необходимы для создания сильных произведений живописи. И чем более подробно воспроизведена фигура на картине, тем более критично зритель относится к пропорциям. Работа в импрессионистском стиле получит больше поблажек, чем реалистичная. В набросках и импрессионизме неточности могут быть замаскированы энергией цвета и мазков.

И хотя точность рисунка важна, в начале обучения живописи зацикливаться на нем не стоит. Это приведет к боязни ошибиться, а следовательно, к отказу от экспериментов и невозможности узнавать новое. Единственный способ научиться лучше писать фигуру — заниматься этим как можно чаще, и чем смелее — тем лучше. Будьте к себе снисходительны. Несмотря на все сложности, это приносит много радости. Писать другого человека интересно, и в этом есть элемент совместного творчества. А динамика позы вдыхает в произведение искусства энергию и жизнь.

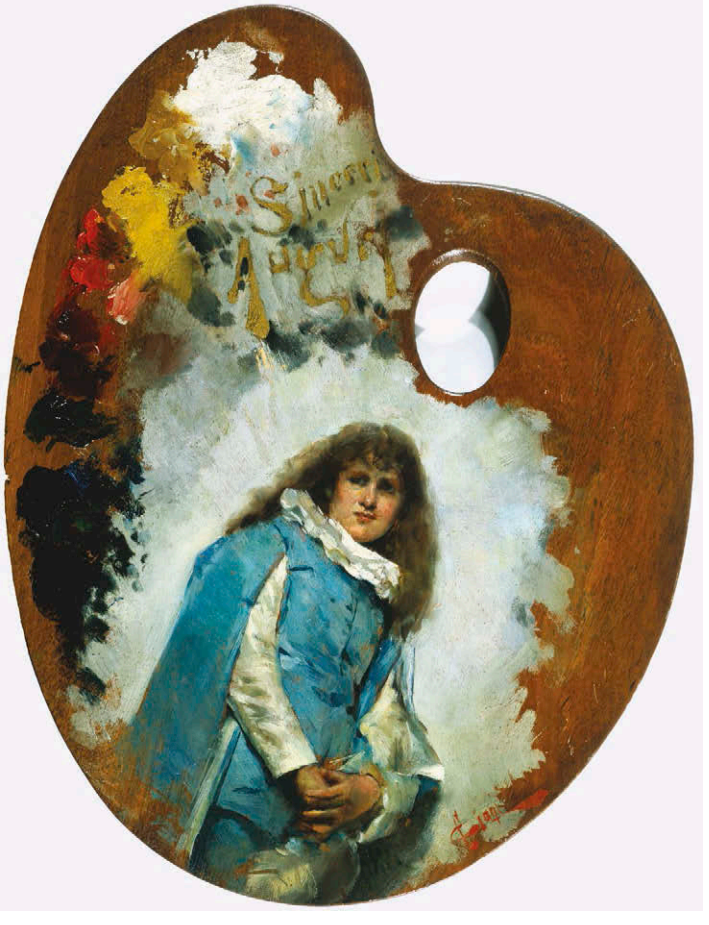
Прежде чем приступать к работе с натуры, потренируйтесь смешивать телесные цвета, выполняя быстрые копии картин мастеров.

Если нужно отточить навыки рисования, это можно делать параллельно с занятиями живописью. Советую делать быстрые наброски, например плоскостные тональные и цветные эскизы (см. с. 179), которые помогут повысить уверенность и точность результатов. Слегка прикрыв веки, можно увидеть фигуру как совокупность общих форм, без анатомических подробностей. Как упоминалось в главе 1, важно уметь обобщать тональные области. Руки, черты лица и конечности легко свести к крупным формам. Так можно практиковаться в изображении форм и работе с цветом, минуя проблемы с рисунком.

Художники и их палитры в исторических примерах

Палитра для смешивания красок — самый важный инструмент живописца. Решив, какая из них удобнее — деревянная, которую можно держать в руке, или стеклянная, лежащая на столе, — художник выбирает, какие цвета на ней появятся. Художник Джон Кольер перечислил три параметра для составления палитры: стойкость краски, возможность получить с ее помощью почти все природные оттенки, минимальное число цветов. В этом разделе мы будем работать с ограниченной, исторически сложившейся палитрой, естественная гармония которой достигается избирательным подходом к цветам, в большинстве своем приглушенным. В главе 4 мы познакомимся с расширенной палитрой, соответствующей почти полному цветовому кругу.

Классическая палитра для изображения фигуры ограничена количеством цветов и подходит для передачи нюансов



ЧЕЗАРЕ ЧИАНИ. ***Фигура в костюме.*** Дата неизвестна. Палитра, масло. 35×25 см. В частной коллекции

Источник фотографии: © DeA Picture Library / Art Resource, NY



СЕСИЛИЯ БО. ***Штудия с двумя бретонками из Конкарно, Франция***. 1888. Холст, масло. 34,7×26,9 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Дар Генри Дринкера

Яркая импрессионистская палитра пришла на смену традиционной ограниченной цветовой схеме на темном грунте, а живые картины в высоком ключе, изображающие девушек под лучами солнца и, скорее всего, написанные на пленэре, — тщательно выполненному рисунку.

телесных оттенков фигуры, находящейся в помещении и освещенной ровным, неярким естественным светом. Диапазон цветов, необходимый современным художникам, работающим алла прима на пленэре, был не нужен их предшественникам — экспертам по работе с ограниченным числом красок. Сегодня, когда ассортимент материалов почти бесконечен, нет причин искусственно сужать палитру. Однако, начав с нескольких цветов, можно поучиться у предшественников и совершенствоваться дальше.

Исторические свидетельства (книги, палитры и картины) помогут узнать, какие цвета были наиболее популярны в ушедшие времена. Например, английский художник Фредерик Лейтон в числе других поощрял интерес студентов к традициям прошлого, считая его бесценным наследием, ускоряющим процесс обучения.

Из уроков прошлого можно делать выводы, но с оглядкой. Художник и писатель Томас Бардуэлл в своем труде 1756 года отмечал, что можно строить догадки, как работали великие художники, но «временно́й барьер не позволит узнать, как это было на самом деле». Немногие мастера оставили нам детальное описание своей работы. Трудно передать все тонкости процесса словами, без иллюстраций (это подтвердит любой, кто пытался собирать мебель без чертежа): в живописи слишком много составляющих, чтобы воссоздать точную палитру из описания. Художник Джон Кольер дает остроумную и прозорливую рекомендацию не воспринимать «слишком буквально то, что художники рассказывают о своих методах. Они всегда воображают, что подходят к работе гораздо более систематично, чем на самом деле».

Старайтесь взять как можно больше у своих кумиров, предшественников или современников, но учтите, что многое можно толковать по-разному, и нужно хорошенько поработать, чтобы собрать воедино полученную информацию и суметь ее применить. Искусства без экспериментов не существует.

Рассмотрим несколько простых палитр, чтобы понять, какие цвета художники считали основными. На большинстве палитр художников и прошлого, и настоящего есть одни и те же основные цвета — белила, желтая охра, киноварь (похожа на кадмий красный), одна из земляных красных, коричневый и синий (а иногда только холодный черный) — и несколько дополнительных. Огюст Ренуар заметил: «Если бы греки писали трактаты о живописи, можно не сомневаться, что они совпали бы с работами Ченнини. Все картины, от Помпейских росписей до Коро, включая Пуссена, как будто написа-

ны одной палитрой». Если обратить внимание на основные сочетания цветов, легко понять, как изменялся и расширялся их состав. Многие краски используются по сей день. Определив, что осталось неизменным, можно понять, что дают дополнительные цвета, и сделать правильный выбор.

Основной набор цветов для изображения фигуры оставался на удивление постоянным. Сравните палитры, приведенные в этом разделе, и заметите удивительное согласие, царившее на протяжении столетий. Обычно присутствуют белила (свинцовые), черный (например, жженая кость; пигмент получали сжиганием костей или слоновой кости), охра светлая, охра красная (коричнево-красная), краплак (ализарин), яркие красные (как киноварь), умбры, яркие синие (как ультрамарин), земляная зеленая*. По мере необходимости их число увеличивалось или сокращалось. Это ограниченные палитры с естественной гармонией.

В XVII и XVIII веках у художников была распространена традиция впрок смешивать нужные цвета, регулируя оттенки и тона добавлением белил или черного. Такой подход позволял использовать уже готовые замесы телесных цветов для теней, средних тонов и света. Так не только расширялся диапазон цветов палитры, но и ускорялся процесс работы над картиной. Стандартные комбинации, например жженая кость с индийской красной, могли использоваться художником на каждой сессии.

Гилберт Стюарт, один из величайших американских портретистов (автор известного изображения Джорджа Вашингтона, используемого на долларовой купюре), тоже практиковал такой подход, впрок подготавливая чистые замесы мастихином. Телесные цвета он мог класть без дальнейших исправле-



СЕСИЛИЯ БО. *Маленькая девочка*. 1887. Холст, масло. 91,4×74,1 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Дар Генри Дринкера

Художница из Филадельфии Сесилия Бо получила классическое образование, но работы импрессионистов того времени повлияли на ее стиль.



Палитра Сесилии Бо

Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия)

* В России из земляных зеленых встречаются умбра ленинградская и армянская зеленая — капризные и нестойкие краски. Обычно зеленый для земляной палитры получают, смешивая желтый с синим.



ЭМАНУЭЛЬ ЛОЙЦЕ.
Автопортрет. Ок. 1865. Холст, масло. 73,3×60 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Дар Джона Льюиса

Занятная картина Эмануэля Лойце примечательна благодаря использованию тромплёя — палитры, помещенной на передний план. Она имеет классическую форму, и на ней показаны цвета, которыми написан портрет, — похожие на набор, которым пользовались его предшественники.

ний. Томас Салли, некоторое время обучавшийся у Стюарта, записывал рецепты своих замесов на листе бумаги (с. 144).

Портретистам начала XX века было доступно больше цветов, чем их предшественникам. Но прекрасный живописец Соломон Соломон рекомендовал использовать набор, близкий к упомянутому выше: свинцовые белила, неаполитанскую желтую, охру светлую, светлый красный, киноварь, краплак красный светлый, индийскую красную, натуральную умбру, жженую умбру, изумрудную окись хрома (похожа на виридоновую зеленую), кобальт синий и жженую кость. Этот набор художник считал необходимым для изображения фигуры человека и смешивания большинства цветов. Многие его последователи пользовались этим списком с незначительными отклонениями. Лоуренс Альма-Тадема писал такой палитрой, минус обе умбры и плюс жженая сиена, оранжевая киноварь и коричневая охра. Изучив, как менялась палитра на протяжении веков, можно понять, какие цвета всегда в нее входили и какую роль играют остальные.

К началу XIX века среди художников распространилось правило смешивать цвета для каждой новой картины исходя из натуры или представлений о цветовой гармонии.

Такие мастера, как Делакруа, Уистлер, Сёра и другие, посвящали много времени обдумыванию и подготовке палитры. К началу XX века палитра существенно расширилась и обросла новыми аспектами теории цвета. Сложности, порожденные разнообразием цветов, привели к разработке приемов создания гармонии из хаоса. Но до тех пор, пока живописцы довольствовались примерно шестью земляными оттенками, прекрасно сочетающимися друг с другом, это, конечно, было не нужно (см. главу 4).



Деталь картины с изображением палитры XVII века. Для экспериментов с палитрами старых мастеров сайт naturalpigments.com предлагает сравнительную информацию по имеющимся в продаже краскам, наиболее близким к тем, что использовались в прошлом.

Как преподаватель я постоянно замечаю, что некоторые привычки студентов скорее мешают им, чем помогают. Слишком маленькое количество краски на палитре, размещение цветов без всякой логики, попытки использовать уже высохшие замесы и большое расстояние между палитрой и рабочей поверхностью. Независимо от набора цветов удобнее выкладывать каждый из них на одно и то же место. Так их расположение со временем станет привычным, как клавиши фортепиано для музыканта.

Сейчас считается, что широкие возможности масляной краски — безусловное благо. Однако успех сопутствует постоянству: работайте с одной палитрой и в определенной технике, пока не достигнете мастерства. Эдвард Пойнтер, художник и авторитетный преподаватель, писал: «Рекомендованный мной подход… не касается живописи, а только обучения и образования. Техника в нем не затрагивается. Я надеюсь, никто ни на секунду не усомнился, что легких путей в живописи нет». Он был ярым сторонником работы с натуры. При обучении рисунку, затем живописи с гипсовых фигур и только потом с живой модели студент получает опыт рисования, работы с тоном и цветом. Срезать путь нельзя, и хитрости не помогут. Поэтому я рекомендую ученикам, переходящим от гризайли к цвету, работать кроющими красками.

Одни художники предпочитают методичный подход и готовят замесы заранее, другие сразу смешивают выдавленную краску кистью. Но в любом случае освоить цвета палитры можно только на практике. Художник Тома Кутюр говорил: «Для смешивания цветов нужно только вдохновение. Экспериментируйте и ошибайтесь, но главное — приобретите привычку к точности. Больше мне нечего добавить».

Stuart's Palette


Yellow Oker & White
Vermilion & White
Vermilion & White
Yellow Oker & White
Vermilion & White
Cobalt Blue & White
Yellow Oker & Vermilion
Yellow Oker & Black
Raw Yellow & Black
Vermilion & Black
Burnt Umber
Lake
Cobalt & White
These only used on Painting Days
Thos Sully's Palette. 1832
Red & White
Red & White
Red & White



НА С. 144. Томас Салли превратил работу с палитрой в науку (он недолго обучался у Гилберта Стюарта и вел подробные записи). Он использовал определенные цвета и тона и систематично располагал их в одном и том же порядке. Он также сделал интересное замечание по поводу внешнего сходства: «Уверен, что для портрета сходство необходимо. Но художника никогда не будут обвинять в том, что он польстил внешности».

НА С. 145. **ГИЛБЕРТ СТЮАРТ.** ***Миссис Уильям Монтгомери.*** 1807. Холст, масло. 73,7×61,3 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Посмертный дар Энни Уилкокс

Палитра Гилберта Стюарта была организованной: он готовил замесы впрок. Это позволяло ему добиться точного сходства в кратчайшие сроки. Сравните этот портрет с палитрой на странице напротив и обратите внимание, насколько они перекликаются.

НАПРОТИВ. **МАРГАРЕТ РИЧАРДСОН.** ***Кинематограф.*** 1912. Холст, масло. 103,5×58,74 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия). Фонд Генри Гилпина

Ограниченная палитра

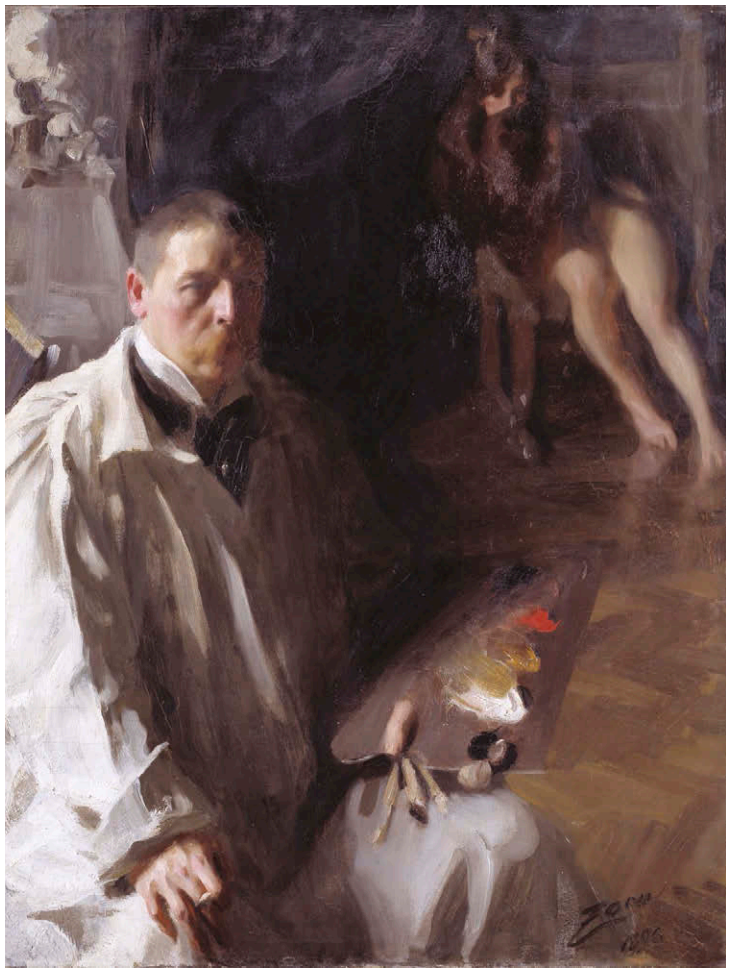
Классическая ограниченная палитра для изображения фигуры строится на желтом, красном, черном и белилах еще с античных времен. Плиний Старший в книге «Естественная история» отмечал, что греческий живописец Апеллес и другие художники для создания своих бессмертных шедевров использовали всего четыре цвета: белила, желтый, красно-коричневую охру и черный. Он писал: «Теперь, когда и пурпур переходит на стены… нет никакой славящейся живописи. Стало быть, все было лучше тогда, когда было меньше средств. Это так потому, что все внимание направлено на ценности материальные, а не духовные». Трудно судить об истинности мнения Плиния (поскольку ни одна работа Апеллеса не сохранилась), но несомненно, что к палитре из четырех цветов художники возвращались не раз — от начала нашей эры до сегодняшнего дня.

Для создания убедительной иллюзии при помощи ограниченной палитры нужны яркие цветовые акценты.

Аскетичная палитра хороша и поныне, по крайней мере, для обнаженной натуры и, несомненно, для подмалевка. Художник XVIII века Уильям Хогарт в книге «Анализ красоты» писал, что в живописи, кроме черного и белого, есть всего три основных цвета: красный, желтый и синий. Зеленый и фиолетовый — составные: первый получают из желтого и синего, а второй — из красного и синего. В 1754 году посетитель, наблюдавший за работой Джошуа Рейнольдса, назвал его метод «мертвыми красками», или «итальянским подмалевком». Использовалась специальная техника подмалевка для оттенков кожи с применением белил, черного и красного (а в случае Рейнольдса — свинцовых белил, жженой кости и краплака). Американский живописец Чарльз Пил в 1822 году написал автопортрет с палитрой в руках: на ней были красная, черная и желтая краска и замесы разных оттенков зеленого и оранжевого. Гарольд Спид рекомендовал вводить желтую охру в дополнение к черному и красному, потому что «с помощью красного, желтого и черного можно добиться почти полного диапазона телесных оттенков». Какие цвета можно получить (и какие нельзя) с использованием ограниченной палитры, вы поймете после выполнения первого упражнения по смешиванию краски (с. 198). Приглушенные оттенки всех цветов радуги можно составлять из разных триад. Они тоже пригодятся для изображения фигуры.

Гениального художника не ограничить рамками материалов. Плиний мог бы сослаться на великолепного шведского мастера Андерса Зорна, в чьих работах объединены высокое мастерство рисунка, натурализм и бравая манера письма.





АНДЕРС ЗОРН. *Автопортрет с моделью.* 1896. Холст, масло. 117×94 см. Из собрания Национального музея (Стокгольм). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

В автопортрете передана энергия художника за работой и запечатлена его поразительно узкая палитра цветов.

Любовь Зорна к жизни выражена движением (кажется, что его герои все время находятся в действии) и эфемерной природой света. Его работам присущи качества, которые могут быть результатом только быстрого письма алла прима.

В использовании ограниченной палитры нет особенных преимуществ, но ее выбирали многие великие мастера и при необходимости добавляли другие цвета. На автопортрете (вверху) Зорн держит палитру с желтой охрой, киноварью, черным (в роли синего) и белилами, которые он легко мог смешивать кистью. Из этой группы приглушенных основных цветов лишь красный можно назвать ярким. Портретная живопись Зорна повторяет его палитру: на картинах есть только один сильный цветовой акцент. Конечно, не все работы художник выполнил в этой палитре: невозможно получить насыщенные зеленые, синие и фиолетовые оттенки с такими ограничениями. Многие его полотна хвалят за впечатляющие эффекты

света, и для радужного зеленого и мерцающего фиолетового ему потребовались более яркие синий и желтый.

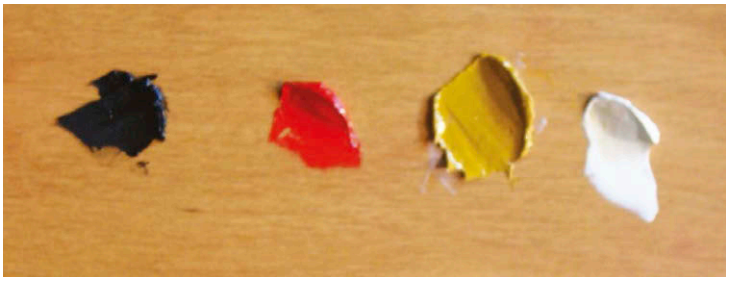
Работы Зорна показывают, чего может добиться художник, в совершенстве овладевший ограниченной палитрой.

Многие современные фигуративисты пользуются вариациями палитры, предложенной Плинием две тысячи лет назад (и она существовала уже десятки тысяч лет до него, что доказывают наскальные рисунки). Каждый раз, когда в палитру вводится яркий цвет, диапазон расширяется. Если единственный вариант фиолетового можно получить смешением красного и синего, то добавление фиолетового кобальта существенно расширяет палитру. А замена черного ультрамарином или голубой ФЦ (фталоцианом) также повлияет на возможности смешивания. Однако большой выбор не всегда на руку. Джошуа Рейнольдс бóльшую часть своей карьеры не мог определиться, использовать ему синий или черный. Он считал, что любой цвет холоднее черного вряд ли улучшит палитру портретиста.



АНДЕРС ЗОРН. *Танец праздника солнцестояния*. 1897. Холст, масло. 140×98 см. Из собрания Национального музея (Стокгольм). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Художник ухватил динамику движения персонажей. Сильные красные акценты сбалансированы зеленым в нижнем углу, а маленькое синее пятно юбки девушки указывает на расширенную палитру.





Эта цветовая таблица составлена на основе палитры, суженной до черного, кадмия красного, желтой охры и белил. Ее автор, Майкл Адамс, показал, что из трех цветов — красного, желтого и черного — можно получить множество оттенков. Подробнее о том, как самостоятельно сделать такую таблицу, можно узнать на сайте michaellynnadams.com/zorn-palette.





ДЖОРДАН СОКОЛ. ***Тинольд.*** 2014. Деревянная панель, масло. 35,56×35,56 см. В частной коллекции

Работа с ограниченной палитрой

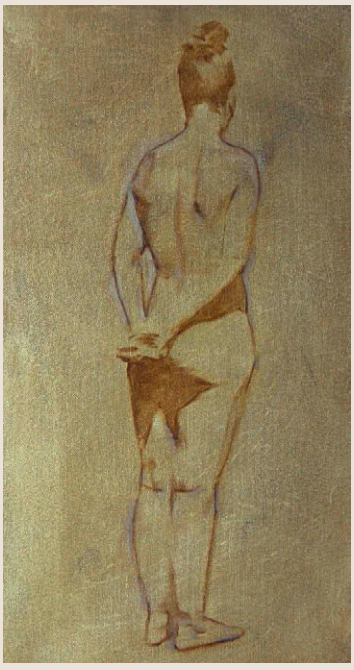
По традиции художники нередко смешивают три группы оттенков: для света, средних тонов и теней — в соответствии с тем, как свет падает на форму и описывает объем (разделение тональной шкалы на диапазоны показано на с. 77). При скромном наборе цветов сложно выдерживать чистоту замесов, потому что одним проходом кисти можно не нарочно загрязнить их. Если размешивать краски мастихином, цвет останется чистым.

При подготовке замесов впрок художник получает более широкий диапазон оттенков, например зеленых (из жженой кости и желтого или синего и желтого), или оранжевых (из желтой охры и киновари), или добавляет к цветам белила либо черный. Несколько чистых цветов достаточно яркие, чтобы прописывать ими бледные области кожи модели. Удобнее заранее готовить замесы желтой охры, жженой сиены или киновари с белилами. А обычные замесы градаций средних тонов и теней описаны многими художниками, включая Ченнино Ченнини. В своем труде «Трактат о живописи» он советует использовать три телесных оттенка, каждый из которых светлее предыдущего, для соответствующих частей лица.

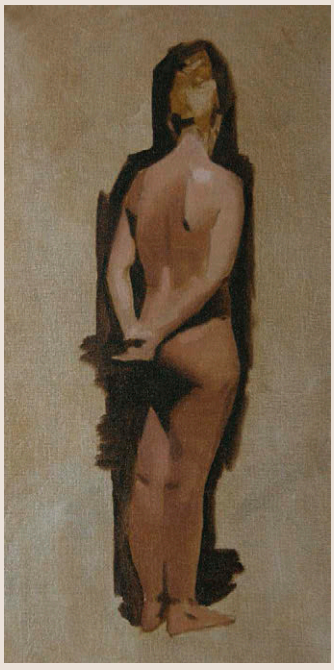
Художник Джордан Сокол, обучавшийся во Флорентийской академии искусств, ныне директор ее филиала в Нью-Джерси, использует предварительно подготовленные замесы из трех цветов. Тональный диапазон соответствует упрощенному телесному цвету, который легко изменить с помощью других красок палитры.

Подготовительный рисунок

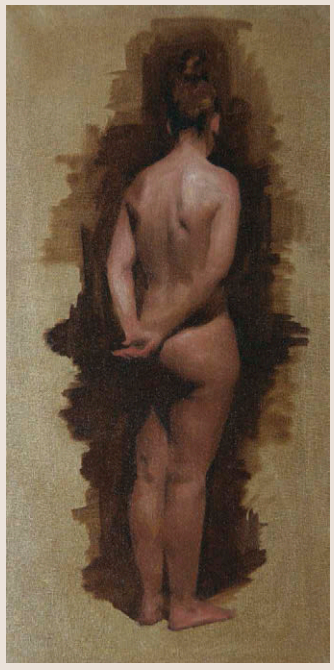
Кистью Сокол нанес однородный, но тонкий слой коричневого — имприматуру. Затем он слегка усилил тени. Так он задал пропорции фигуры и расположение большой тени. Приняв на этом этапе все важные решения, касающиеся рисунка, он смог далее полностью сосредоточиться на тоне.



Подготовительный рисунок



Плоскости темного, среднего и светлого тона



Смягчение и акцентирование краев

Плоскости темного, среднего и светлого тона

Сокол тонировал фон вокруг фигуры, задав контраст, и объединил его с тенями на фигуре, благодаря чему она оказалась в естественной среде. Он обозначил светлые, средние и темные плоскости и поэтому смог полностью сосредоточиться на теплохолодности — общем красноватом оттенке на нижней части ног модели.

ДЖОРДАН СОКОЛ. *Штудия обнаженной натуры*. 2012. Льняной холст, масло. 25,4×49,53 см. Коллекция художника

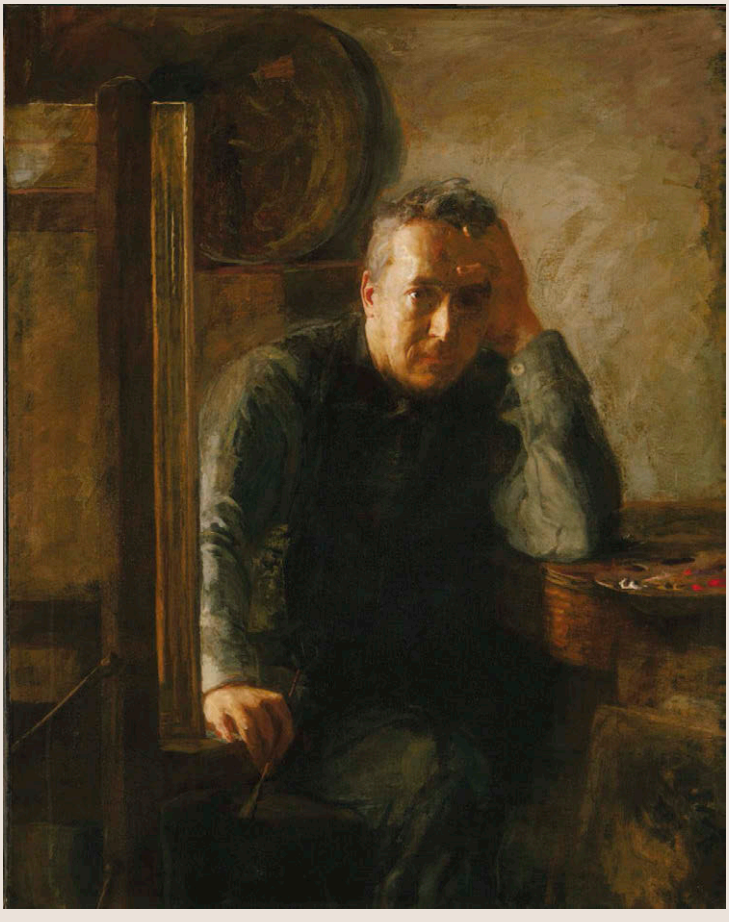
Смягчение и акцентирование краев

Намеченные на предыдущем этапе плоскости тела Сокол преобразовал в объемные формы с тщательной тональной градацией. Затем он перешел к более тонкой проработке тонов, изначально расположенных приблизительно, и моделированию формы. В завершение он уточнил и при необходимости смягчил или акцентировал края, придав изображению повышенные достоверность и точность.

Расширение палитры

Томас Эйкинс, работавший в конце XIX — начале XX века, — достойный внимания американский художник. При жизни он был противоречивой фигурой, его работы продавались не очень хорошо, и он лишился должности. Однако он был одним из самых влиятельных американских художников и преподавателей в свое время.

На картине «Купание» (напротив) он изображен вплывающим в композицию справа, по направлению к группе друзей и студентов, а его собака — уже в числе купающихся. Для работы была использована особая палитра (напротив, внизу) с широким спектром желтых оттенков, из которых при смешивании с синим можно было получить зеленый, присутствующий в пейзаже. Большинство художников не работают с готовыми зелеными красками: те приготовлены с использованием не единственного пигмента, а зеленый цвет смешать довольно легко.



СЬЮЗЕН ЭЙКИНС. *Портрет Томаса Эйкинса*. Ок. 1920–1925. Холст, масло. 127×101,6 см. Из собрания Художественного музея Филадельфии. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства



ТОМАС ЭЙКИНС. ***Купание.*** 1885. Холст, масло. 70×92 см. Из собрания Музея американского искусства Эймона Картера (Форт-Уорт). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Великолепные зеленые оттенки Эйкинс положил поверх коричневого «соуса», традиционного для французской академической школы. На этой известной картине из собрания Пенсильванской академии изображен сам Эйкинс с друзьями во время купания на озере Милл-Крик. В те времена обнаженная мужская фигура не была популярным объектом изображения, и до сих пор точки зрения по этому поводу расходятся. Эйкинс выполнил несколько набросков на пленэре, а закончил работу уже в студии.

Некоторые художники предпочитают выкладывать белила на середину палитры, а не возле отверстия для большого пальца.

Сравните палитру портрета Эйкинса кисти его жены Сьюзен (бывшей студентки и тоже художницы) с фотографией палитры ниже. Ограниченный набор из белил, желтой охры и красного кадмия больше подходит для цветовой гаммы портрета. Коричневый оттенок дерева, из которого сделана палитра, соответствует фону картины, благодаря чему можно точнее судить о цветах. Реставраторы при анализе палитры Эйкинса решили, что она состоит из свинцовых белил, киновари, красного, желтого, земляных коричневых, желтого хрома, синего ультрамарина и виридоновой зеленой. Такой выбор красок приближен к рассмотренным ранее примерам. Нередко художники пользовались двумя палитрами: одной — для портретов, а другой — для пейзажей.



Палитра кажется более подходящей для пейзажа, такого как «Купание» (вверху), из-за широкого диапазона ярких желтых оттенков. Нередко художники выбирали палитру «под сюжет».

Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия)

Работа с расширенной палитрой

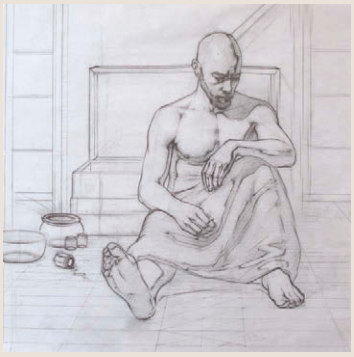


Рисунок фигуры



Тональный диапазон

Многие фигуративисты используют расширенную палитру, построенную на той же триаде, которую упоминал Плиний. Одни для экономии времени и единообразия заранее смешивают краски мастихином. Другие же предпочитают открытую палитру, чтобы в каждом мазке присутствовало микроскопическое количество других цветов. Со временем ваша палитра станет вам другом.

Каждый художник стремится скорее к убедительному воспроизведению цветов и ритма, чем к их идеальному сочетанию. Каждый цвет может выглядеть по-разному в зависимости от окружающих красок.

Мои студенты начинают с белых объектов, когда цвета варьируют в пределах двух оттенков, а затем переходят к работе с полноцветной палитрой. На этом уровне всё на порядок усложняется из-за различий в прозрачности и насыщенности, а также необходимости смешивать краски.

На примере своей работы Тенайя Симс продемонстрирует три этапа от рисунка до законченной картины. Он учился в мастерской Аристид, а сейчас стал директором мастерской в Джорджтауне.

Рисунок фигуры

Симс вдумчиво подошел к композиции и выполнил рисунок фигуры на отдельном листе, откорректировав потом точность пропорций. Все усилия он направил на воспроизведение пропорций до принятия цветовых решений и первой прописки. Законченный рисунок он перенес на холст и обвел тушью.

Тональный диапазон

Симс прикинул тональный диапазон подмалевком умброй поверх рисунка и получил цельное изображение, над которым мог работать дальше. Обратите внимание, насколько этот тон здесь светлее, чем на законченной работе. Это очень важно, чтобы картина не потеряла яркость.

Также он усилил свет белилами на самых светлых областях. Так он не только увеличил время, когда краску можно было вытереть, и расширил тональный диапазон в сторону света, но и задал основу для корпусного напластования на светлых участках.

Этот этап можно считать тональной схемой, поскольку сюжет разбивается на области большого света и большой тени. Секреты создания вытираемого подмалевка приведены на с. 51.



Полноцветная прописка

В процессе финальных прописок Симс усиливал отдельные фрагменты, дорабатывая каждый полноцветным слоем. Он работал с открытой палитрой, смешивая краску кистью, в отличие от палитры с подготовленными заранее замесами. Художник расположил тени на фигуре, объединив их с фоном, а затем тонко прописал их так, чтобы просвечивал теплый оттенок подмалевка. Драпировка, так подробно воспроизведенная на рисунке, отступила на второй план. Симс ввел несколько цветовых пятен (красный кадмий на спинке носа, ухе и пальцах).

ВНИЗУ. **ТЕНАЙЯ СИМС.** ***Алхимик.*** 2012. Деревянная панель, масло. 60,96×60,96 см. Коллекция художника







УРОК 6



ПОРТРЕТ В ОГРАНИЧЕННОЙ ЦВЕТОВОЙ ПАЛИТРЕ

Фигура человека — один из самых сложных и интересных объектов в живописи. Предыдущий материал помог вам освоить навыки, необходимые для работы с живой моделью. Хотя основные принципы всегда одинаковы, независимо от того, будет объектом груша или человек, при работе с натуры возникают дополнительные трудности. Как правило, это происходит из-за нюансов рисунка, факта, что художник знаком с моделью, и неизбежных ограничений во времени. Однако живопись с натуры считается очень полезным и приятным опытом. Если вы не можете нанять модель, уговорите кого-нибудь из родственников или напишите автопортрет.



НАПРОТИВ. МАРГАРЕТ БОЛАНД. *И расцвел хлопчатник*. Дата неизвестна. Льняной холст, масло. 208×178 см

Работа над портретом

Фигура человека — криволинейная поверхность с неоднородным цветом (например, красноватый тон кисти руки переходит в бледное запястье). Для передачи телесных оттенков при естественном освещении больше всего подходят землистые цвета. Поначалу непросто уловить едва заметные оттенки кожи, но, разбив работу на этапы и сосредоточившись поочередно на рисунке, тоне и цветовой температуре, можно добиться хорошего результата.

МАТЕРИАЛЫ

Холст — загрунтованная панель для живописи

Кисти — разных видов (включая овальные) и размеров, в том числе № 2, 4, 6 и 8

Палитра — стеклянная или деревянная

Краски — титановые или свинцовые белила, натуральная умбра (для подмалевка), неаполитанская желтая, желтая охра, кадмий красный средний, жженая умбра, жженая сиена, стойкий ализарин малиновый, синий ультрамарин, жженая кость





ПЕРВЫЙ ЭТАП:
постановка

Здесь свет падает из окна на модель слева, а на белую панель на мольберте — справа. Можно использовать как естественное, так и искусственное освещение, но мне больше нравится простой, направленный свет. На фотографии видно, как тени группируются в большие формы. Обычно я достаточно далеко устанавливаю мольберт, чтобы одновременно видеть холст и модель. Работать я люблю стоя: так удобнее проверять правильность изображения в целом. Для начала неплохо сделать цветной плоскостной эскиз, чтобы попрактиковаться с выбранной палитрой (см. первый этап на с. 179).

ВТОРОЙ ЭТАП:
создание рисунка

Я рисовала сразу на панели овальной кистью и умброй, разведенной растворителем без запаха. К выполнению подмалевка можно подойти более тщательно (см. с. 49). Выше показан подмалевок на ранней стадии, когда уже начата работа над тональными областями, но еще видны линии.

Прямыми линиями наметьте примерное расположение фигуры. До достижения общего сходства не стоит заниматься деталями: это не на пользу работе. Перелому формы нужно придавать не меньшее значение, чем анатомии: он влияет на степень внешнего сходства. Нарисовав все основные элементы, объедините линии в формы красочным слоем. Быстро переключайте взгляд между рисунком и моделью для уточнения деталей.





ТРЕТИЙ ЭТАП:
работа с цветом

Начните с прописки теней, выбирая цвета в соответствии с тонами подмалевка. Точность тональных соотношений и внимание к изменениям цветовой температуры помогут положить на подмалевок первый слой цвета. Обычно при работе над картиной с похожим сюжетом я начинаю не с ключевых областей (например, глаз), а с затылка или шеи, чтобы размяться. Одновременно я прописываю несколько фрагментов, чтобы оценивать каждый относительно других. На этом этапе я написала заднюю часть головы, шею и освещенную сторону лица, граничащую с фоном. Тонкую работу над краями я выполнила на влажной краске. При использовании полноцветной палитры лучше писать фрагменты по одному, двигаясь от темных тонов к средним и далее к светлым, которыми завершается первая цветная прописка.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
декорации

Начинающим художникам трудно дается проработка фона. Предлагаю или писать то, что видите, или обратиться к работам известных художников с примерами удачного решения воздушной перспективы. Тональные пятна на фоне задают маршрут для взгляда зрителя.

Когда фон готов, можно перейти к переднему плану. На этом этапе важно замедлить темп и заканчивать картину, поочередно завершая отдельные фрагменты. Рассматривая рельеф модели и ее индивидуальные черты, можно открыть для себя подробности и красоту, которые были скрыты во время работы над большими формами.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. ***Живописец***. 2016. Деревянная панель, масло. 91,44×60,96 см

ПЯТЫЙ ЭТАП:
завершение картины

Завершение работы — отдельное искусство. Часто изображение можно изменить и сделать более цельным за счет большего числа мелких правок. Вносите любые завершающие штрихи: детали фона, драпировку или волосы. Возможно, стоит подробнее проработать отдельные элементы несколькими прописками, а остальные оставить схематичными. Дополнительная прописка понадобится в любом случае: для сглаживания перехода между формами, затемнения или высветления разных частей картины. На этом этапе пора оценить реалистичность краев. Внимательно изучите свою работу: если наткнетесь на неточность, не спеша обдумайте ее. Важно создать баланс, благодаря которому зритель сможет последовательно рассматривать изображение.

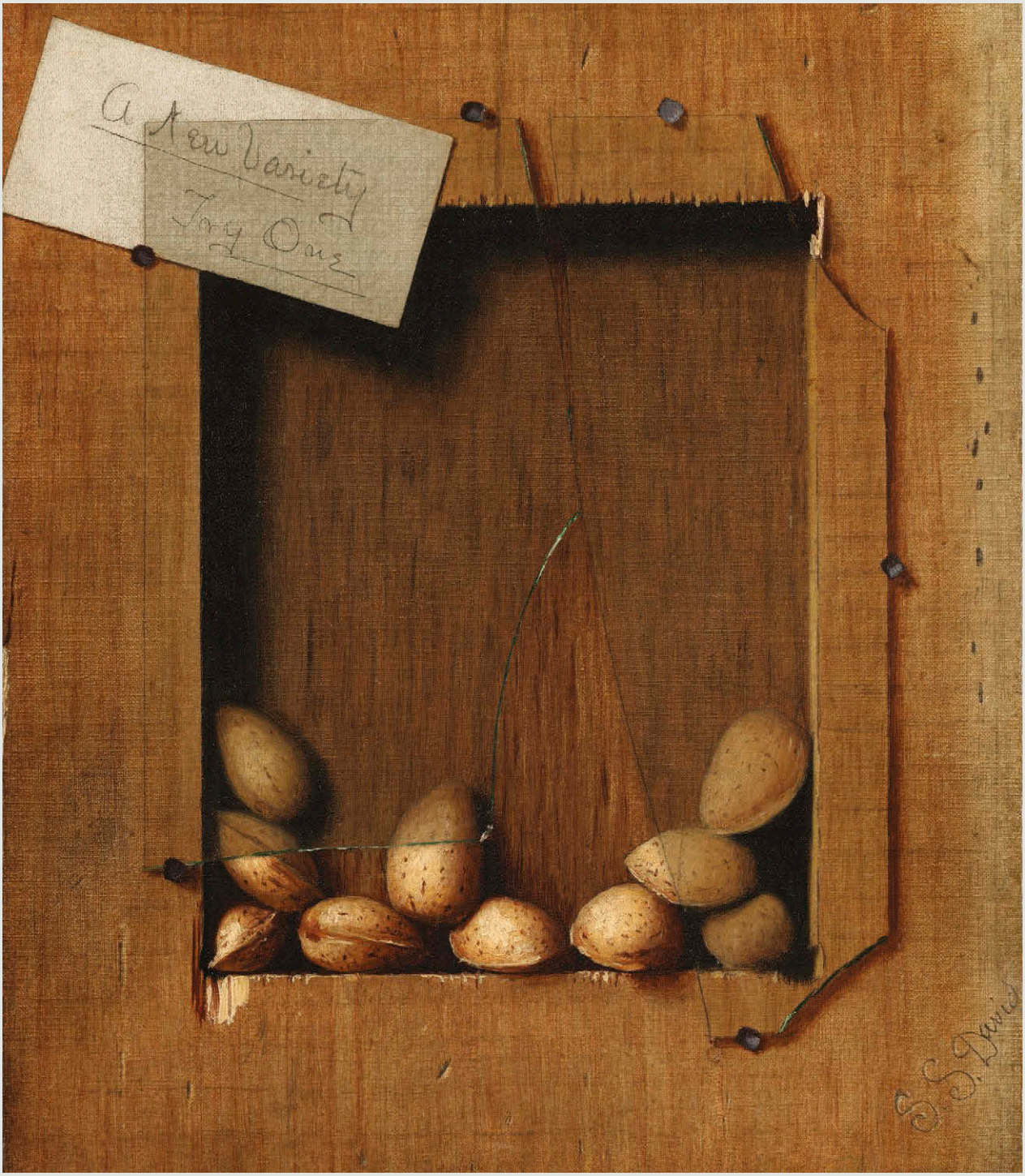


ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Зарница*. 2012.
Деревянная панель, масло. 60,96×45,72 см.
В частной коллекции





УРОК 7


A New Variety
Try One

ОСВОЕНИЕ ПРИЕМА ТРОМПЛЁЙ

В жанре натюрморта есть замечательное направление — тромплёй, что в переводе с французского означает «обман зрения». Это фотореалистичное произведение, создаваемое с целью одурачить зрителя, чтобы он думал, будто видит сам объект, а не его изображение. Подойдет почти любой предмет. Художники создавали пространственные обманки, например расписывали потолок под небо, изображали скульптурные и архитектурные элементы. В античные времена греческие и римские живописцы обожали морочить зрителям голову фальшивыми мухами, занавесками, садами и даже едой, разбросанной по полу.

Ключ к успешному тромплёю лежит в высоком уровне технического мастерства. Внимание к деталям, правдоподобные тени, а часто и практические знания перспективы необходимы для убедительного воспроизведения объекта. Здесь нужна минимальная пространственная глубина, то есть предмет должен какой-то частью касаться плоскости картины. К освещению надо подойти ответственно, чтобы получить разные тени: с резкими границами и рассеянные. А поскольку глубина пространства минимальна, задний план будет отсутствовать: сразу за объектом находится стена или другой фон.



ДЖЕННИФЕР БЕЙКЕР. *Волшебный узелок (для моих бабушки и прабабушки).* 2013. Деревянная панель, масло. 33,02×27,94 см. Коллекция художницы

НАПРОТИВ. ДЕ СКОТТ ЭВАНС. *Новый сорт, попробуйте.* Ок. 1887–1890. Холст, масло. 30,48×25,4 см. Изображение предоставлено Пенсильванской академией изобразительных искусств (Филадельфия)

МАТЕРИАЛЫ

Бумага для рисования углем

Материалы для рисования — натуральный уголь, ластик-клячка

Холст — натянутый, льняной, грунтованный

Копия оригинального изображения

Краски — свинцовые белила, титановые белила, кадмий оранжевый средний, кадмий красный средний, кадмий зеленый*, неаполитанская желтая, желтая охра, английская красная, натуральная умбра, жженая умбра, ультрамарин синий, прусская голубая, ализарин малиновый, жженая кость

Палитра

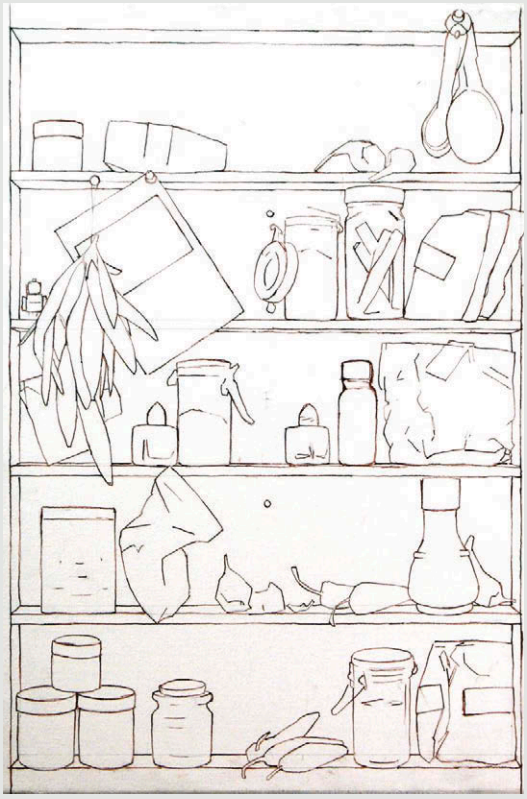
Кисти — несколько овальных разных размеров, включая 1/8 и 1/2 и кисть из свиной щетины для вытирания

Растворитель без запаха

Льняное масло

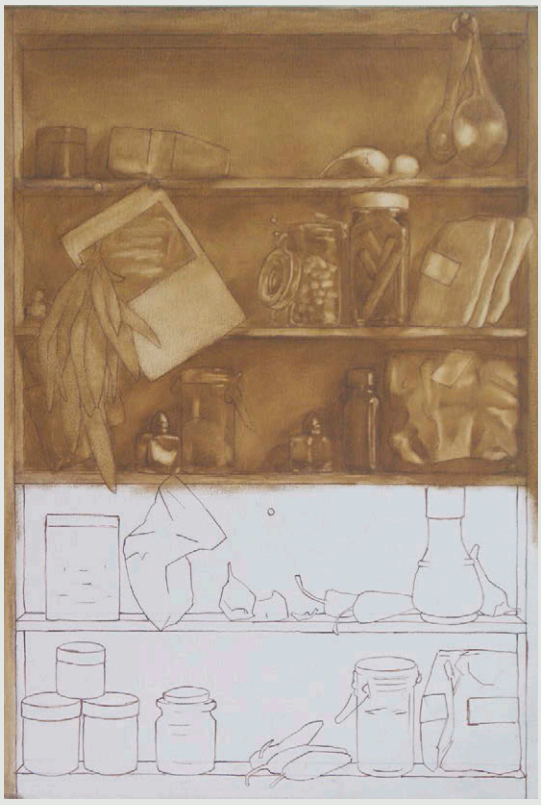
Тряпка

* В России распространены более стойкие пигменты — зеленые кобальты или окись хрома.



ПЕРВЫЙ ЭТАП:
окончательная композиция

Джон Задрожный выполнил этот рисунок углем на бумаге. Он сгруппировал объекты так, чтобы между разными полками возникла связь. Его интересовали только расположение, пропорции и ориентация объектов, он не вдавался в такие детали, как отдельные плоды шиповника или складки бумажных пакетов. Затем он перенес рисунок на холст с помощью копирки и обвел контуры коричневой тушью. Стоит делать подготовительный рисунок: он избавляет от необходимости уточнять композицию на этапе, когда картину пора заканчивать.



ВТОРОЙ ЭТАП:
имприматура

Задрожный работал над подмалевком несколько сеансов, поскольку за один раз охватить столько деталей невозможно. В однородном слое натуральной умбры он задал светотень, создавая светлые области. Умбру среднего тона он вытирал до светлого коричневого (не пользуясь ни разбавителем, ни терпентином) и затем хлопчатобумажной тряпкой протер света. Джон решил, что объединяющим элементом для отдельных предметов будут полки и пятна тона, и это позволило ему варьировать края — смягчать и акцентировать. В результате одни объекты ушли в тень, а другие, благодаря контрасту, выступили вперед.



ТРЕТИЙ ЭТАП:
завершение подмалевка

Задрожный проработал предметы на каждой полке, выдвинув вперед светлые области объектов и усилив эффект белилами. Красочный слой придал объектам и поверхности панели непрозрачность и массу. Художник добавил блики и отражения, характерные для металлических поверхностей. Затем умброй он сделал непрозрачную прописку теней и усилил локальные тона темных объектов.



ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
введение цвета

Каждую полку Задрожный прописал цветным слоем. Благодаря методичному подходу и отсутствию спешки он детально рассмотрел каждый предмет. На этом этапе он мог воспроизводить объем красками и изучать цвета, поскольку у него не было необходимости возвращаться к рисунку и тонам. Художник также позаботился об общем впечатлении, и незначительные поправки уже не могли ни на что повлиять.



ПЯТЫЙ ЭТАП:
фотореалистичное изображение

Бегло оценив картину, Задрожный внес коррективы. Он усилил света и тени, объединил дробные области, смягчил края, например на белом листе в левой части, и акцентировал на контрастной области справа. Он увеличил насыщенность цветов на некоторых предметах, в том числе перцах, и понизил цветовую температуру дерева до более холодной.

ВВЕРХУ. ДЖОН ЗАДРОЖНЫЙ. ***Специй должно быть много***. 2014. Льняной холст, масло. 53,34×38,1 см. В частной коллекции

НАПРОТИВ. ЗОУИ ФРАНК. ***Белое платье***. 2014. Деревянная панель, масло. 99,06×55,88 см. В частной коллекции



Живописное изображение реальности — акт сопротивления, дарящий надежду.

ДЖОН БЁРДЖЕР. Форма кармана



ТИНОЛЬД САНДБЕРГ.
Аполлон в кузнице Вулкана (копия Веласкеса). 2014. Льняной холст на панели. 40,64×50,8 см. Коллекция художника

Сандберг считает опыт копирования шедевров бесценным. Замечаешь вещи, которые можно оценить, только прочувствовав лично, например масштаб и разницу поверхностей (присутствие незаконченных рядом с полностью проработанными). На фото он изображен работающим в музее Прадо в Мадриде. Штудия приводится справа внизу.

Почему важно копировать шедевры

Семейных фотографий моих родителей, бабушек и дедушек сохранилось мало, и я очень обрадовалась, обнаружив редкую видеозапись с участием родственников. Но на поцарапанной черно-белой пленке оказалась только 20-секундная панорама вечеринки с барбекю. Это единственные кадры, где я увидела маму совсем молодой. Однако секунда, в течение которой она была на экране, пробрала меня до дрожи: поразительно, насколько ее бессознательные жесты походили на мои. Как ей удалось подражать мне еще до того, как я родилась, уму непостижимо.

Подражание — форма обучения, которой мы пользуемся всю жизнь, одновременно невинно и умышленно. Мы наблюдаем, учимся и перенимаем. Великие спортсмены копируют приемы и движения соперников, шахматисты запоминают лучшие партии, а музыканты внимают блестящему исполнению. У всех свои герои. Пытаясь постичь другого человека и приблизиться к нему, можно перенять некоторые его качества.

Цель интенсивного изучения чужих работ не в том, чтобы уподобиться их авторам, а, скорее, в самосовершенствовании. В термине *копирование шедевров* можно заподозрить плесневелый душок и связь с ушедшей эпохой гильдий и подмастерьев, но это всего лишь перенимание опыта. Этим занимаются все, независимо от рода деятельности. И это еще одна возможность побыть в хорошей компании.





УОКЕР ХОЛЛ. *Патрокл (копия картины Жака-Луи Давида).* 2009. Льняной холст, масло. 45,72×60,96 см. В частной коллекции

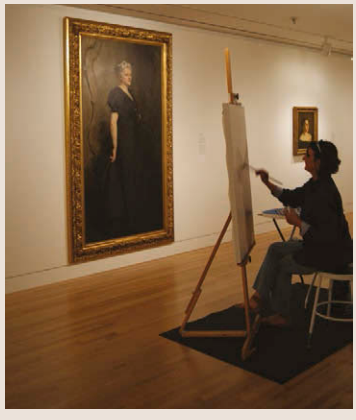
Благодаря работе над этой картиной ученик мастерской Уокер Холл смог познакомиться с методом прописки телесных цветов, которым пользовался мастер живописи.

ВНИЗУ. Студенты моей мастерской работают с картинами постоянной экспозиции Музея искусств Фрай в Сиэтле

В процессе копирования, независимо от его длительности, возникают уникальные взаимоотношения с шедевром. Двоюродный брат Роберта Стивенсона (тоже Стивенсон и тоже Роберт) писал, что, если провести рядом с картиной некоторое время, она заговорит. «Картины — как… те скромные личности… сидят напротив тебя и курят, пока не начинает казаться, что вы обмениваетесь с ними мыслями посредством своего рода телепатической связи». Мы впитываем мир идей, и он обогащает наш опыт. Мы изучаем произведение, пока не начинаем ощущать его как свое.

По традиции художественное обучение строилось на подражании: подмастерья в студии художника работали над его картинами или копировали чужие шедевры. Эдгар Дега наряду со многими другими называл это лучшим способом стажировки: «Шедевры нужно копировать снова и снова. Только доказав свою состоятельность как копировальщика, можно попробовать нарисовать редиску с натуры». Копирование шедевров входит в программу моей мастерской как способ возрождения этой формы обучения. Студенты поддерживают традицию, повторяя произведения из собрания Музея искусств Фрай в Сиэтле. Однако художник не должен подписывать копию как оригинал, принято указывать и имя автора (например, Халселл, копия работы Корроди).











УРОК 8



КОПИРОВАНИЕ ШЕДЕВРА

Изучение законченной работы любимого художника — возможность у него поучиться. Выберите картину, которая вам нравится или выполнена с таким мастерством, которым вы хотели бы обладать. Задача этого урока — подражая, научиться чему-то новому.





НАПРОТИВ. БРЕТТ ДАУНИ. *Портрет бородача (копия Энгра).* 2010. Льняной холст, масло. 34,29×26 см. Коллекция художника

Выбор изображения

Обычно для копирования используется репродукция, потому что ее легко найти, но если есть возможность, лучше работать с оригиналом. Никакая фотография или репродукция не сможет сравниться с подлинной картиной; ведь, глядя на нее, можно получить представление о масштабе, текстуре поверхности и реальных цветах. Вдобавок вы увидите много того, что на репродукции неразличимо: широкие, выверенные мазки, описывающие тон, объем и цвет. Также на оригинале фактура холста просвечивает сквозь тонкие красочные слои, создавая эффект сияния, а на репродукции этого не видно и кажется, что все написано толстыми слоями. Поэтому всем, кто стремится к совершенству и хочет вдохнуть в свою работу жизнь, следует смотреть оригиналы. Однако для большинства начинающих художников работать по репродукции — единственная возможность. И это лучше, чем вовсе отказываться от копирования.

Живопись — предмет, который лучше всего изучать на практике. Для достижения максимального сходства с оригиналом придется принимать решения, отличные от тех, которые нужны для создания собственной картины. Безмолвный проводник — автор шедевра — поведет вас

МАТЕРИАЛЫ

Деревянная панель или холст

Кисти разных размеров, в том числе № 2, 6 и 8

Палитра переносная или настольная

Краски — у многих наверняка уже есть любимая палитра. Можно воспользоваться списком основных цветов или добавить другие.

Свинцовые или титановые белила, неаполитанская желтая, желтая охра, венецианская или английская красная, ализарин малиновый, жженая умбра, натуральная умбра, ультрамарин синий, жженая кость

Тряпка или бумажные полотенца

Растворитель без запаха

Льняное масло

Мастихин



Подмалевок



Первая цветная прописка



ПАТРИЦИЯ ХАЛСЕЛЛ. *Венеция (копия картины Корроди)*. 2014. Холст на деревянной панели, масло. 40,64×91,44 см. Из собрания Музея искусств Фрай (Сиэтл). В частной коллекции

навстречу неожиданностям. Кроме того, знакомство с великими произведениями способствует развитию вкуса. Поэтому так важно ответственно подойти к выбору картины для копирования. Все мировое искусство в вашем распоряжении, но лучше выбирать произведения, прошедшие проверку временем.

Постановка цели

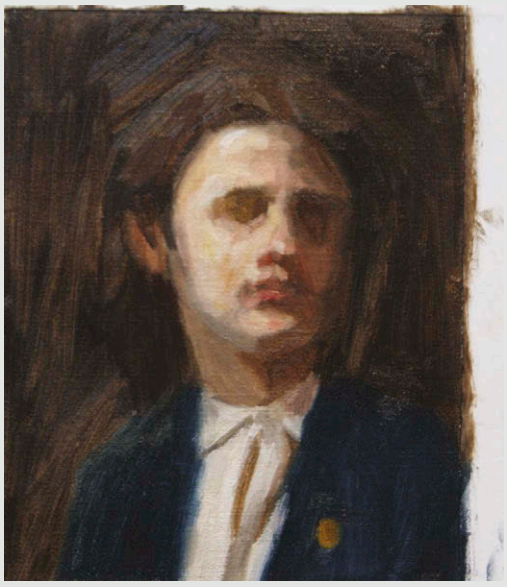
Если вы изучаете распределение тонов, лучше сделать небольшой плоскостной эскиз, как в моем примере на с. 42. Если же вы хотите заняться цветом, краями и проработкой объема, стоит выполнить законченную картину, такую как «Венеция» Патриции Халселл слева. Степень детализации остается на ваше усмотрение — быстрая штудия сюжета или проработанная копия. Задача этого урока — получить новый опыт, а не создать готовую работу. Как бы ни был высок уровень мастерства, оригинал воспроизвести невозможно, потому что он выполнялся не по инструкции. Учитывайте, что ваша работа будет скорее навеяна шедевром, а не станет его полной копией.

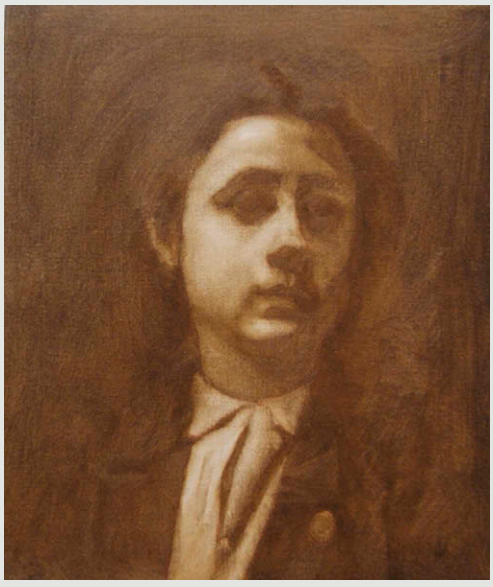
Начало работы

Если поблизости нет музея, где разрешают заниматься копированием, воспользуйтесь хорошей репродукцией. Для начала подберите десяток любимых картин онлайн или из книг. Не забывайте об авторском праве: если вы предпочитаете работы современных авторов (или умерших менее 70 лет назад), на копирование нужно разрешение. Выберите несколько самых интересных произведений и при возможности распечатайте в размере рабочей поверхности. Для этого примера Дэвид Двайер взял картину «Юный музыкант» с интересной светотенью.

Подготовка

Перенесите рисунок с репродукции на панель или сделайте набросок с оригинала. Картину и репродукцию разместите рядом и осветите одним источником.





ПЕРВЫЙ ЭТАП:
создание плоскостного эскиза

Сделайте плоскостной эскиз, чтобы определиться с палитрой и планом картины (подробнее см. с. 42). Двайер выполнил его в качестве первой пробы смешивания телесных цветов и чтобы понять, какой синий оттенок больше подойдет для пальто. Он использовал палитру с подготовленными замесами цветовых градаций (с. 177). Затем он решил расширить палитру ализарином малиновым и ультрамарином синим.

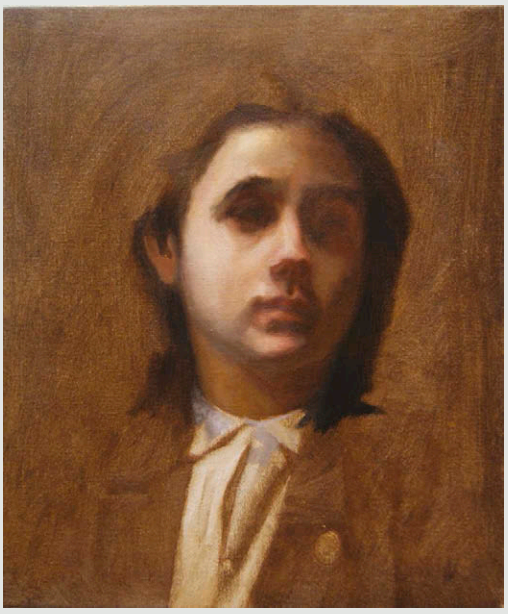
Учитывайте, что такой плоскостной эскиз обычно не превышает в высоту 15 см, но его не следует считать миниатюрой. Это упрощенные плоскости цвета, которые показывают, как будет выглядеть законченная работа. При возможности такой эскиз нужно выполнять за один прием.

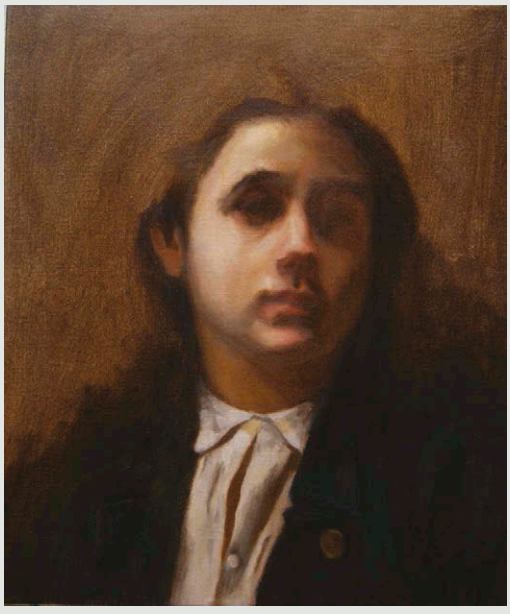
Двайер копирует картину Уильяма Сартейна «Юный музыкант» из собрания Пенсильванской академии изобразительных искусств.

ВТОРОЙ ЭТАП:
имприматура

Перенесите рисунок на холст и приступайте к имприматуре (см. с. 44). Картина Сартейна выполнена в приглушенных тонах, и монохромный подмалевок подходит как нельзя лучше. Двайер выполнил имприматуру натуральной умброй, тщательно вытирая слой краски на освещенных областях лица. Так он задал общую структуру изображения. После высыхания подмалевка можно работать над отдельными фрагментами и доводить их до завершения, не беспокоясь о сохранении цельности.

Если вы выбрали картину в ярких цветах, вместо монохромного подмалевка стоит сделать цветной. Можно воспользоваться примером яркого подмалевка на странице напротив (жженой сиеной) или обратиться к другим способам, описанным на с. 222.





ТРЕТИЙ ЭТАП:
воспроизведение темных, средних и светлых тонов

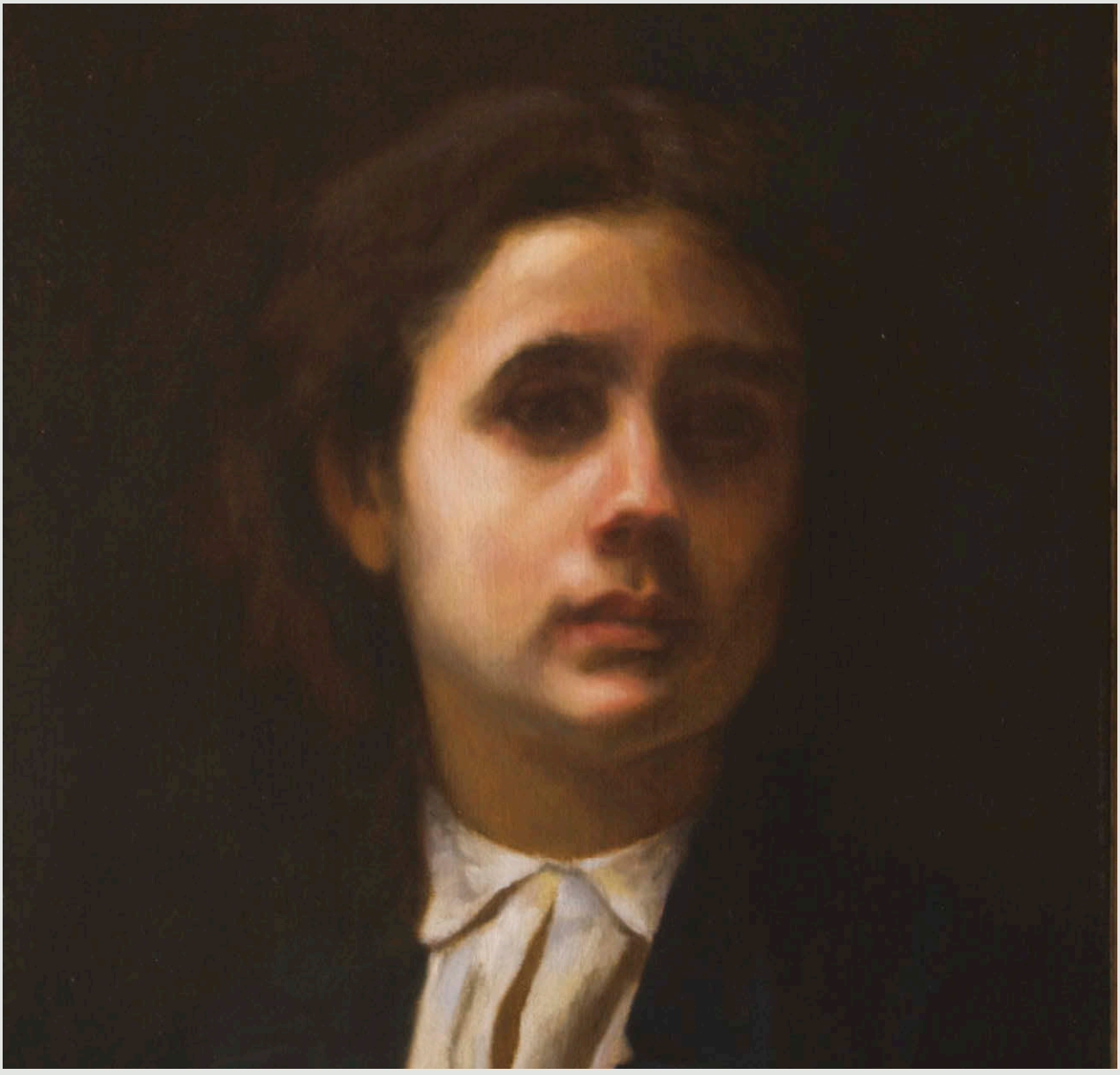
Когда подмалевок высохнет, приступайте к цветной прописке, внимательно прорабатывая каждую область по отдельности. Ограниченная земляная палитра Двайера построена на желтом, красном и черном (который выполняет роль ненасыщенного синего). Изображение этой палитры приводится на с. 177.

Художник работал закрытой палитрой (с уже смешанными красками), заранее подготовив разбеленные и затемненные замесы. Для градации желтых оттенков он использовал белила, неаполитанскую желтую, желтую охру и натуральную умбру. Градация красных оттенков состоит из английской красной, жженой умбры и ализарина. Для нейтральных цветов он смешал черный и немного натуральной умбры. Двайер смешивал краски кистью и сравнивал оттенки друг с другом. Вы можете выбрать любую палитру, соответствующую оригиналу, для копирования.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
смягченные и акцентированные края

Двайер начал первый цветной слой с прописки теней на лице, которые стыкуются с фоном. Стоит начинать писать от теней, потому что темные тона проще подобрать, не рискуя, что новый цвет разрушит гармонию всего изображения. Далее художник прописал средние и светлые плоскости лица. Закончив лицо, проработал белую рубашку и пиджак. Обратите внимание, как тщательно он продумал смягченные и акцентированные края — от резких контуров рубашки до сливающихся с фоном очертаний пиджака (подробнее о краях см. с. 86–87).

На этом этапе нужно избегать фактурных мазков вдоль краев, например между головой и фоном. Исправить сложно, и они будут отвлекать зрителя. Поэтому крупные области, такие как фон, художники обычно пишут за один сеанс, чтобы на высохшей картине не получилась дробная текстура.



ПЯТЫЙ ЭТАП:
завершение картины

Настало время для финальных мазков: художник закончил фон и уточнил несколько нюансов. Двайеру было интересно, какой получится результат, если работать с ограниченной палитрой. Оказалось, что смесь натуральной умбры со жженой костью в качестве «нейтрального» цвета в палитре телесных оттенков стала хорошим холодным вариантом. А рядом с теплыми красными и желтыми она выглядит немного «синей».

ДЭВИД ДВАЙЕР. *Юный музыкант (копия картины Уильяма Сартейна).* 2014. Льняной холст, масло. 40,64×114,3 см. В частной коллекции



ГЛАВА 4

Цвет

Палитра природы

Когда я попаду на небеса, бóльшую часть первого миллиона лет я стану заниматься живописью, чтобы досконально изучить предмет. Только палитра мне понадобится повеселее, чем здесь, внизу. Думаю, оранжевый и киноварь будут в ней самыми темными и тусклыми, а еще я обзаведусь целым набором дивных цветов для услаждения очей небожителей.

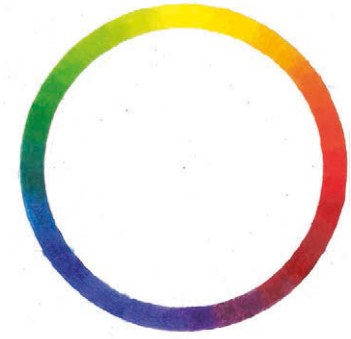
УИНСТОН ЧЕРЧИЛЛЬ. Живопись как времяпрепровождение

Свет подарил нам эффект непостоянства цветов, изменяющихся с каждым часом и любым набегающим облаком. Одна из радостей жизни — видеть разнообразие и великолепие окружающего мира. Американская незрячая писательница Хелен Келлер рассказывала, как цвет обогатил ее жизнь: «Я могу представить, как алый отличается от малинового, потому что знаю, чем запах апельсина отличается от запаха грейпфрута… Без цвета или его аналогов моя жизнь проходила бы во мраке, пустоте, полной черноте». Свет прекрасен, и мы воспринимаем его так же естественно, как дышим. Можно ощущать цвет на более глубоком уровне, но этому нужно поучиться.

НАПРОТИВ. **ДЖОШУА ЛЭНГСТАФФ.** ***Закат в Кеттл-Коув (деталь).*** 2011. Деревянная панель, масло. 38,48×40,64 см. В частной коллекции

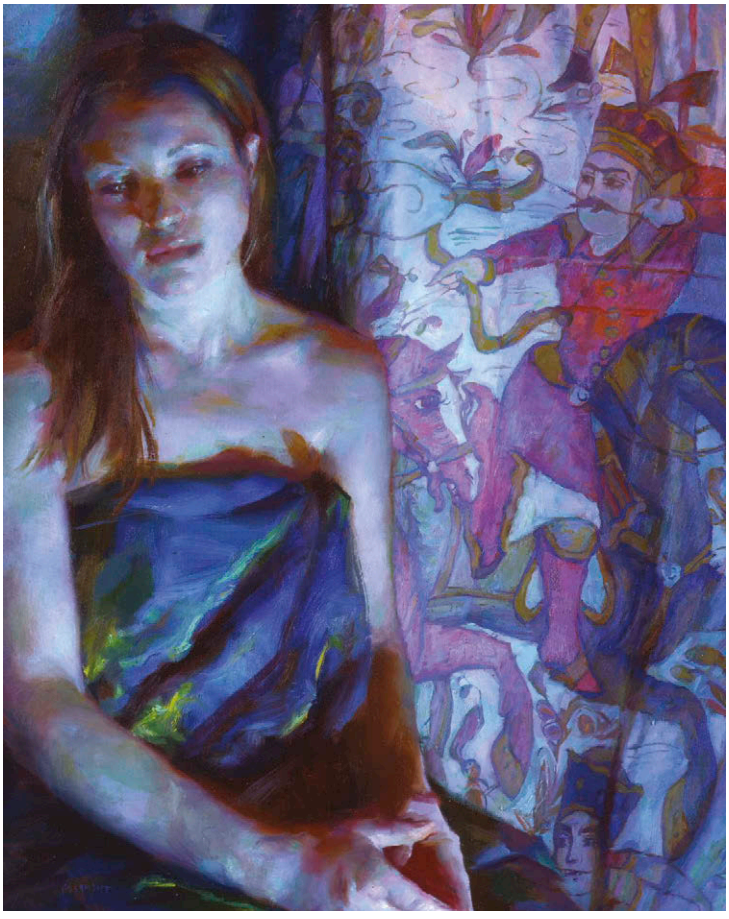
Любой начинающий художник, пробуя кисть, сталкивается с тем, что из волнующего сюжета в итоге получается грязь. После начала работы над картиной мысль быстро переключается от вдохновения к практике. Целью становится определение цвета и способов его получения из множества комбинаций. Изучение основ колористики и способов выбора палитры станет лучом света во мраке неведения. Богатое знание теории не всегда делает из человека хорошего живописца, поэтому в этой главе мы рассмотрим ряд коротких упражнений по смешиванию цветов.

Большинство людей учатся готовить, наблюдая за другими, а не в кулинарной школе. Мы пробуем пищу, узнаём ингредиенты и пытаемся сделать понравившиеся блюда по рецептам. Имея приличный опыт, можно отказаться от инструкций и экспериментировать. Это оптимальный подход и к работе с цветом. Смотрите и копируйте шедевры, чаще практикуйтесь и со временем вы тоже сможете импровизировать.



ВВЕРХУ. Цвета радуги расположены в круге и плавно переходят друг в друга.

То, что цвет — это свет, а не неотъемлемое качество объектов, мы можем понять разумом, но не чувствами. Нам известно, что Земля вращается вокруг Солнца, но наш опыт говорит о другом. Аналогичным образом, мы видим яблоко и думаем, что оно красное, хотя его цвет определяется тем, как от него отражается свет.



СПРАВА. ДЭН ТОМПСОН. *Персидский лучник*. 2014. Холст, масло. 71,12×45,72 см. В частной коллекции

Дэну Томпсону удалось передать эффект переливов отраженного света путем вкраплений цветов (мазки разных красок формируют определенный оттенок). Это прием из арсенала импрессионистов.

Упражнения из этой главы помогут вам обрести уверенность в обращении с палитрой. Они расположены в порядке возрастания сложности. Благодаря им вы сможете решать конкретные задачи, увязывая теорию с практикой и голову с руками.

В искусстве цвет не объективное понятие, а вопрос вкуса. Мы изучаем натуралистичные эффекты и стремимся к визуальной истине. Но картина — композиция, а не воспроизведение цветовых пятен, рассмотренных с научной точки зрения. Цель искусства — не создавать фотографии, но делиться мыслями и чувствами.

Художник выражает свое мнение о мире, в котором живет. Черчилль любил первобытную чувственность цвета и испытывал почти физическое отвращение к рассудочности тонов: «Я не смогу притвориться, что сужу о цветах непредвзято. Я ликую вместе с яркими и испытываю неподдельную жалость к бедняжкам коричневым». Тоналисты же, в частности Эжен Каррьер (с. 34 и 49), напротив, очень любили ограниченный диапазон. Все работы Каррьера выполнены с использованием землистых коричневых оттенков.

В XIX веке изобрели краски с высокой насыщенностью цветов, но до этого немногие художники могли себе позволить полноцветную палитру. Им было доступно ограниченное количество цветов, а большинство красивых пигментов стоили слишком дорого. Многие из обычных для нас пигментов тогда еще не были открыты или созданы. Неудивительно, что на картинах, выполненных земляными красками, основными выразительными средствами стали линия и тон. Искусство прошлого было свободным самовыражением в заданных рамках, и мастера, которые добивались совершенства в обращении с цветом и одновременно инструментами выразительности при таких ограничениях, становились подлинными мастерами.

Однако у современных живописцев свои сложности. Цветов много, а подготовка слабая: существует уйма оттенков, но мы не знаем, что с ними делать. Масляных красок в магазинах столько, что можно зайти в тупик, даже если нужно приобрести что-то базовое, например черный или белила: есть множество производителей, вариаций прозрачности, пигментов и связующих.

Еще сложнее, чем выбрать между двумя цветами, например кобальтом или церулеумом, которые на самом деле очень разные, определиться с тонкими вариациями (например, неаполитанская желтая, неаполитанская темная, неаполитанская имитация и неаполитанская светлая). Как узнать, какие краски нужны, а какие будут лишними? Даже у художников нет единого мнения на этот счет: у каждого свои любимые цвета. И лучший способ освоить материал — начинать с базовых цветов, а затем добавлять новые по мере необходимости.



ВВЕРХУ. СТИВЕН БОМАН. *Молодость*. 2014. Холст, масло. Размер неизвестен. В частной коллекции

Обратите внимание на контраст на картине: золотистое тепло солнца и холодная гамма синих и голубых оттенков. Крошечное красно-оранжевое пятно возле локтя — дополнительный цвет к синему. На картине подразумеваются несколько источников света. Фигура освещена сзади, сверху и от пальца. Повторение круглых мотивов удерживает внимание на голове.



СЛЕВА. АНТОНИО МАНЧИНИ. *Семинарист*. 1870. Холст, масло. 66×53 см. Из собрания Музея Сан-Мартино (Неаполь). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Упрощенные формы черной шляпы и одежды создают графичный контраст с фоном. Боковое освещение формирует слом формы вдоль спинки носа. Единственный акцент здесь — красный цвет губ. Изображение кажется полноцветным, хотя художник использовал очень ограниченную палитру.

Как разобраться в названиях красок

Производители и разработчики дают краскам емкие названия исходя из пигментов, их происхождения и способа производства (натуральный или жженый) или по своей прихоти. Чтобы точно знать, какой пигмент покупаете, не обращайте внимания на марку, а проверьте цветовой индекс и код, указанные на тубе. Пигменты разделяются на 10 категорий, обозначаемых латинскими буквами: PG (пигмент зеленый), PBk (пигмент черный), PB (пигмент синий) и так далее. Каждому из них присваивается еще и номер. Например, PR102: буквы говорят, что это красный пигмент, а число соответствует природной красной окиси железа. Справочники по индексам можно найти в интернете.

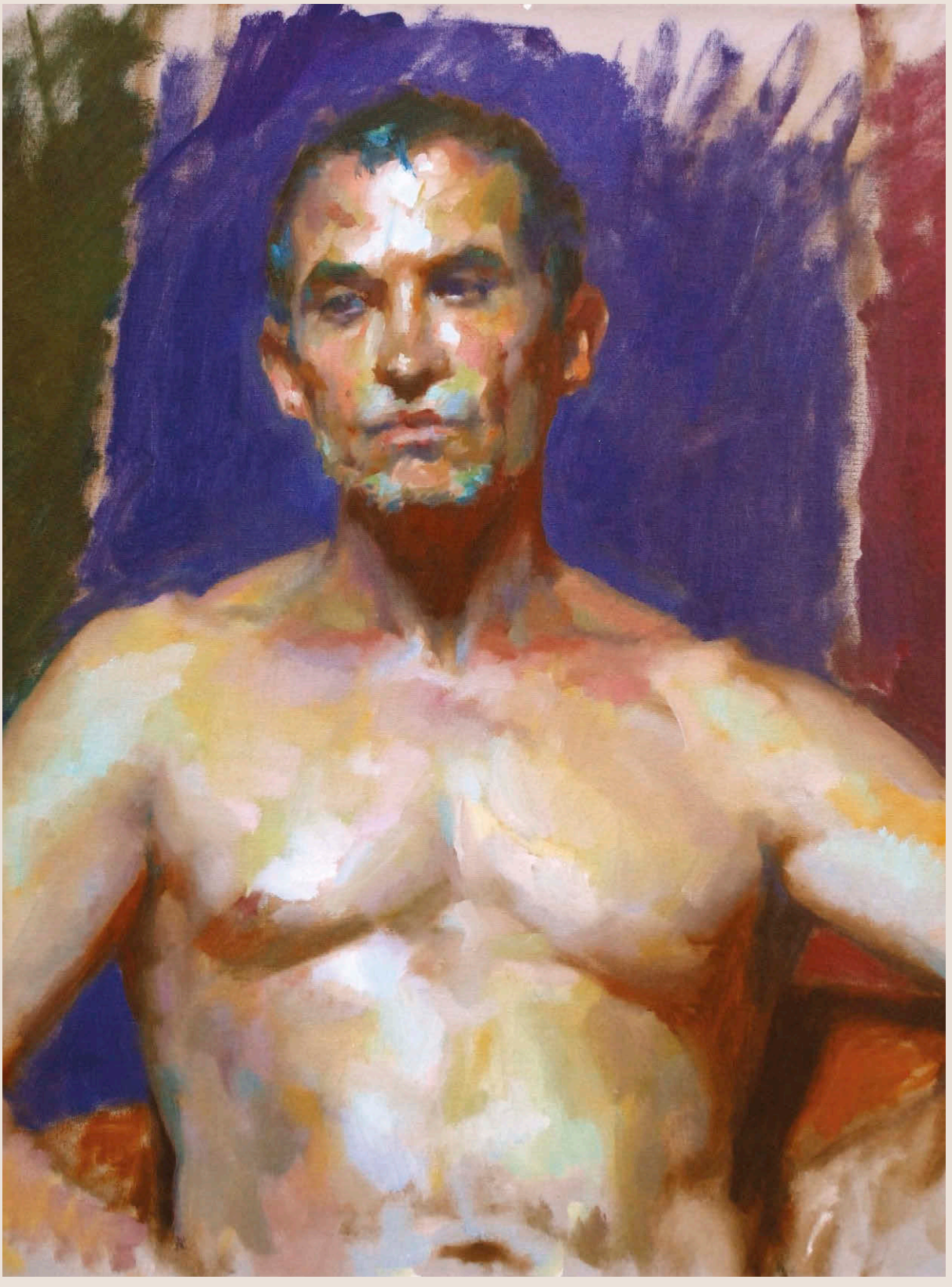
Названий красок десятки. Если один преподаватель просит принести английскую красную, синопию, а другой — красную умбру, сравните их индексы: возможно, в них используется один и тот же пигмент. Лучше выбирать краски, в составе которых указан один пигмент, а не больше: именно они пригодятся для упражнений ниже. Варианты со словом «имитация» не подойдут: это комбинации пигментов, предназначенные для замены более дорогих ингредиентов (или таких, которые уже недоступны).

СПРАВА. ДЭН ТОМПСОН. *Фредди*. 2007. Холст, масло. 60,96×50,8 см. В частной коллекции

Внимательно посмотрите на каждый фрагмент фигуры и обратите внимание, сколько здесь цветов. Чередуются мазки оттенков розового, фиолетового, синего и зеленого. Художник ловко управляется с вкраплениями цветов, одновременно создавая объем с убедительным светом и тенями.

ВНИЗУ. Цвета, выбранные Томпсоном для палитры, соответствуют его стилю. Он сильный колорист и любит многообразие насыщенных цветов.







Четыре вопроса о цвете

Начинающие стремятся искать чистые цвета, соответствующие коже или небу, и мучаются с подбором оттенков. Но первый шаг к пониманию цвета — воспринимать живопись не как формулу, а как серию вопросов, на которые нужно найти ответы. Поначалу это тяжело, но определить цвет можно, ответив на четыре вопроса: каковы его тон, насыщенность, светлота и температура. Со временем это станет бессознательной, рутинной частью процесса. Удобно работать от общего к частному, разбивая цвет на составляющие. Характеристики цвета — тон, насыщенность и светлота.

Восприятие цвета может быть актом веры.
Иногда стоит положить цветовое пятно до того,
как увидишь его на объекте.

Эти три параметра соответствуют трем измерениям пространства, и мы их подробно рассмотрим ниже. *Тон* указывает место цвета на цветовом круге (ширина), *насыщенность* показывает, как близко он расположен к центру круга (глубина), а *светлота* говорит о том, где он стоит между черным и белым (высота). Температура не является объективной характеристикой, но если цвет слишком приглушенный, она дает определенное «ощущение», которое пригодится для точного определения тона.

ЧТО ТАКОЕ ЦВЕТОВОЙ ТОН?

Тон говорит о положении цвета в видимом спектре: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий и фиолетовый (в порядке цветов радуги). Основные (спектральные) цвета, например небесный синий и лимонный желтый, есть в любом наборе карандашей. Цветовой круг (с. 202) помогает визуализировать теорию. Внешний край его состоит из тонов в их чистой форме.

Для моделирования светлых областей попробуйте
изменить не светлоту, а тон.

Чистые цвета могут определить даже не самые внимательные люди: мы заучиваем их, когда только начинаем говорить. Но большинство цветов, которые мы встречаем ежедневно, более приглушенные, со считаными единицами акцентов чистых цветов. Если вы не проводите все дни в фастфуд-забегаловке, зале игровых автоматов или детском саду, вряд ли бóльшую часть времени вы видите вокруг себя яркие цветовые пятна.



ВВЕРХУ. **ДЖЕФФ ХАЙН.** ***Карли в розовом.*** 2012. Деревянная панель, масло. 86,36×35,56 см. В частной коллекции

Обычно художники стараются приглушить фон, чтобы создать иллюзию глубины пространства, но Джефф Хайн поступил наоборот: фон он изобразил насыщенным цветом и объединил его с фигурой яркими рефлексами.

НАПРОТИВ. **ДЖИМ МАКВИКЕР.** ***Автопортрет в 62 года.*** 2014. Льняной холст, масло. 182,88×121,92 см. В частной коллекции

На автопортрете мы видим художника в мастерской, Джима Маквикера, и все его тюбики с краской. Они гармонируют с элементами фона, такими как подсолнухи и рулон бумажных полотенец.



ВВЕРХУ. Сферы на внешнем крае круга основаны на упражнении, которое я делала, когда училась. Они показывают светотеневую градацию в самых насыщенных цветах. Прямоугольники по направлению к центру расположены в порядке снижения не светлоты, а насыщенности. Чем ближе к центру, тем цвет ближе к серому.



СПРАВА. **КУИНГ ХЕ.** ***Небо Эрики.*** Дерево, масло. 91,44×60,96 см. В частной коллекции

Небо переходит от бледно-голубого до церулеума в самой высокой точке и отражается в холодных тенях и свете на лице Эрики. Ярко-красные пятна формируют самый сильный акцент. Они занимают мало места, но оживляют картину.

А как бы вы описали цвета вещей, которые видите регулярно: стакана молока, текущей воды или грязи? Их тоже можно классифицировать как членов семейства цветовых тонов, подкласс своих призматических родителей.

В смешивании цветов важную роль играет способность определить, к какой части круга принадлежит тот или иной цвет. Прежде чем поднести кисть к палитре, ответьте на вопросы: *«Объект скорее красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий или фиолетовый? Или его цвет находится в спектре одного из этих тонов?»* Роза, например, может быть почти белой с розовым румянцем по краю лепестков, который попадает в красный спектр.

ЧТО ТАКОЕ НАСЫЩЕННОСТЬ?

Под *насыщенностью* понимается интенсивность цвета. Вообразите шкалу, в верхней части которой находится самый чистый и насыщенный цвет, а в нижней — чистый серый. Насыщенность соответствует расположению образца цвета на шкале интенсивности (с. 195).

В центре цветового круга находятся ахроматические нейтральные цвета, тон которых определить невозможно. Круг демонстрирует, как изменяется интенсивность цветовых тонов: чем ближе к центру, тем она ниже и тем больше они похожи, а в центре все они сводятся к серому. Важно учитывать, что насыщенность не имеет отношения к светлоте цвета (близости к белому или черному), а характеризует только его интенсивность.

Если цвет приглушенный, это не значит, что он ахроматический. Красота цвета лучше всего раскрывается именно в этом диапазоне, и удачное изображение строится на умении обращаться с ненасыщенными оттенками. Художник Альберт Манселл, изобретатель цветовой системы, названной в его честь, писал: «Использование самых сильных цветов только утомляет глаза, но для самых слабых это тоже верно. Цвет балансирует на среднем сером». Без образца для сравнения определить, к какой части спектра относится конкретный серый, почти невозможно. В определенном окружении на картине даже черный кажется синим. Для точного воспроизведения необходимо научиться верно определять, к какой части спектра относится цвет.

Для великолепной картины нужны и яркие,
и приглушенные цвета: в гармоничном произведении
крайности должны быть сбалансированы.

Умение определять насыщенность поможет выявить все таинственные нюансы цвета, которые встречаются в жизни. Сначала нужно определить тон, ответив на вопрос: «К какой части спектра относится этот цвет?» Затем можно рассматривать насыщенность, задаваясь вопросом: «Насколько интенсивным или нейтральным должен быть цвет?» Например, глядя на томат, спросите себя: он красный, как пожарная машина, как кирпич, или приглушенный красно-фиолетовый? Воздушный шарик выглядит лимонно-желтым, но светлое пиво и коричневый бумажный пакет тоже обладают желтым цветовым тоном, пусть и с низкой насыщенностью. Свежая очищенная морковь имеет оранжевый тон, как и каштан, но с большой разницей в насыщенности.



МАРК КЭНГ-О'ХИГГИНС. ***Мгновение.*** 2014. Холст, масло. 182,88×121,92 см. Коллекция художника

Каким цветом писать портрет? Правильный ответ таков: цвета в тюбиках не соответствуют цветам в жизни, особенно если присмотреться к румянцу на щеках, голубизне вен под кожей и оттенкам впадин вокруг глаз. Марк Кэнг-О'Хиггинс передал полупрозрачность кожи младшего сына.

ЧТО ТАКОЕ СВЕТЛОТА?

Светлота цвета определяется его расположением на шкале между черным и белым. Глядя на цвет, задумайтесь: «Он светлый или темный? И насколько?» Светлота — важная характеристика цвета, ее понимание незаменимо для художника. Исходя из нее, замес затемняется или разбеливается для создания впечатления света на форме и падающих теней. Она определяет место цвета в пространстве, создавая глубину и правдоподобие. С отсутствием светлоты, которая служит опорой для цветового тона, изображение на картине будет призрачным, без объема и материальности. Если светлота подобрана правильно, то сразу же придаст работе убедительность, которой сложно добиться иными способами.

В главах 1–2 обсуждались тональные характеристики объектов, и можно было убедиться, как адаптируется зрение, благодаря чему тона определяются очень быстро. Уроки из этой книги помогут развить способность находить аналогию цветов в черно-белом спектре.

Особенно трудно определить светлоту цветов длинноволновой части спектра, поскольку их интенсивность затмевает остальные качества. Одним из самых сложных мне кажется

ВНИЗУ. СТИВЕН ЛЕВИН. ***После вечеринки***. 2014. Льняной холст, масло. 66,04×101,6 см. В частной коллекции

В изображении фигур, идущих в сторону пламенеющего заката, под простотой сюжета скрывается богатое эмоциональное содержание. Стивен Левин поместил фигуры в такую среду, где они приобрели дополнительный смысл благодаря выбору цветов.





Задача этого упражнения — определить, какая светлота соответствует тону квадрата. Если она подобрана правильно, цветовые пятна будут казаться его частью, а если нет — цвет будет выглядеть лишним. Здесь изображены три квадрата: светлого, среднего и темного тона. На каждый нанесены мазки разных цветов. Если светлота цвета соответствует тону квадрата, он выглядит правдоподобно. Обратите внимание на изменения цвета освещенных областей на картине «Фредди» Дэна Томпсона (с. 187). Она иллюстрирует практическое применение этого принципа.

яркий красный, ведь он одновременно может быть и светлым, и темным. Но есть много способов развития навыка определения светлоты.

Некоторые художники используют специальные средства, например рассматривают объект сквозь цветной прозрачный пластик или отражение на черной плитке. Другие применяют черное зеркало, которое снижает яркость цветов и подчеркивает их тон. Работая над картиной, большинство художников задают тональные соотношения в подмалевке (с. 49). Так они могут подбирать цвета в соответствии с заданным тональным диапазоном.

ЧТО ТАКОЕ ЦВЕТОВАЯ ТЕМПЕРАТУРА?

Цветовая температура определяется относительным количеством желтого/оранжевого (теплого) или синего/фиолетового (холодного) в цвете по сравнению с окружением. Предыдущие три вопроса касались основных объективных характеристик цвета (тона, насыщенности и светлоты). Цветовая температура не считается основной характеристикой, но важна для точной передачи тона. Она лучше, чем все другие теории, помогает понять цвет.

Гармоничное созвучие серых оттенков — едва уловимых нейтральных цветов, которые можно наблюдать в сумерках и предрассветные часы, — вдыхает в картину жизнь.

При изображении ярких объектов, например апельсинов, лаймов и нарциссов, учитывать цветовую температуру необязательно, поскольку их тон определить легко. Я чаще всего пишу фигуры, портреты и ненасыщенные натюрморты (например, серебристые миски на белой драпировке). В них очевидных цветов, как правило, нет. Какого цвета яйцо, лист бумаги или гипсовая фигура? В таких случаях убедительность



ЛУИЗА ФЭНН. ***Синий ара***. 2013. Холст, масло. 90×55 см. В частной коллекции

в изображении цветов зависит от понимания теплохолодности, и с приглушенной палитрой можно получить поразительные результаты.

Начните с определения крайних значений цветовой температуры: *где самое яркое теплое пятно и самое насыщенное холодное?* Самыми холодными на изображении могут быть серые пятна. Сравните с ними остальные части. Например: *насколько теплый рефлекс в падающей тени по сравнению с локальным светом?* Определив границы диапазона цветовой температуры, вы получите два образца, с которыми можно сравнивать остальные, более нейтральные цвета. Главным вопросом станет: *«Этот цвет теплее или холоднее, чем ***?»* Благодаря ему вы сможете определить принадлежность каждого цвета к определенной части спектра.

Цветовой круг

Самая простая и распространенная система представления и понимания цветов — круг, на котором цвета расположены в порядке, соответствующем спектральному. Исаак Ньютон открыл, что лучи света, проходя через призму, разлагаются на непрерывный ряд лучей разного цвета (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый). Это доказывает, что именно свет отвечает за воспринимаемый нами цвет. Цветовой круг, изображенный Ньютоном, был несимметричным. Сейчас он упрощен и за счет исключения голубого разделен на шесть равных частей. По внешнему краю расположены спектральные цвета — самые яркие и чистые из всех возможных.

На цветовом круге на странице напротив представлены 24 тона по внешнему краю и подробные градации насыщенности по направлению к центру. Каждый концентрический круг содержит менее насыщенные цвета. Следовательно, чем ближе к центру находится точка, тем она более нейтрального цвета. Каждая точка уникальна по составу цвета. Интересно, что чем меньше пятно, тем труднее определить его цвет. Точки в следующем после внешнего ряду имеют почти такую же насыщенность, как и в предыдущем, но из-за размера определить ее гораздо сложнее.

Цветовой круг — упрощение, в реальности свет не плоский и цвета спектра не расположены по кругу. Но он эффективен и полезен, как карта. На местности есть горы, реки, улицы и здания, а схема на бумаге показывает нужную информацию и поможет не заблудиться. Карта помогает определить,



где мы, сориентироваться и понять, как попасть из пункта А в пункт Б. Цветовой круг — тоже карта, и с этой ролью он справляется прекрасно. Это визуальная метафора, содержащая суть.

Самые точные цветовые диаграммы — трехмерные конструкции, в которых три характеристики (тон, светлота и насыщенность) расположены в пространстве. Но мы смешиваем краски на плоской палитре, поэтому плоская схема вполне подойдет.

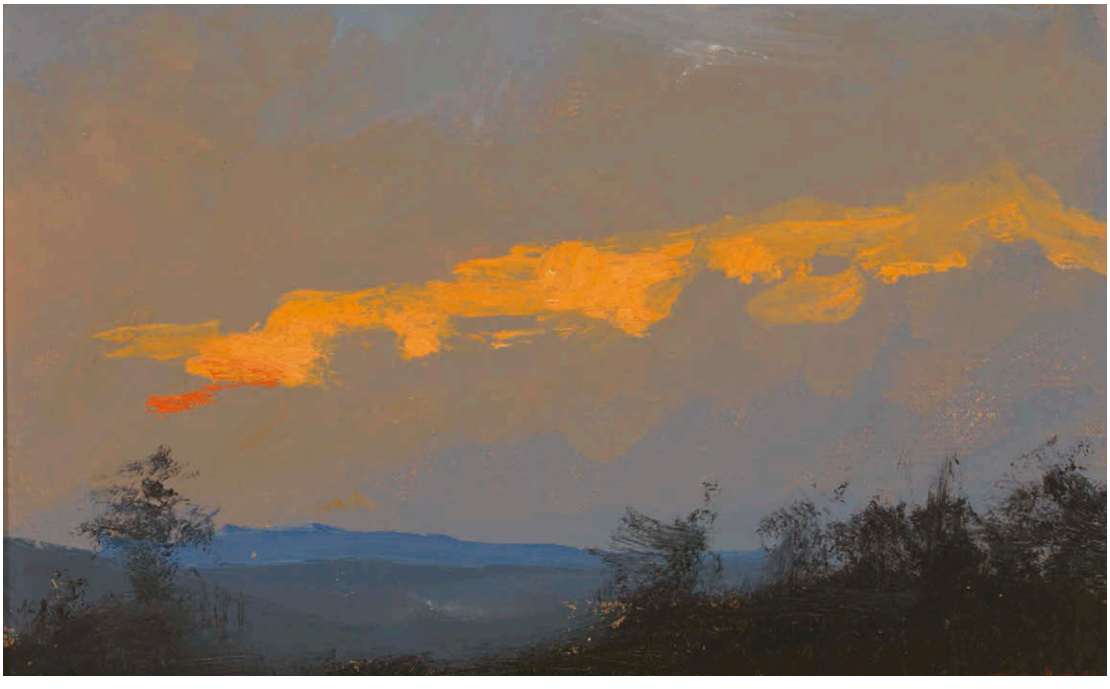
На схеме показано, как основные цвета, смешиваясь, меняются по тону и насыщенности. Цветовой тон меняется по окружности, насыщенность — по радиусу, приближаясь к нейтральным значениям к центру. Светлота на цветовом круге не учитывается: чтобы проиллюстрировать все три аспекта цвета, понадобилась бы трехмерная диаграмма.

Цвета подчиняются определенным правилам. Узнав основы теории и подкрепив их опытом, можно будет предсказывать, как те или иные цвета поведут себя при смешивании. Определение и смешивание цветов — непростая задача, но их взаимоотношения, показанные в круге, имеют логическое обоснование. Если смешивать одни и те же цвета, каждый раз будет получаться стабильный результат. Ознакомившись с основами смешивания цветов на круге и на практике, вы усвоите основные комбинации и сможете подходить к процессу интуитивно. Со временем знания расширятся благодаря самостоятельным упражнениям и экспериментам с разными цветами на стеклянной палитре.

Лучший способ понять, как устроена палитра художника, — практиковаться. Экспериментируйте и будьте смелее.

Можно открыть тайну цвета, если практиковаться и наблюдать, как он ведет себя в разных ситуациях. Для смешивания нужно научиться двум вещам. Во-первых, получать оттенки ближе к центру круга (нейтрализовать цвета), а во-вторых, сохранять интенсивность цвета, затемняя его, высветляя или создавая градацию.

Научившись контролировать насыщенность (намеренно меняя ее) и затемнять цвет (сохраняя его яркость, по сути,



ДЖЕЙКОБ КОЛЛИНЗ. ***Закат в Кэтскилл (деталь).*** 2009. Холст, масло. Размер неизвестен. В частной коллекции

Эскиз пейзажа из-за упрощенности приближается к абстракции. Сильный оранжевый акцент здесь — ключевой цвет, небольшое пятно задает контраст с поверхностью и оживляет изображение.

применяя тон к цветам на внешнем крае круга), вы узнаете о живописи почти всё.

При работе с ограниченной палитрой нейтрализовать цвет несложно. Сильное впечатление можно создавать даже незначительными изменениями. Цвета сами по себе сдержанные, без вмешательства художника, за исключением добавления белил или дополнительных цветов. Вы уже знаете, что обычно фигуру можно написать всего несколькими цветами. Однако такой способ подходит не всегда, поэтому стоит узнать и о полноцветной палитре.

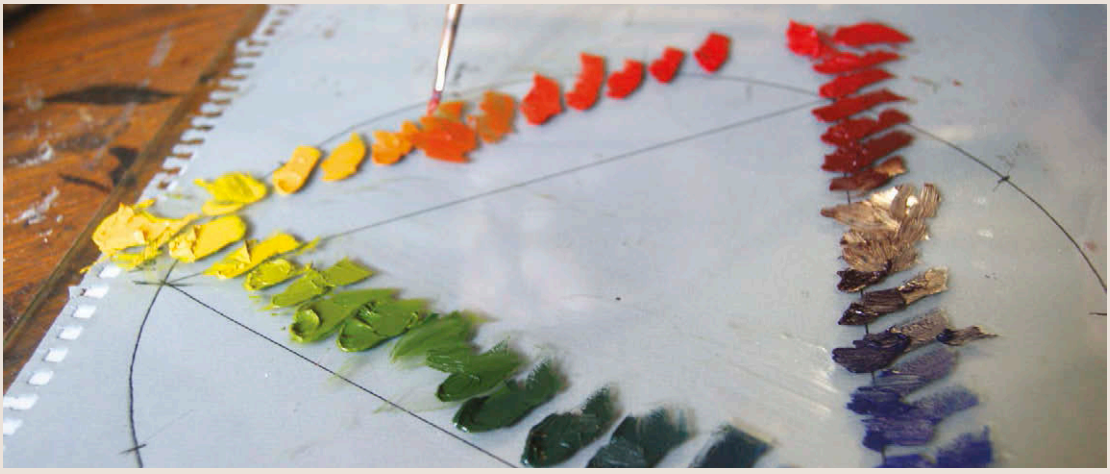


Триада из зеленого, оранжевого и фиолетового получена из нейтрального желтого, красного и синего.

При составлении палитры надо начинать как можно с меньшего числа цветов и вводить новые по мере необходимости. При выборе цветов стоит учитывать универсальность, широту применения и простоту в смешивании. Всегда есть соблазн сформировать идеальную палитру, но это невозможно. Даже художники-консерваторы будут пользоваться теми цветами, которые наилучшим образом соответствуют сюжету. Например, для фигуры нужен совсем другой набор, чем для лесного пейзажа, и одновременно они вряд ли понадобятся.

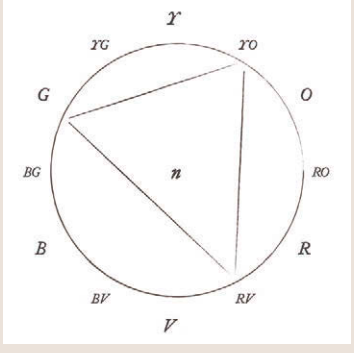
Художники всегда ищут логичные подходы к организации палитры и способам создания гармонии ограничением числа цветов. В начале XX века процветали различные системные подходы к палитре. Художник Робер Анри тесно сотрудничал со специалистом по теории цвета и производителем краски Хардести Маратой, который был сторонником организации палитры согласно нотной азбуке. Другие, например система, разработанная живописцем Фрэнком Флетчером, также строились на доминирующих цветах по аналогии с музыкальным регистром и давали возможность использования разных триад основных цветов для каждой картины. Каждая теория требовала предварительной подготовки замесов и боролась за ограничение и упорядоченность палитры во избежание хаоса. Некоторые разработали свои теории с логичным подходом к цвету, и самой известной из них стала созданная Альбертом Манселлом.

Предлагаю начать с нескольких простых упражнений для понимания цветового круга. Далее мы проанализируем несколько палитр и сравним их с цветовым кругом. Это покажет, какую часть его площади способна воспроизвести каждая из них.



Смешивание цветов

Понимание теории цвета принесет больше пользы, если оно получено на практике. Лучше смешивать цвета на стеклянной палитре, чтобы видеть все множество оттенков. В этом упражнении мы будем исследовать два аспекта: цветовой тон красок меняется при движении по окружности круга; цвет нейтрализуется при движении к центру.



Поворачивайте треугольник так, чтобы он указывал на название цвета (например, красно-фиолетовый). Смешивайте три основных цвета и наблюдайте, как они меняют баланс палитры и какие новые цвета можно получить.

Художники давно поняли, что в масляной краске нет истинных основных цветов (тех трех, которые при смешивании с другими не теряют интенсивность). Но можно получить любой тон из любых трех цветов, если на круге они находятся на достаточном расстоянии друг от друга. Для примера я выбрала классический набор — красный, желтый и синий — из-за их распространенности и пригодности даже для самой ограниченной палитры (см. с. 197).

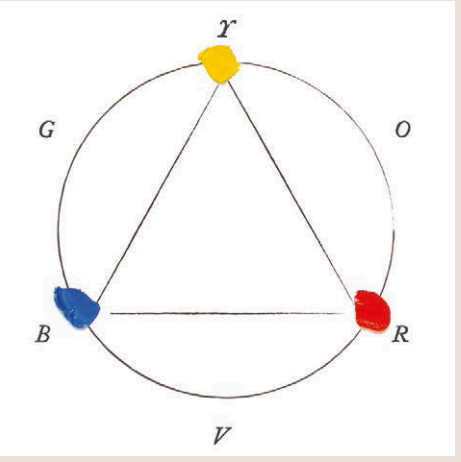
ПОДГОНКА ЦВЕТА

Подгонка цвета похожа на настройку музыкального инструмента, и нужно всего несколько изменений, чтобы струны звучали гармонично. Краски длинноволновой части спектра, такие как желтый и оранжевый, по светлоте будут превосходить холодные синий и фиолетовый, которые в чистом виде кажутся черными. Чтобы четче увидеть результат, нужно добавить белила и тем самым усилить светлоту.

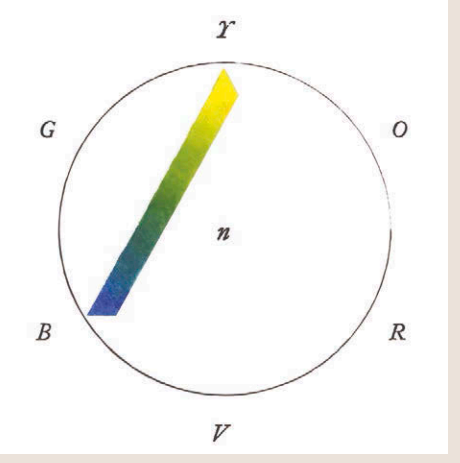
Теперь попробуйте экспериментировать самостоятельно. Вместо замесов с одинаковым шагом между изначальными цветами сформируйте треугольник из, например, красно-оранжевого, желто-зеленого и так далее. Вертите его и пробуйте самые разные комбинации.

ПАЛИТРА ИЗ ОСНОВНОЙ ТРИАДЫ

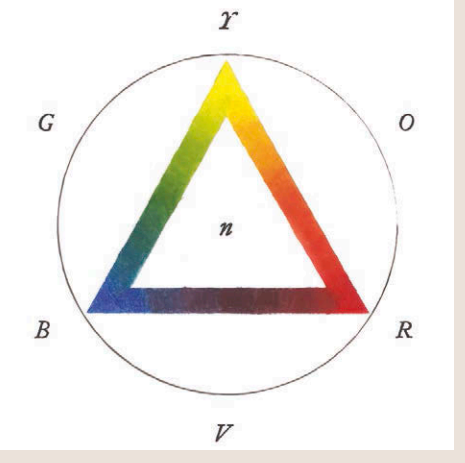
На листе нарисуйте большой круг и отметьте буквами расположение цветов с равным расстоянием между ними (см. примеры ниже). Положите бумагу под стекло. Подготовьте панель такой же формы и нарисуйте треугольник, вершины которого находятся в месте расположения выбранных цветов (здесь это красный, желтый и синий).



1. На соответствующие участки цветового круга выдавите кадмий желтый светлый, кадмий красный средний и кобальт синий (или аналогичный ему).



2. Двигаясь по стороне треугольника от желтого к синему, подготовьте замесы градаций цвета с помощью мастихина (после использования обязательно вытирайте его бумажным полотенцем).



3. Смешайте цвета для сторон треугольника: между синим и красным и между красным и желтым. Этими замесами напишите треугольник на панели.



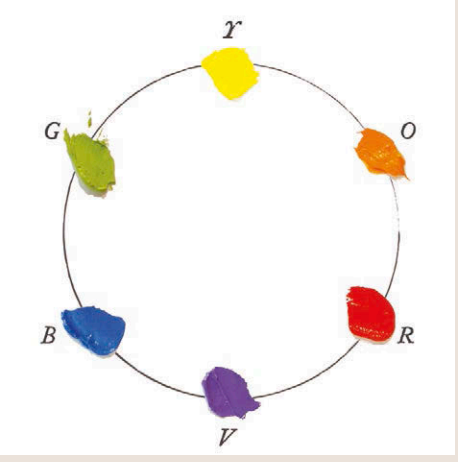
Сбалансированная палитра

В предыдущем упражнении вы получили полную палитру из трех цветов. Но, возможно, вы заметили, что зеленые и фиолетовые выходили тусклыми и ненасыщенными. Причина в том, что по мере приближения к центру круга цвета становятся все более нейтральными. Классическая триада подойдет для изображения фигуры, но диапазон зеленых для пейзажа, которые можно смешать из них, или сине-фиолетовых для ночного неба окажется недостаточным.

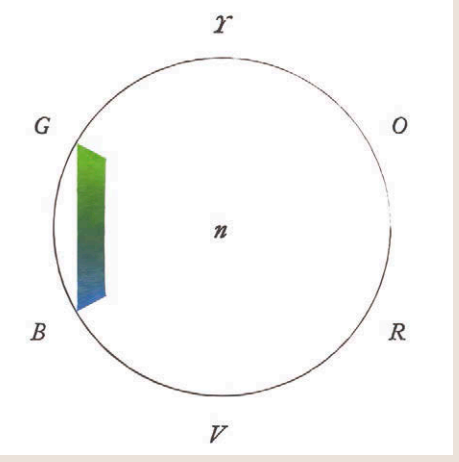
Для получения сбалансированной насыщенной палитры нужно больше цветов. Вместо того чтобы смешивать оранжевый, зеленый и фиолетовый, используйте яркие готовые краски. Шестью интенсивными цветами можно охватить бóльшую площадь цветового круга, и благодаря такой новой палитре неохваченными останутся только редкие и недоступные области.

ПАЛИТРА ИЗ ШЕСТИ ЦВЕТОВ

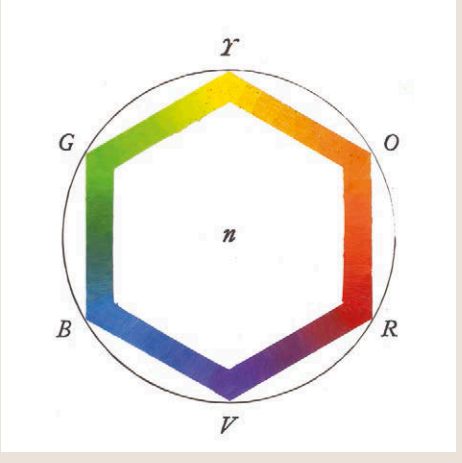
Положите круг с буквенными обозначениями цветов под стеклянную палитру. Подготовьте небольшую панель, нарисуйте на ней круг и впишите в него шестиугольник, как показано в п. 3. Когда все замесы будут готовы, вы сможете его закрасить.



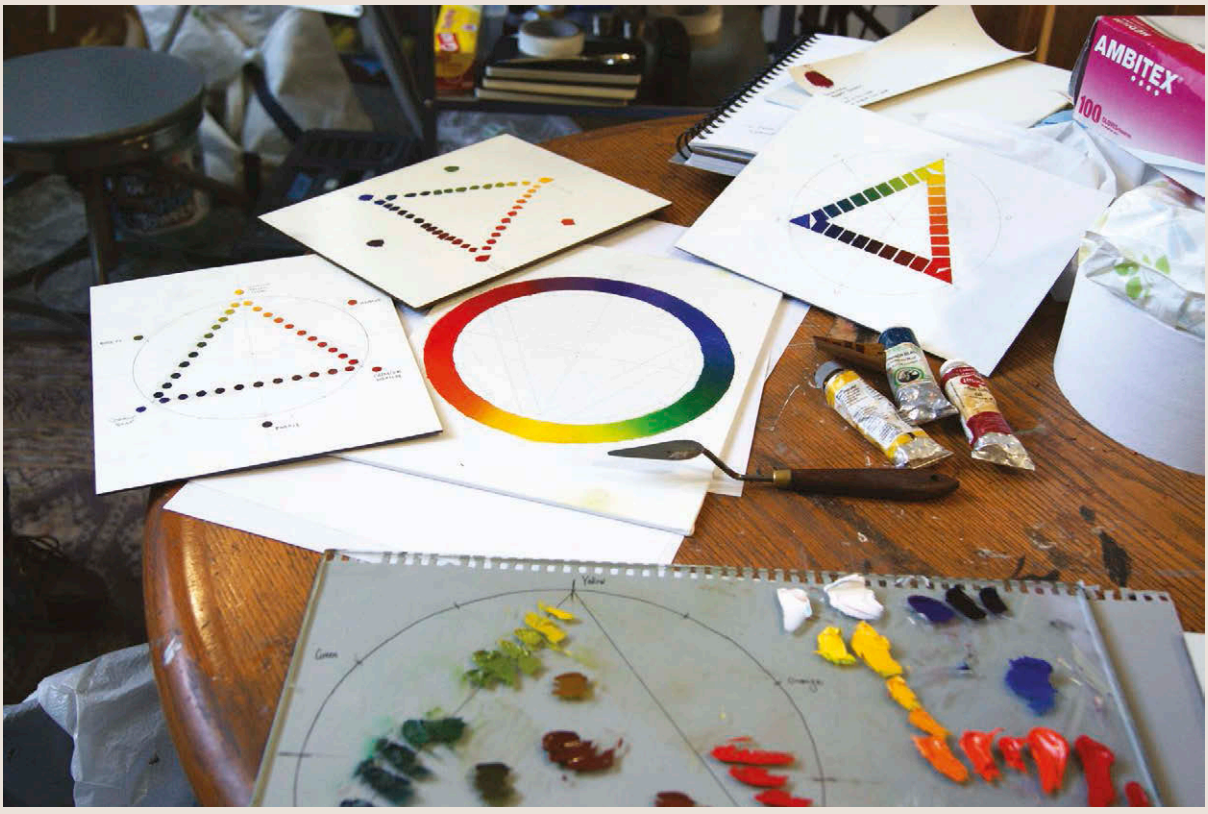
1. Выдавите кадмий желтый светлый, кадмий красный средний, кобальт фиолетовый, кобальт синий и фтал зеленый.



2. Мастихином сделайте замесы градаций между желтым и зеленым. Каждый шаг смешивайте отдельно, добавляя микроскопическую порцию одного из цветов.



3. Повторите для каждой стороны шестиугольника. Потом используйте все замесы для работы на подготовленной панели.



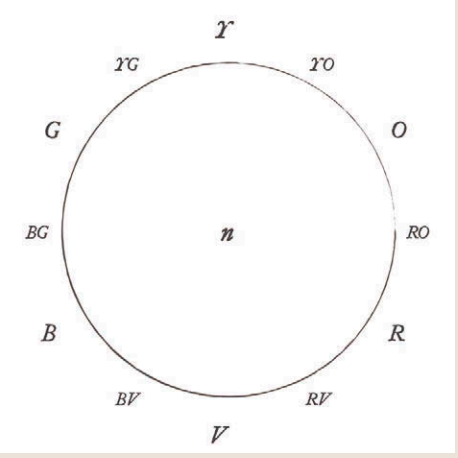
Создание цветового круга

Цветовой круг — упрощенная версия сложной реальности и удобная схема для определения цветовых взаимоотношений. В нем есть информация только об изменении цветового тона, но не светлоты или насыщенности.

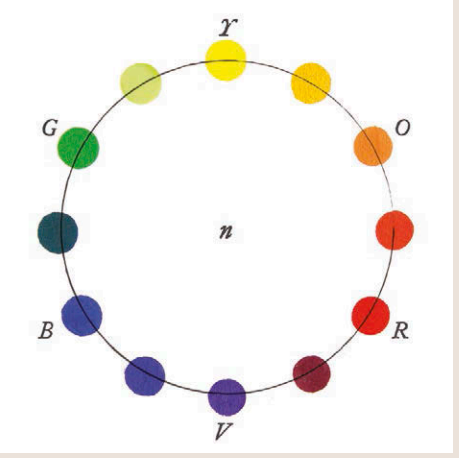
Для этого упражнения я выбрала 12 цветов средней интенсивности, которыми пользуюсь сама. Из них можно получить достаточно широкий диапазон цветов почти для любого из моих сюжетов. Помните, что цвет теряет интенсивность с добавлением белил (см. с. 208). Яркие цвета можно заменить, например вместо ализарина малинового взять квинакридоновый пурпурный. Хорошо, если эти простые упражнения станут первым шагом на пути к собственным исследованиям. Пора ввести в палитру сложные цвета: желто-оранжевый, красно-оранжевый, красно-фиолетовый, сине-фиолетовый, сине-зеленый и желто-зеленый.

ВЫПОЛНЕНИЕ ЦВЕТОВОГО КРУГА

Используйте такой же круг, как и в предыдущем упражнении, положив его под стекло, и аналогично подготовьте панель с круговой диаграммой, на которую будете наносить замесы. Выложите цвета (из тубы или смешанные) на внешний край круга, каждый на свое место.



1. Начните с цвета на 12 часах и двигайтесь по часовой стрелке в следующем порядке: кадмий желтый светлый, кадмий желтый темный, кадмий оранжевый, кадмий красный средний, ализарин малиновый, кобальт фиолетовый, кобальт синий, виридоновая зеленая, виридоновая зеленая + кадмий желтый светлый (вместо желто-зеленого).



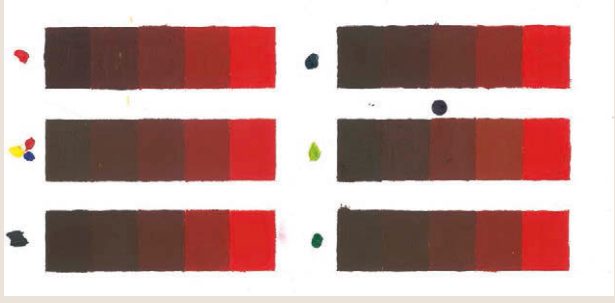
2. Сделайте замесы градаций между цветами, смешивая каждый с его соседом. Начните с пары оранжевый/желто-оранжевый и двигайтесь по часовой стрелке.

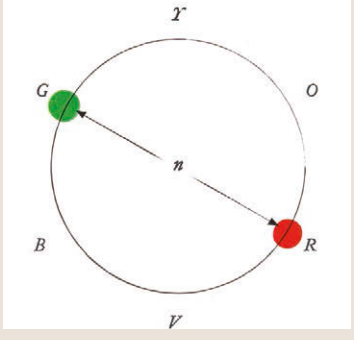


3. Нанесите полученные цвета на край круга на панели кистью или мастихином.

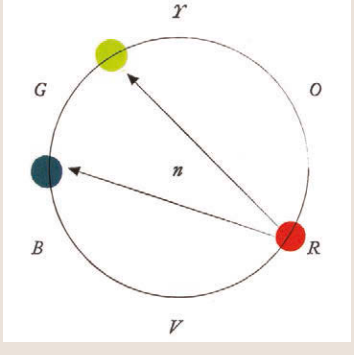
Нейтрализация цвета

Цель этого задания — сравнить похожие способы нейтрализации цвета, чтобы увидеть разницу и сходство между полученными нейтральными цветами. Умение нейтрализовать или снижать насыщенность цветов — важный навык для живописца. Многие начинающие добавляют черную краску, но это может загубить картину. Избыток черного делает изображение тяжеловесным, и есть много способов нейтрализовать цвет, сохранив его насыщенность и не прибегая к черному.





Использование дополнительных цветов



Использование раздельно-дополнительных цветов

ПОДГОТОВКА

Возьмите стеклянную палитру, подложив под нее цветовой круг, как вы делали в упражнении на с. 198, и разметьте ее буквами К, О, Ж, З, С и Ф соответственно на 4, 2, 12, 10, 8 и 6 часах.

На панели нарисуйте шесть длинных прямоугольников, минимум 3×18 см, и разделите каждый на квадраты 3×3 см. На крайний правый квадрат каждого прямоугольника нанесите кадмий красный средний.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ЦВЕТОВ

Выдавите зеленый напротив красного и постепенно увеличивайте количество зеленого в замесе с красным: красный потускнеет. Каждым из четырех замесов закрасьте последовательно остальные квадраты — крайний левый должен выйти нейтральным. Начисто вытрите стеклянную палитру.

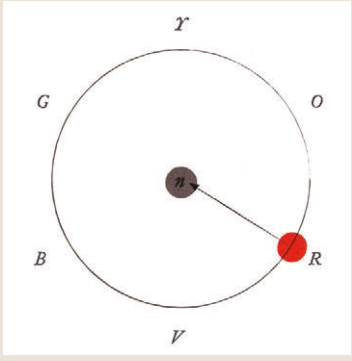
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РАЗДЕЛЬНО-ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ЦВЕТОВ

Смешайте фтал зеленый с кадмием желтым, получив желто-зеленый, и поместите его на цветовой круг на место, отмеченное ЖЗ, а кадмий красный средний — на место К. Смешивайте красный с одним из раздельно-дополнительных цветов (соседних с дополнительным).

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЧЕРНОГО ИЛИ СЕРОГО

В центр круга, где находятся нейтральные цвета, выдавите черный или серый и смешайте с красным.

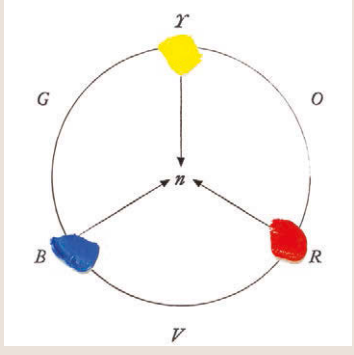
Каждым из четырех замесов закрасьте квадраты на панели, закончив нейтральным цветом слева. Начисто вытрите палитру.



Использование черного или серого

ПОЛУЧЕНИЕ НЕЙТРАЛЬНОГО ЦВЕТА С ПОМОЩЬЮ ТРИАДЫ

Нанесите на круг любые три цвета, расположенные достаточно далеко друг от друга, например красный, синий и желтый. Смешайте из этой триады нейтральный цвет. Постепенно добавляйте их к красному до получения четырех явных этапов снижения насыщенности. Закрасьте квадраты на панели, закончив нейтральным цветом слева. Начисто вытрите палитру.



Получение нейтрального цвета с помощью триады

Нейтрализация желтого

Вы, возможно, уже замечали, что желтый нейтрализовать сложно и не всегда удается получить приемлемый результат. Причина в том, что, в отличие от других цветов, из желтого не получается серый при смешивании с целью нейтрализации, скорее коричневый или зеленый. Это может довести до раздражения, прежде чем поймешь, что дело не в ошибке, а в том, что темный желтый воспринимается как коричневый. Художники (включая меня) часто приобретают несколько вариантов желтого (включая коричневый), чтобы избежать сложностей, связанных с сохранением чистоты цвета.

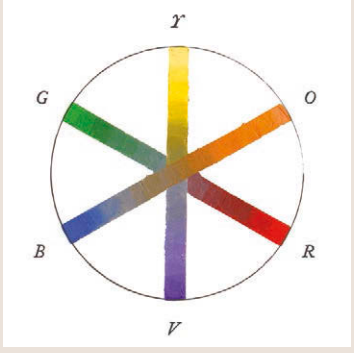




Желтая краска выпускается многими производителями в разных вариантах, поэтому сложно разобраться, чем они похожи и чем различаются. Здесь мы для сравнения опробовали все имеющиеся желтые оттенки.



Движение к центру цветового круга



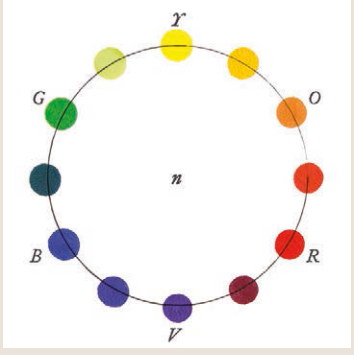
ВВЕРХУ. Чистые цвета из тубы расположены по внешнему краю круга. Для каждого следующего шага к центру я добавляла все больше дополнительного цвета.

Работая в реалистическом жанре, вы чаще всего будете пользоваться цветами, расположенными ближе к центру круга. Природа раскрывается в бесконечном разнообразии едва уловимых оттенков. Самые яркие будут акцентами, бóльшая же часть работы выполняется приглушенными красками. Это упражнение развивает чувствительность к восприятию широкого диапазона нейтральных и серых цветов и дает навыки их определения и воспроизведения. Я покажу, как смешивать нейтральные цвета из основных, а также как определить, в какой части круга располагаются такие популярные цвета, как, например, желтая охра или жженая сиена.

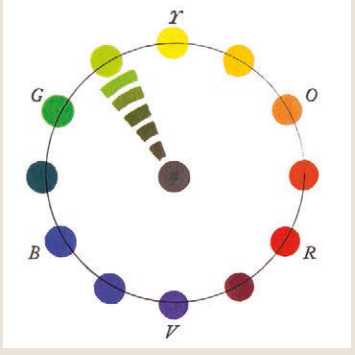
Здесь я воспроизвела последовательности прямоугольников, постепенно приближающихся к нейтральному цвету, выдерживая каждую в одном тоне (то есть не перемещалась по окружности в сторону другого). В результате получилось явное постепенное снижение светлоты по мере приближения к центру цветового круга.

СНИЖЕНИЕ ИНТЕНСИВНОСТИ

Для этого упражнения нужны белила, чтобы сделать разбелы темных цветов для внешнего края круга и лучше видеть результат. Сделайте большой замес нейтрального цвета из основной триады или средний серый и выложите в центр круга на стеклянную палитру. Цвет замеса должен быть ближе к коричневому, чем к холодному серому, иначе желтый станет зеленоватым. Следуйте описанным ниже этапам для выполнения последовательности прямоугольников. Закончив упражнение, по диаграмме вы сможете определить расположение большинства землистых оттенков.



1. Нарисуйте на панели цветовой круг и нанесите образцы чистых цветов.



2. Сделайте градацию одного из цветов длинноволновой части спектра (в этом примере выбран желто-зеленый), находящихся на внешней стороне круга. Двигайтесь к центру, постепенно снижая интенсивность замеса.



3. Повторите по очереди для остальных цветов, двигаясь от внешнего края круга к центру. Подготовленными замесами выполните на панели цветовой круг.



На этой диаграмме черная краска добавлялась к желтой охре (в чистом виде она находится в самой нижней части). Добавление черного, как можно видеть на растяжке справа, дает зеленый оттенок. Чтобы сохранить теплоту желтого, лучше добавить жженую и натуральную умбру.



На диаграмме показан разбел натуральной умбры, которая в чистом виде приведена внизу. Добавление белил свело растяжку к серому, как можно заметить в левой части диаграммы. Чтобы одновременно осветлить цвет и сохранить его свойства, лучше добавлять желтый, а не белила.

Сложности с разбелом и затемнением

Иногда художники, желая создать иллюзию света, осветляют цвета белилами, но в итоге картина выглядит полинявшей. А те, кто поддается искушению затемнить тона добавлением черного, получают тусклые и тяжелые цвета.

Использование белил для осветления дает побочный эффект: цвет становится холоднее. Чтобы увеличить светлоту, в замес нужно добавить немного желтого. Добавление черного также делает цвет более холодным и безжизненным (см. диаграмму слева).

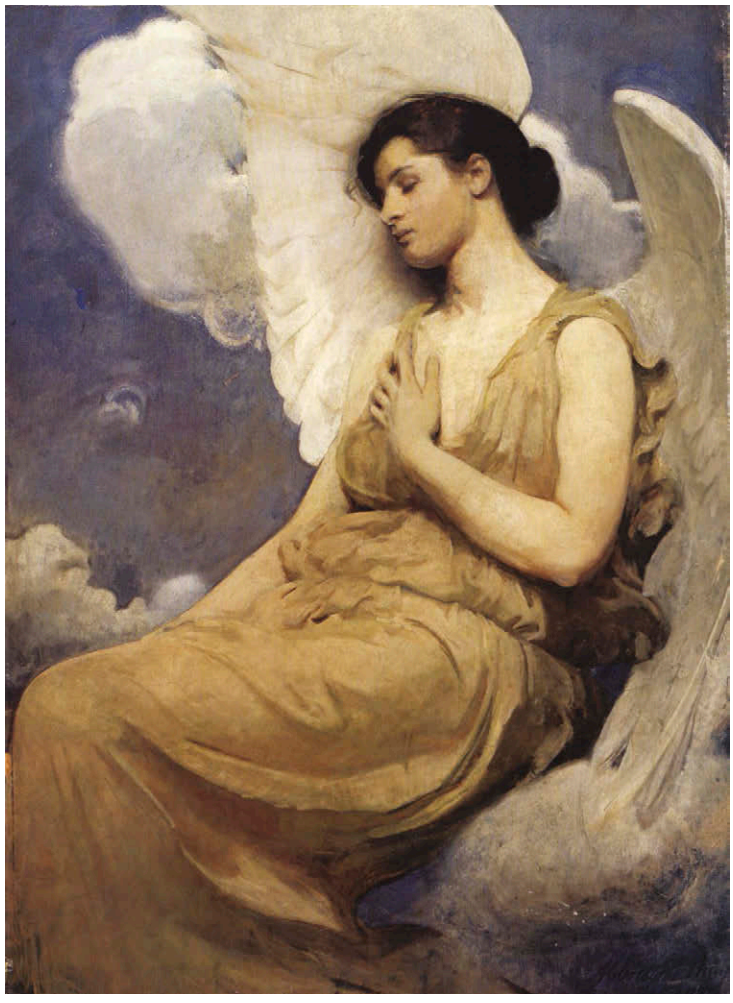
Когда нужно получить нейтральный холодный цвет, следует добавить белила или черный и получить хороший результат. Если понимать, как они влияют на другие цвета, можно избежать нежелательных эффектов. Диаграмма слева иллюстрирует описанные нюансы разбелов и затемнений.

Растяжка цвета

Для изображения объектов насыщенных цветов важно сохранить краски яркими и в тенях, и на свету. Для этого нужно определить локальный цвет объекта (то есть отнести его к какому-то тону). Например, лайм имеет зеленый тон. Старайтесь выбирать краски самых насыщенных цветов.

Далее выполните растяжку — полосу с плавным изменением светлоты. Представьте, что собираетесь написать лайм и готовите несколько разбеленных и затемненных замесов зеленого в соответствии с тонами фрукта. Нужно заранее все продумать и логично подойти к смешиванию краски, учесть все изменения светлоты, такие как переход к желто-зеленому на освещенных участках и голубовато-зеленому в самых темных областях теней.

Чтобы определить локальный тон объекта, обратитесь к цветовому кругу. Поскольку большинство холодных цветов (синие, красно-фиолетовые и зеленые) сразу из тубы кажутся черными, для получения среднего тона нужно добавить к ним белила. Так они будут казаться максимально яркими и совпадать с тонами внешнего края цветового круга. Если самому темному цвету, который вам нужен, соответствует краска из тубы, ее можно использовать для теней. Если она слишком светлая, возьмите цвет потемнее и добавьте его в замес: он усилит непрозрачность краски для самых темных областей.



ЭББОТ ТАЙЕР. ***Крылатая фигура.*** 1889. Холст, масло. 130,8×95,9 см. Школа искусств Чикагского института

Чувственная картина Тайера демонстрирует потрясающее владение ограниченной палитрой теплых цветов. Кажется, она построена в основном на желтых оттенках и нигде не выглядит серой или линялой.

Цвета теплой части круга (красные, оранжевые и желтые) в чистом виде максимально интенсивны, поэтому осветлять их не нужно. Сложности начинаются тогда, когда нужно их затемнить, сохранив яркость. Тогда для снижения светлоты стоит взять более темные готовые краски. Желтый на шаг темнее сделает желтая охра, а натуральная умбра углубит цвет. Светлоту оранжевых снизят жженая сиена и жженая умбра, а красных — жженая умбра и ализарин.

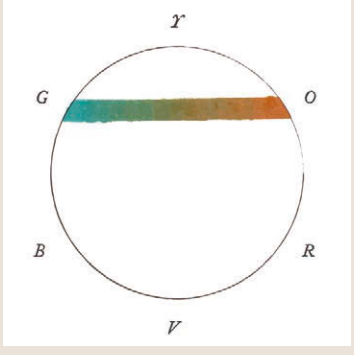
Для осветления всех цветов — от локального тона до самой светлой части тональной шкалы — нужна другая стратегия. Потребуется *настройка*, или *подгонка*, цвета, то есть смешивание с дополнительным к нему цветом. Для освещенных участков нужно переместиться на пару шагов к более светлому цвету: синий на свету будет стремиться к фиолетовому, фиолетовый — к красному, красный — к оранжевому, а оранжевый — к желтому.

Применение цветового круга

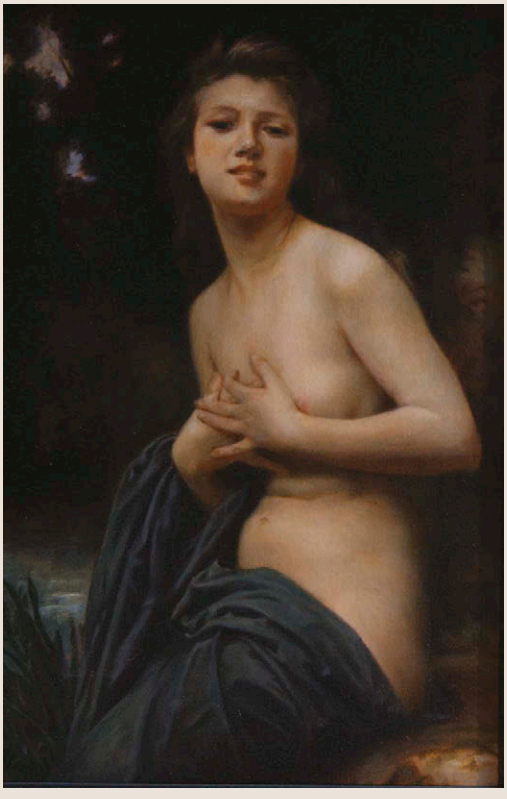
Полезно понимать ширину применения палитры. Лучше всего рассматривать цветовой круг как карту и подбирать цвета исходя из него. Это обеспечит быстрый обзор имеющегося диапазона цветов «с высоты птичьего полета» и поможет решить, какие цвета нужно добавить, а каких уже много. На выбор тонов и насыщенности влияют личные предпочтения, и это может идти как на пользу сюжету, так и во вред.

Рекомендую разместить любимые цвета на круге, чтобы оценить имеющийся диапазон. Не нужно стремиться к точному соответствию. Это не наука, а, скорее, художественно воплощенная схема для получения общего представления.

Мы рассмотрим несколько палитр и их соотношение с цветовым кругом. Обратите внимание, что на его внешнем крае расположены чистые цвета из тубы — и яркие, и тусклые. Желтая охра может быть самым ярким желтым в палитре, но на цветовом круге оказаться ближе к нейтральной гамме.



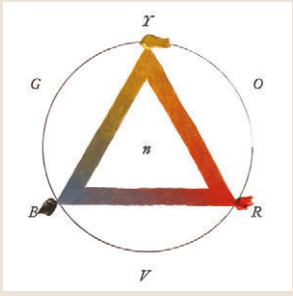
Два цвета, использованные для этой картины, лежат на разных участках круга. Схема дает очень упрощенное представление о широте возможностей применения цветов. На растяжке видно присутствие только желтого с низкой интенсивностью, а красного, синего и фиолетового здесь нет.



ДВА ЦВЕТА НА КРУГЕ

Джон Задрожный для копирования картины Бугро использовал палитру из двух цветов: виридонового зеленого и жженой сиены. Он работал в узком диапазоне тонов и насыщенности, сведенном к одной паре теплого и холодного цветов — «осколку» цветового круга. Но он мог добиться и приглушенного желтого, поскольку растяжка прерывается возле места расположения желтого на круге. Она не касается центра круга. Цвета на картине эффектны благодаря тщательному варьированию их температуры.

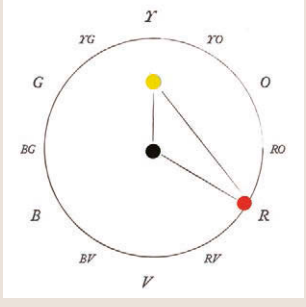




Великие художники с помощью любой палитры, даже самой ограниченной, могут создать убедительное произведение благодаря умению сыграть на контрасте светлоты и температуры.

ТРИ ЦВЕТА НА КРУГЕ

Желтая охра, кадмий красный (или киноварь) и черный образуют приглушенную триаду, использовавшуюся многими художниками в прошлом. Для работы над автопортретом выше Андерс Зорн полностью исключил холодные цвета, а вместо основного «синего» использовал черный. Наложив эту триаду на круг, можно оценить, как многого он смог добиться настолько малыми средствами. Его палитра строго ограничена, и только красный на внешнем крае цветового круга имеет максимальную насыщенность.



На диаграмме выше показано расположение трех цветов (черного, желтой охры и красного) на круге. Наложив на него свою палитру, вы узнаете, насколько велика площадь, которую она охватывает.





УРОК 9



ПОЛНОЦВЕТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ОБЪЕКТА

Цель этого урока — освоить полноцветную палитру, включая самые интенсивные тона. В каком-то смысле с ней проще работать, чем с ограниченной, поскольку более живые и глубокие цвета можно брать прямо из тубы. Сложность работы здесь заключается в разбелах и затемнениях цвета без потери яркости на светлых областях и в тенях. Мы уже обсуждали, что добавление белил делает цвет белесым, а черного — грязным. И сейчас у вас будет возможность поэкспериментировать с полноцветным объемным изображением.

Выбор объекта

Яркие предметы для натюрморта подобрать довольно легко, и лучше всего это сделать в продуктовом магазине. Можно отталкиваться от цветового круга — томаты, апельсины, лимоны, лаймы, виноград, инжир, баклажаны и клубника — или написать яркие банки, чайники, коробки, детские игрушки или драпировку. Любые яркие, не скоропортящиеся продукты прекрасно подойдут для этого урока.







НАПРОТИВ. КАРЛОС МАДРИД. *Композиция с белой тканью и лимонами.* 2014. Льняной холст, масло. 33,02×43,18 см. В частной коллекции

МАТЕРИАЛЫ

Деревянная панель или холст, примерно 23×30 см, белая или тонированная в средний серый

Уголь (по желанию)

Кисти разных размеров, включая № 2, 6 и 8

Палитра — я пользуюсь переносной деревянной, но подойдет и настольная

Краски — все зависит от объектов и опыта работы с цветовым кругом. Я рекомендую белила, жженую кость и желтую охру: они хороши для создания нейтральных оттенков. Также предлагаю кадмий желтый светлый, кадмий оранжевый, жженую сиену (или прозрачный землистый оранжевый), оксид железа красный (например, венецианскую красную), кадмий красный средний, жженую умбру, ализарин малиновый, виридоновую зеленую (или фтал зеленый) и синий ультрамарин. Сверьтесь с цветовым кругом для определения возможностей своей палитры и, если нужно, добавьте другие краски

Тряпка или бумажные полотенца

Растворитель без запаха

Льняное масло

Мастихин





ПЕРВЫЙ ЭТАП:
воспроизведение формы

Аккуратно нарисуйте предмет углем или кистью и краской, разведенной растворителем без запаха (в XIX веке второй способ называли «соусом»). Подготовительный рисунок выполняется тонкими светлыми линиями, которые легко исправить или удалить. Постарайтесь точно воспроизвести объект вместе с тенями на нем и на опоре. Не забудьте линию горизонта, отделяющую фон от поверхности, на которой расположен предмет.

ВТОРОЙ ЭТАП:
работа над фоном

Рекомендую двигаться от заднего плана к переднему, чтобы обозначить окружение натюрморта. Если нанести фон сразу, избавившись от белого, будет проще калибровать цвета. Трудно добиться полного соответствия цветов до того, как весь холст будет покрыт краской.





ТРЕТИЙ ЭТАП:
нанесение локального цвета

Подберите интенсивные цвета среднего тона и локальные цвета объекта, сделав несколько пробных мазков. Некоторые художники даже пробуют цвета непосредственно на объектах, чтобы проверить соответствие полученного замеса. Для первого красочного слоя достаточно приблизительного сходства — уточнить цвета можно во время следующих прописок. Помните, что интенсивные тона, такие как красный в этом примере, при смешивании с белилами станут более холодными и серыми, и для их осветления нужны другие цвета.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
завершение

Чем дольше вы будете изучать предмет, на первый взгляд имеющий один цветовой тон, тем больше оттенков в нем увидите. Цвет граната, использованного здесь, поначалу казался чистым, насыщенным красным, но постепенно я стала замечать пятна красно-фиолетового, оранжевого и даже желтого. Доработайте изображение, стараясь воспроизвести текстуру поверхности и отражающиеся от нее цвета. Полностью закончив первую прописку, можно возвращаться к дальнейшей работе, когда вам будет удобно. На этом этапе я обратила внимание на края, смягчив одни и акцентировав другие. Можно также углубить тени, усилить яркость цветов и уточнить объем областей, соседних со сломом формы.

ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. ***Гранат.*** 2015. Деревянная панель, масло. 12,7×17,78 см

Prussian Blue (Gamblin)
Ultramarine Deep (Holbein)
Ultramarine Blue (Gamblin)
Ultramarine



УРОК 10



ФЛОРИСТИЧЕСКИЙ НАТЮРМОРТ С ЦВЕТНОЙ ИМПРИМАТУРОЙ

Цветы — превосходные объекты для работы с полноцветной палитрой, поскольку обычно обладают чистым и ярким цветом. Свет может «пробивать» лепестки насквозь, создавая эффект свечения. Вдобавок цветы — живые, они постоянно двигаются и меняются. Важно как можно быстрее запечатлеть их на холсте, так как большинство из них стоят несколько дней, а потом теряют красоту.



НАПРОТИВ. **ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.** ***Укрощенная природа.*** 2012. Льняной холст, масло. 91,44×60,96 см

Постановка натюрморта

Этот натюрморт я составила из букета и большой вазы, которую поставила рядом с окном в мастерской. Пришлось постараться, чтобы цветы выглядели так, как мне нужно, и сгруппировать розы в несколько крупных форм. Я перепробовала полдюжины ваз, пока не нашла подходящую, с устойчивым основанием, уравновешивающим букет. Свет из окна слева попадал и на постановку, и на холст. Они были освещены одинаково, поэтому я не использовала дополнительный источник освещения. Я работала с открытой палитрой, смешивая краски кистью.

МАТЕРИАЛЫ

Предметы для натюрморта — цветы и ваза

Палитра — переносная деревянная или настольная

Деревянная панель или холст любого размера

Тряпки, бумажные полотенца, влажные салфетки

Кисти — овальные разных размеров и несколько плоских или круглых для импримату ры

Краски — список дан для примера, его можно подогнать под свою постановку. Если в натюрморте есть яркие фиолетовые цвета, надо добавить их в палитру. Если зеленые не нужны, уберите их

Титановые белила

Неаполитанская желтая

Желтая охра

Кадмий желтый светлый

Кадмий оранжевый

Натуральная умбра

Жженая умбра

Английская красная или жженая сиена

Кадмий красный средний

Ализарин малиновый стойкий

Кадмий зеленый* (может понадобиться более яркий зеленый или синий, например фтал или берлинская лазурь)

Оливковый зеленый

Ультрамарин синий

Жженая кость

* См. с. 167.





ПЕРВЫЙ ЭТАП:
компоновка крупных форм

Я всегда начинаю писать цветы с общих форм и предпочитаю цветную имприматуру тональной, чтобы белый грунт усиливал яркость.

Постарайтесь успеть написать цветы до того, как они начнут увядать. На начальной стадии я сгруппировала их в крупные формы: так мне удалось сохранить композицию несмотря на то, что отдельные цветки могли сдвинуться или поникнуть.

ВТОРОЙ ЭТАП:
доработка цветной имприматуры

Я выполнила рисунок скорее формами, чем линиями, что больше соответствует технике алла прима. Она применяется художниками в тех случаях, когда планируется завершить картину за один сеанс (вместо подмалевка и нескольких прописок).

Я нарисовала крупные массы большой кистью и работала приглушенными цветами, разбавив краску почти до консистенции акварели. Сначала я наметила основание, чтобы придать устойчивость букету. Сравните этот способ с выполнением подмалевка с последующим вытиранием (с. 51). В цветной имприматуре цвет кладется на яркий белый грунт, таким образом, первый слой получается цветным, а этап тонального обобщения пропускается. Этот прием дает возможность получить более яркие и чистые цвета — используйте его, если цвет играет в изображении главную роль.



ТРЕТИЙ ЭТАП:
определение примерного расположения пятен цвета

Я примерно расположила розы, двигаясь от общего к частному (пока я занимаюсь общими формами и приблизительным расположением пятен цвета). Одновременно я продумываю светотень каждой розы. Сейчас они больше похожи на кляксы, но такой подход позволил мне сосредоточиться на общем впечатлении, отложив детализацию на потом.



ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
уточнение отдельных цветков

На этом этапе я проработала тени на бутонах: так, я придала им объем и разделила для дальнейшего уточнения. Также я решила выбрать один фрагмент картины и довести его до большей детализации, чем остальные. Я остановилась на вазе (на самом деле это банка) и работала над ее объемом как над простым геометрическим телом (см. главу 2).

Затем я уточнила розы (зрительный центр), замедлила темп и работала над бутонами по очереди. Я прорисовывала каждый лепесток, обращая внимание на максимально освещенную область в месте, граничащем с тенью. Контраст между акцентированными краями и менее детализированными фрагментами — основной признак работы, выполненной алла прима.



ПЯТЫЙ ЭТАП:
завершение переднего и заднего планов

Я проработала фон и передний план, а также плоскость опоры. На фон я внесла разнообразие темных и светлых тонов, чтобы он был менее монотонным. Затем я уточнила расположение некоторых объектов на переднем плане и подправила края, чтобы объекты стыковались с фоном без пробелов.

ВВЕРХУ. **ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.** ***Розы***. 2015. Холст, масло. 76,2×91,44 см

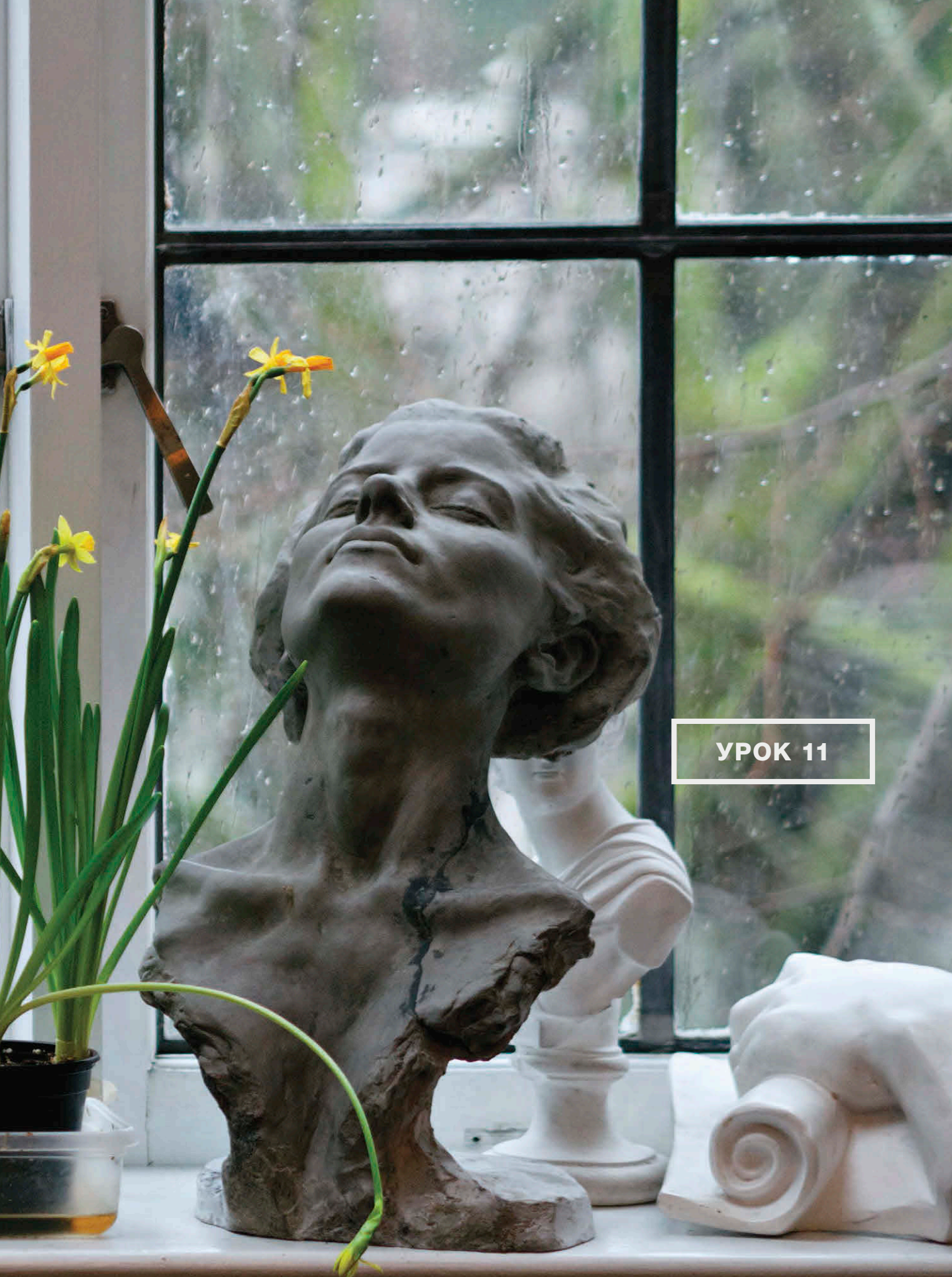
НАПРОТИВ. **ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.** ***Первый день нового года***. 2014. Льняной холст, масло. 91,44×60,96 см



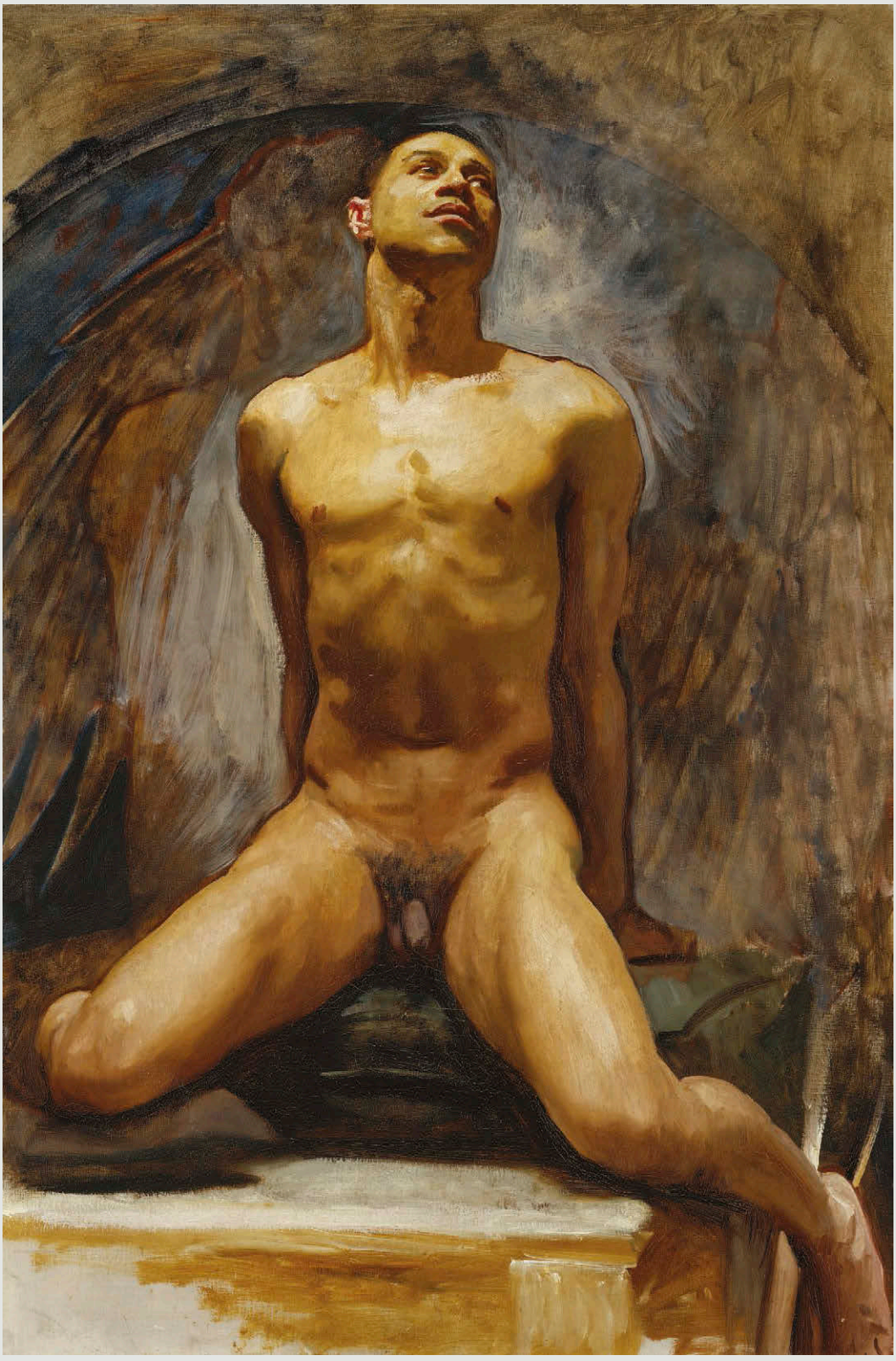
Серый уравновешивает все цвета, чтобы любая истинная гармония цвета, какой бы интенсивной она ни была, всегда производила спокойное впечатление.

ДЭНИЕЛ ПАКХЕРСТ. Живопись маслом





УРОК 11



ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА С НАТУРЫ

Фигура человека — один из самых сложных для изображения объектов, поскольку цвета едва уловимы, а на рисунке важен каждый миллиметр. Но когда вы достигнете определенного уровня мастерства, рисование фигуры станет прекрасной возможностью для самовыражения. Цель этого урока — показать подготовительные этапы. Разбив работу на части, можно добиться лучших результатов в каждой из них: во время выполнения рисунка, работы с тоном и цветом.

Работа с моделью — профессиональное сотрудничество. Хорошая модель обладает своим ви́дением и индивидуальностью, которые влияют на процесс создания произведения искусства. Для выбора позы я выделяю время до начала работы, чтобы попробовать разные варианты и способы освещения.

Идеальным источником света будет окно, выходящее на север, или люк, свет из которого падает и на модель, и на холст. У меня не было возможности создать идеальное естественное освещение, поэтому я использовала сбалансированный искусственный свет. Я работала на мольберте с закрепленной на нем лампой и находилась от модели на расстоянии примерно 1,5 метра. Она позировала по 20 минут в течение шести трехчасовых сеансов.



НАПРОТИВ. ДЖОН САРДЖЕНТ. *Штудия обнаженной натуры, Томас Маккеллер.* Ок. 1917–1920. Холст, масло. 125,73×84,45 см. Из собрания Бостонского музея изобразительных искусств

МАТЕРИАЛЫ

Инструменты для рисования (если вы делаете набросок)

Краски

Свинцовые белила (они лучше, но, поскольку содержат свинец, нужно следить, чтобы они не попали на слизистые оболочки)

Неаполитанская желтая светлая или средняя

Желтая охра

Натуральная сиена

Жженая сиена (или прозрачная земляная оранжевая)

Венецианская красная

Натуральная умбра

Жженая умбра

Ализарин малиновый стойкий

Ультрамарин синий

Жженая кость

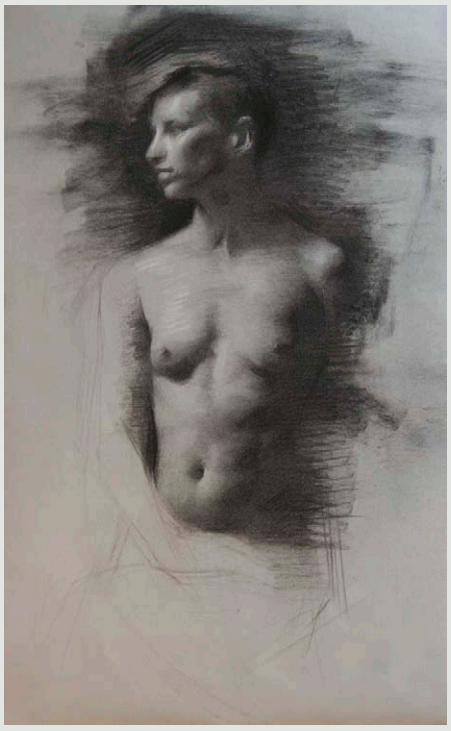
Палитра переносная или настольная

Разбавитель для краски

Кисти — среднего размера и маленькие. Я обычно пользуюсь овальными № 2, 4 и 6 (синтетическими или натуральными — как удобнее). Плоская кисть пригодится для предварительного тонирования холста, а маленькой круглой удобнее рисовать

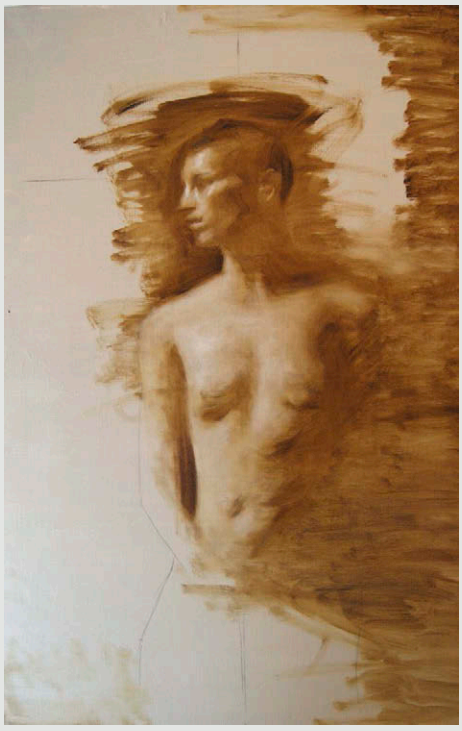
Хлопчатобумажная тряпка — например, старая футболка

Бумажные полотенца



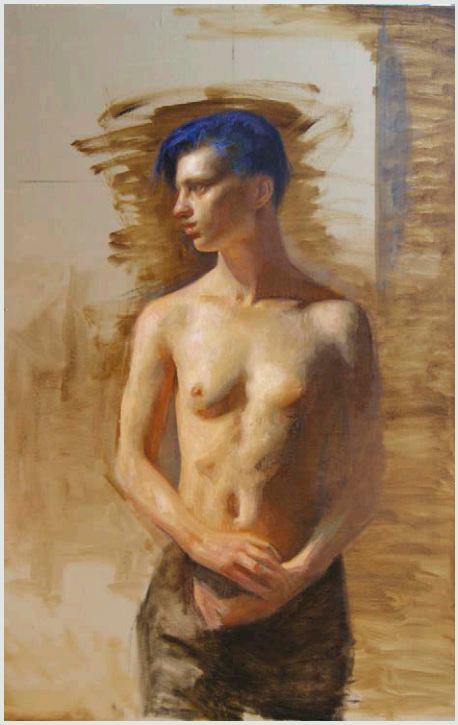
ПЕРВЫЙ ЭТАП:
подготовительный рисунок

Предварительный рисунок углем на бумаге дал мне возможность приблизиться к внешнему сходству и проанализировать позу модели до начала живописного этапа. Некоторые художники на этой стадии ограничиваются лишь композиционной разметкой: намечают основные структурные линии и задают пропорции и динамику позы. Все прочее необязательно поможет в дальнейшей работе, но некоторые предпочитают закончить рисунок, получив отдельное самостоятельное произведение.



ВТОРОЙ ЭТАП:
разметка теней

Я увеличила рисунок и перенесла его на панель. При желании можно сразу рисовать на ней кистью и краской, пропустив выполнение и перенос наброска. Я решила сделать прозрачную имприматуру на светло-серой панели по рисунку, а не с натуры, чтобы сэкономить время для цветных прописок. Для этого я в первую очередь обозначила тени на фигуре и объединила их с окружением (здесь, например, часть тела и шеи сливается с фоном).





ТРЕТИЙ ЭТАП:
разметка света

Затем я нанесла упрощенный локальный цвет, наметив светлые, средние и темные формы. Лучше всего это заметно на руках и животе модели. Я наметила пятна света с учетом общего локального цвета, пока не задумываясь о подробной проработке цветов. Обратите внимание, как совпадает форма теней с предположением, сделанным на стадии имприматуры. Затем я подправила формы и уточнила рисунок.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:
доработка объема

Я добавила темную майку и наметила тени от лямок на плечах. Затем усилила цвет на рефлексах и фигуре. Добившись нужного ритма с правдоподобными крупными формами, я получила основу для дальнейшей работы с цветом. Затем я сосредоточилась на проработке объема и переходе от слома формы к локальному свету.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. ***Искра.***
2015. Холст, масло. 91,44×60,96 см

ПЯТЫЙ ЭТАП:
работа над фоном

Превращение обнаженной натуры в тематический сюжет требует игры с пространством и выбора, в какой момент фон выступает вперед или растворяется за фигурой. Также я усилила интенсивность некоторых участков цвета.

Обычно я начинаю писать с фона и потом заканчиваю фигуру. Здесь я поступила наоборот и занялась фоном в последнюю очередь. Взаимодействие фигуры со средой во многом определяет цельность изображения.

Фигура состоит из комбинации крупных приблизительно проработанных областей и контрастирующих с ними детально проработанных. Завершающий этап я посвятила манипуляции с краями, смягчая одни и акцентируя другие. Когда модель ушла, я проверила цельность и сбалансированность изображения и внесла коррективы — это неотъемлемая часть финальной стадии работы.



Живописцы счастливы, потому что не бывают одиноки. Свет и цвет, покой и надежда не дадут им скучать до конца… дня.

УИНСТОН ЧЕРЧИЛЛЬ. Живопись как времяпрепровождение

ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. ***Дерево и лист.*** 2013. Льняной холст, масло. 91,44×121,92 см



Послесловие

Дерзайте!

Прекрасное пленяет навсегда.
К нему не остываешь. Никогда
Не впасть ему в ничтожество. Всё снова
Нас будет влечь к испытанному крову
С готовым ложем и здоровым сном.

ДЖОН КИТС. Эндимион*

Каждая картина начинается с образа в голове художника. Однако в тот момент, когда он касается холста кистью, идея обретает воплощение. Даже если законченная работа близка к оригинальному образу, она все равно от него отличается. Пропасть между тем, что вы надеялись получить, и реальным изображением может стать источником мучительных переживаний, и она же служит приманкой для критиков. Их голоса, доносящиеся изнутри и извне, постоянно будут напоминать о недостатках. Трудно поддерживать в себе внутреннее удовлетворение, и кажется, что ни слава, ни успех не помогают укрыться от сомнений.

Каждому творческому человеку рано или поздно придется столкнуться с неудачей. Я не знаю ни одного художника, которому не довелось бы пережить период провалов — реальных или воображаемых. Обсуждение этого вопроса вряд ли поможет вам избежать такой ситуации, но немного облегчит задачу, и вы сможете устоять перед лицом этой болезненной издержки профессии.

Когда на меня обрушилась череда неудач, я едва не сломалась. Началось все с ошибки, типичной для новичка: абсорбирующий грунт, которым я обработала панель, оказался слишком пористым, на его поверхности нельзя было работать. Уже приближалось открытие персональной выставки, а я несколько недель не могла закончить натюрморт, который давно должен был быть готов. Близкий родственник перенес операцию, поэтому у меня и так оставалось не слишком много времени на живопись, естественный свет уходил вместе с солнцем, и снова и снова день проходил зря. Мои мысли становились чернее тучи: «Всю жизнь я пытаюсь творить. Если бы в этом было мое призвание, все было бы не так сложно. Пора задуматься о том, как распорядиться жизнью иначе».

НАПРОТИВ. **ДЖОН ЛА ФАРЖ.** ***Эросинии от Агафона (клятвенный венок).*** 1861. Холст, масло. 58,42×33,02 см. Из коллекции Лундер, Музея искусств Колледжа Колби (Уотервиль)

Фотография: Питер Зигель. Изображение предоставлено Pillar Digital Imaging LLC

* Перевод Бориса Пастернака.

Это решение тут же принесло мне облегчение, но потом я поняла, что противоположный вывод тоже может быть верным: «А что, если этот путь и должен быть полон мук, и отсеиваются те, кто этого не понял?» Где же правда?

И в эту секунду зазвонил телефон. На том конце провода мужчина представился, сказал, что видел мои работы на выставке, и пожелал успехов в дальнейшем творчестве. Одно ободряющее слово, сказанное в нужный момент случайным человеком, спасло меня и дало силы продолжать работу.

Я получила помощь вовремя, но могло произойти и обратное. Вспомним исторический пример: в 1818 году поэту Джону Китсу было 23 года, и он только что опубликовал свою пространную поэму «Эндимион». Рецензии были крайне отрицательными. Один из критиков написал: «Автор — подражатель мистера Ханта, но еще более невнятный, почти такой же тяжеловесный, вдвое туманнее и в десять раз утомительней и абсурдней, чем оригинал». Два года спустя Китс скончался от туберкулеза, и его друзья были уверены, что его доконала психологическая травма, нанесенная критиками. Как выразился Перси Шелли: «Дикарская критика „Эндимиона“ в Quarterly Review произвела уничтожающий эффект на его впечатлительный разум».

Китс желал быть похороненным без указания имени и даты. Его друзья сделали на памятнике надпись: «В этой могиле лежат бренные останки молодого английского поэта, который на своем смертном одре, с горечью в сердце, окруженный злопыхательскими кознями врагов, пожелал, чтобы на могильном камне были выгравированы эти слова: „Здесь покоится тот, чье имя написано на воде“».

Жизнь Китса — пример того, как порой губительна критика. В его случае плохие отзывы современников и страх, поселившийся в его сердце, никак не отражали качество его работы. Он остается одним из лучших английских поэтов, и популярность его стихов доказывает, что его ви́дение и способы его выражения содержат в себе вечные ценности. Творческое наследие Китса свидетельствует в пользу способности искусства превозноситься над страданиями и веры в созидательную силу красоты.

Впрочем, критика не всегда плоха. Внутренние и внешние антагонисты могут подстегнуть желание достичь большего, спасти от самодовольства и вынудить смотреть дальше и глубже.

Американский философ Джон Дьюи предполагал, что для ощущения полноты жизни нужны и перегрузки, вызванные

конфликтами, и гармония после их решения. Это способствует формированию творческих эстетических переживаний. Он говорил, что если бы мы жили в идеальном стабильном мире, искусства не существовало бы, ведь «когда все уже совершенно, ничто не сможет принести блаженство».

Известно такое высказывание Теодора Рузвельта: «Дело не в критиках; не в тех, кто показывает пальцем на сильного человека, который споткнулся, или рассказывает, что умелец мог бы сделать лучше. За все отвечает тот, кто находится в центре внимания, измазанный грязью, по́том и кровью; кто остается доблестным в своих стремлениях, ошибается и раз за разом промахивается, потому что не бывает работы без ошибок и промахов».

Внутренний критик — мощный двигатель самореализации, но важно помнить и о том, что никто не может осознать собственной работы. Поэтому следует придавать меньше значения оценкам своего творчества не только со стороны коллег, но и от внутреннего критика, который никогда не бывает доволен. Надо продолжать работу ради удовольствия и творческого процесса как такового, смирившись с пропастью между тем, что есть, и тем, что должно было получиться.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Сарторио и Лиса*. 2015. Деревянная панель, масло. 91,44×106,68 см

Благодарности

Эта книга не увидела бы свет без помощи тех, кому я искренне благодарна.

Дженнифер Бейкер, подруга и бесстрашная укротительница таблиц Excel.

Джон Задрожный, который помогал мне в многочасовой работе над таблицами по смешиванию красок и поддерживал в минуты слабости.

Мелисса Мессер и Марго Керес, одаренные дизайнеры, которые с изяществом и целеустремленностью сделали из изображений и текста прекрасный материал.

Центр возрождения искусства (artrenewal.org) — спасибо за то, что шедевры искусства доступны широкой публике. Большое спасибо Иветт Лайтл, ассистенту по графике и архивариусу, за помощь в подборе иллюстраций.

Дженни Уопнер, ответственный редактор Ten Speed Press, — благодарю за то, что поверила в эту книгу.

Патрик Барб — спасибо за редактирование (включая первые варианты Элисон Хагге, Стива Уитни и Пола Гельбаха).

Барбара Кадус, менеджер по изображениям, и Дженнифер Джонс, помощник архивариуса, из Пенсильванской академии изобразительных искусств — спасибо за доброту и стремление делиться сокровищами с другими.

Алан Кэрролл, благодарю за эссе. Работы Алана можно посмотреть на surfacefragments.blogspot.com.

Андрей Козлов, на прекрасных фотографиях которого запачканная студия превратилась в увлекательную иллюстрацию жизни художника.

Роберт Арметта, который много лет назад приобщил меня к работе в мастерской.

Все художники и студенты, внесшие свой вклад (особенно мои ученики старших курсов, которые помогали мне с цветовыми таблицами: Мэнди Элланус, Патриция Халселл, Карин Рот и Мартайн Свордт).

Спасибо всем моделям, которые позировали для изображений, использованных в книге. Без вас великое искусство не состоялось бы.



Я впервые встретила Джейкоба Коллинза, когда пришла учиться у него рисунку в Национальной академии дизайна в Нью-Йорке в 1994 году. Джейкоб набрал маленькую группу студентов в свою мастерскую в Бруклине. Позже он открыл мастерскую на Уотер-стрит, а потом переехал вместе со студией в Нью-Йорк, и вскоре она превратилась в Академию Гранд-Централ. Джейкоб стал для меня олицетворением всего, что значит быть художником, а его картины вдохновляют меня так же, как и тогда, когда я впервые их увидела. Он тронул всех нас своей безграничной верой в преобразующую силу красоты в искусстве. Его студенты и другие художники многим ему обязаны.

Джейкоб Коллинз родился в Нью-Йорке в 1964 году. Он уважаемый художник, преподаватель и образец для подражания в современном реализме. Коллинз создает произведения, в которых классический подход к красоте и подлинная самобытность сочетаются в редчайшей форме и образуют гармоничный дуэт из равноценных составляющих. Он получил степень бакалавра искусств в Школе искусств Миннеаполиса и изучал рисунок, живопись и скульптуру в Нью-Йорке и Европе. Коллинз участвовал во многих выставках в Северной Америке и Европе, а его работы находятся в коллекциях нескольких американских музеев.

ВВЕРХУ. **ДЖЕЙКОБ КОЛЛИНЗ.** ***Закат на Фаер-Айленд.*** 2004. Холст, масло. 60,96×96,52 см

С. 242–243. **УИЛЬЯМ РИЧАРДС.** ***Напрасно источает океан безбрежный меланхолию и серость.*** 1885. Холст, масло. 103,5×183,5 см. Дар миссис Эдвард Коутс (мемориальная коллекция Эдварда Коутса)

С. 244. **ДЖОН ЛА ФАРЖ.** ***Сон (штудия фигуры спящей женщины).*** Ок. 1884–1885. Бумага, акварель. 20,3×16,5 см. Из коллекции Лундер, Музея искусств Колледжа Колби (Уотервиль).

Фотография: Питер Зигель. Изображение предоставлено Pillar Digital Imaging LLC

НА С. 248. **ДЕННИС БАНКЕР.** ***Джессика.*** 1890. Холст, масло. 66,67×62,28 см. Из собрания Бостонского музея изобразительных искусств

Библиография

Аристид Дж. Уроки классического рисунка. М. : Манн, Иванов и Фербер, 2017.

Палитра Эйкинса: http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic31-01-007_2.html.

Плиний Старший. Естественная история // Естествознание. Об искусстве. М. : Ладомир, 1994.

Хогарт У. Анализ красоты. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2010.

Ченнини Ч. Книга об искусстве, или Трактат о живописи. М. : ОЗИГ — ИЗОГИЗ, 1933.

Aristides J. Classical Drawing Atelier: A Contemporary Guide to Traditional Studio Practice. Watson-Guptill, 2006.

Bardwell T. The Practice of Painting and Perspective Made Easy. London: S. Richardson, 1756.

Callen A. The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

Collier J. A Manual of Oil Painting. London, Paris, New York, and Melbourne: Cassell & Company, Limited, 1886.

Couture T. Conversations on Art Methods. Translated by S. E. Stewart. New York: G.P. Putnam's Sons, 1879. Оригинальное издание: Méthode et entretiens d'atelier (Paris: privately printed, 1867).

Gage J. Color and Culture. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

Parkhurst D.B. The Painter in Oil: A Complete Treatise on the Principles and Technique Necessary to the Painting of Pictures in Oil Colors. Boston: Lee and Shepard Publishers, 1903.

Poynter E. J. Ten Lectures on Art. Chapman & Hall, 1879.

Sargent W. The Enjoyment and Use of Color. Dover Publications, 1964.

Solomon S. J. The Practice of Oil Painting and of Drawing Associated with It. Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1910.

Speed H. Oil Painting Techniques and Materials. New York: Dover Publications, Incorporated, 1987. Оригинальное издание: The Science and Practice of Oil Painting (Chapman and Hall Ltd., 1924).

Примечания

Некоторые приведенные в книге работы выполнены художниками, обучавшимися под моим руководством в мастерской Аристид.

Дженнифер Бейкер (с. 167)

Эндрю Дегёде (с. 126)

Бобби Дитрани (с. 134)

Бретт Дауни (с. 177)

Дэвид Двайер (с. 52, 178–181)

Зоуи Франк (с. 170)

Уокер Холл (с. 173)

Патриция Халселл (с. 178)

Джеймс Хансен (с. 96)

Ребекка Кинг (с. 40–41)

Джошуа Лэнгстафф (с. 183)

Кевин Миллер (с. 114–115)

Тенайя Симс (с. 154–155)

Тинольд Сандберг (с. 63, 131–134, 172)

Кэрри Уильямс (с. 28, 32)

Джон Задрожный (с. 118, 168)

Элизабет Зэнзингер (с. 98–99)







John La Farge

Алфавитный указатель

А

Академия Жюлиана 18, 19, *72*, 109
Александр Великий 84
Алла прима, техника 10, 140, 148, *222*, *223*
Альм, Ник 64
Альма-Тадема, Лаура 110, 111
Альма-Тадема, Лоуренс 110, 111, *142*
Анри, Робер 19, 113, 137, 197
Апеллес 84–85, 146

Б

Баланс 30
Банкер, Деннис 63, *239*
Бардуэлл, Томас 140
Башкирцева, Мария 18
Бёрджер, Джон 171
Блейк, Уильям *12*
Блики 77, 84–85
Бо, Сесилия 19, 140, 141
Бойм, Альберт 96
Боланд, Маргарет 159
Болдини, Джованни 121
Боман, Стивен 75, 185
Боттичелли, Сандро 86
Бохэннон, Кэндис 64
Браун, Форд 111
Бугро, Уильям 19, 80, 109, 119, *211*

В

Ван Гог, Винсент 71
Вашингтон, Джордж 141
Вера, значение 15
Внутренний критик, противостояние *236–237*
Восприятие, концепция *21*, *24–25*, 54–55
Вэлери, Сэди 111

Г

Гарбер, Дэниел 31
Гармония 30
Гейдж, Академия искусств *12*
Геометрические тела 64, 66–68
Гершуни, Арам 88–89
Гипсовая фигура, живопись 98–99
Глубина, иллюзия 84–85
Глюк, Дэвид 97
Гойя, Франсиско *26*
Гризайль *32–33*
Гризайль, подмалевок 103, 104
Гурипид, Амайя 71

Д

Дауни, Бретт 177
Двайер, Дэвид 52, 178–181
Дега, Эдгар *27*, 173
Дегёде, Эндрю 126
Делакруа, Эжен *24*, 143
Демартин, Джон 12, 66, 67, 79, *82*
Дерезевич, Уильям 18
Детали формы 79
Джеймс, Генри 15, 19
Джонсон, Истман 9, *32*
Дитрани, Бобби 134
Дополнительные цвета *204*
Доу, Артур *26*, *27*, *32*
Дьюи, Джон *236*
Дьюлани, Линда 77, 79

Ж

Желтый, нейтрализация *205*
Жером, Жан-Леон *152*

З

Задрожный, Джон 118, 119, 168–170, *211*
Зеркальные блики 84, 85
Золотой час 63
Зорн, Андерс 146, 148–149, *211*
Зэнзингер, Элизабет 98–99

И

Импрессионизм 31, 80, 121, 138, 140, 141, 184
Имприматура 51
Иннесс, Джордж 16

Й

Йошида, Хироши *27*

К

Караваджо, Микеланджело Меризи да 80
Каролюс-Дюран 10
Каррьер, Эжен 34, 49, 184, 185
Кеглер, Томас 60
Келлер, Хелен 183
Кендалл, Уильям *28*
Кинг, Ребекка 40, 41
Китс, Джон *235*, *236*
Кляйн, Майкл *112*
Козлов, Андрей *12*
Коллинз, Джейкоб 70, *124*, 196
Кольер, Джон 139, 140
Композиция 30–31
Копирование *42*, 43, *172–173*, 177–181
Коро, Жан-Батист Камиль *24*, 57, 140
Красота
  восприятие *21*, 55–56
  простота как источник *27*
Края 45, 86–89, 180
Критика, как с ней справляться *235–237*
Кутюр, Тома 9, *24*, 54–55, 56, 143
Кьяроскуро 16, *27*, 71, 80
Кэнг, О'Хиггинс Марк 191
Кэрролл, Алан 84–85

Л

Ла Фарж, Джон *235*, *239*
Левин, Стивен *192*
Лейтон, Фредерик 140
Леман, Кейт 123
Лессировка *52*
Лойце, Эмануэль Готлиб *142*
Локальный тон *82–83*
Локальный цвет *82*, *124*
Лот, Андре *24*, 123
Лэнгстафф, Джошуа 183

М

Маквикер, Джим 189
Мане, Эдуард 27, 54
Манселл, Альберт 191, 197
Манчини, Антонио 68, 185
Марата, Хардести 197
Мартин, Николас 71
Менцель, Адольф 68, 74, 75, 84, 121
Металлические объекты 84, 85
Меткалф, Уиллард 30
Миллер, Кевин 115
Модернизм 27, 86
Мюррей, Гилберт 109

Н

Названия красок 186
Насыщенность 191
Натурный класс 72
Натюрморт
  освещение 68, 70–71, 124
  постановка 50, 221
Неудачи, противостояние 235–236
Николсон, Уильям 27
Ньютон, Исаак 194

О

Объем
  в живописи 61, 63, 103–106
  выявление 70
  понимание 59, 64, 66–67
  тень 72–73, 77
Олано, Мария 10
Орпен, Уильям 131

П

Падающая тень 73
Палитры
  выбор цветов 185, 197
  для изображения фигуры 136–137, 139–143, 146, 148–155
  значение 139
  из двух цветов 115, 118–119, 123, 126–127, 131–134, 210–212
  из трех цветов 199, 200, 211
  из шести цветов 200–201
  исторические 136, 137, 139–143, 146, 148–149, 184–185
  ограниченная 136–137, 139–142, 146, 148–151, 159–162
  подготовленные замесы 141, 150
  полноцветная 215–217
  расширенная 152–155
Пенумбра 73
Перенос 50
Перфекционизм как враг 39
Пил, Чарльз 146
Пиндар 59
Плиний Старший 146, 149, 154
Плоскостной эскиз 33–34, 39, 42–45, 132, 179
Подмалевок
  вытираемый 49–52, 154, 179
  гризайль 103, 104
  цветной 222
Пойнтер, Эдвард 143
Полутона 77, 78–79
Портретная живопись 136, 159–163
Прерафаэлиты 86
Прищуривание 24
Пуссен, Николя 140
Пюви де Шаванн, Пьер 24, 33, 86

Р

Раздельно-дополнительные цвета 204
Рейес, Хулио 54, 55
Рейнольдс, Джошуа 146, 149
Рембрандт 26, 84, 85
Ренуар, Пьер Огюст 140
Рефлекс 80–81
Рильке, Райнер Мария 55
Ричардсон, Маргарет Фостер 146
Рузвельт, Теодор 237
Рук, Эдвард 61
Руми 9

С

Саккады 85
Салли, Томас 142, 146
Сандберг, Тинольд 63, 131–134, 172
Сарджент, Джон 10, 68, 136, 137, 229
Сартейн, Уильям 179, 181
Сарторио, Джулио Аристид 21
Свет
  естественный или искусственный 68, 70–71, 124
  значение 33, 59–61
  и полутона 78–79
  и тень 72–75, 77, 80–81
  и цвет 183–185
  направление 68, 70–71
  направленный 80
  рассеянный 80
  рефлекс 80–81
  узкий проход 71
Световой куб 70
Сёра, Жорж 143
Симс, Тенайя 154–155
Скотт, Ричард Томас 73
Скофилд, Уолтер 61
Слом формы 73, 75, 77–78
Сокол, Джордан 52, 150–151
Соломон, Соломон 73, 142
Спид, Гарольд 123, 146
Сприк, Дэниел 82, 83, 87
Средние тона 78
Стивенсон, Роберт 173
Стоун, Кэтрин 16
Стюарт, Гилберт 141, 142, 146

Т

Тайер, Эббот 73, 103, 209
Темный акцент 73, 77
Тенебризм 80
Тени 72–75, 77, 80–81
Толкиен, Джон Рональд Руэл 56, 64
Томпсон, Дэн 184, 186, 193
Тон
  изучение 21, 24–25
  иллюзия глубины 84–85
  композиция 30–31
  локальный 78, 82–83
  определение 192–193
  плоскостной эскиз 33–34, 39, 42–45, 132
  сфера 75, 77, 82–83, 93–96
  тональная шкала 40–41, 77–79

тональный подмалевок 49–52
форма, создание 28
чередование 24
эффект 32–33, 34
Тор 67
Торо, Генри 53
Тромплёй 115, 142, 167–170
Тулуз-Лотрек, Анри де 27

У

Уайльд, Оскар 21
Уахака, Тереза 81
Уид, Чарльз 16
Уильямс, Кэрри 28, 32
Уистлер, Джеймс 25, 27, 143
Умбра 73

Ф

Фантен-Латур, Анри 54, 113
Фантен-Латур, Виктория 113
Фассел, Чарльз 59
Фигура человека
ограниченная палитра 136–137, 139–142, 146, 148–151, 159–162
расширенная палитра 152–155
с натуры 229–232
сложности воспроизведения 137–138, 229
улучшение 138
Флетчер, Фрэнк 197
Флористический натюрморт 221–224
Формы
базовые 64
областей тона 28
Франк, Зоуи 170
Фридрих, Каспар 16, 31

Х

Хайн, Джефф 80, 189
Халселл, Патриция 173, 178
Хаммерсхёй, Вильгельм 12, 63
Хансен, Джеймс 96
Хе, Куинг 190
Хогарт, Уильям 146
Холл, Уокер 173
Холсо, Карл Вильгельм 43
Хомер, Уинслоу 15
Хоукинс, Луис 34, 71, 93

Ц

Цвет *См. также* Цветовая температура; Цветовой круг; Палитры
затемнение 208–209
и свет 183, 184
интенсивность 191
личные взаимоотношения 109–111, 115, 183–184
локальный 82, 105
названия красок 186
нейтрализация 204–205
определение 189
освещение 208, 209
подгонка 209
растяжка 208–209
смешивание 196–199
характеристики 189–194
Цветная имприматура 221
Цветовая температура
взаимоотношения 120–121
знакомство 112–113, 115, 118
иллюзия цвета 113, 123
описание 193
определение 194
таблица 126–127
Цветовой круг
движение внутрь 206–207
использование 210–211
история 194
описание 194–196
создание 202–203
Цветовой тон 189–190

Ч

Чалфонт, Джефферсон 19
Чейз, Уильям 136, 137
Ченнини, Ченнино 140, 150
Черч, Фредерик 118
Черчилль, Уинстон 111, 183, 184, 233
Чиани, Чезаре 139

Ш

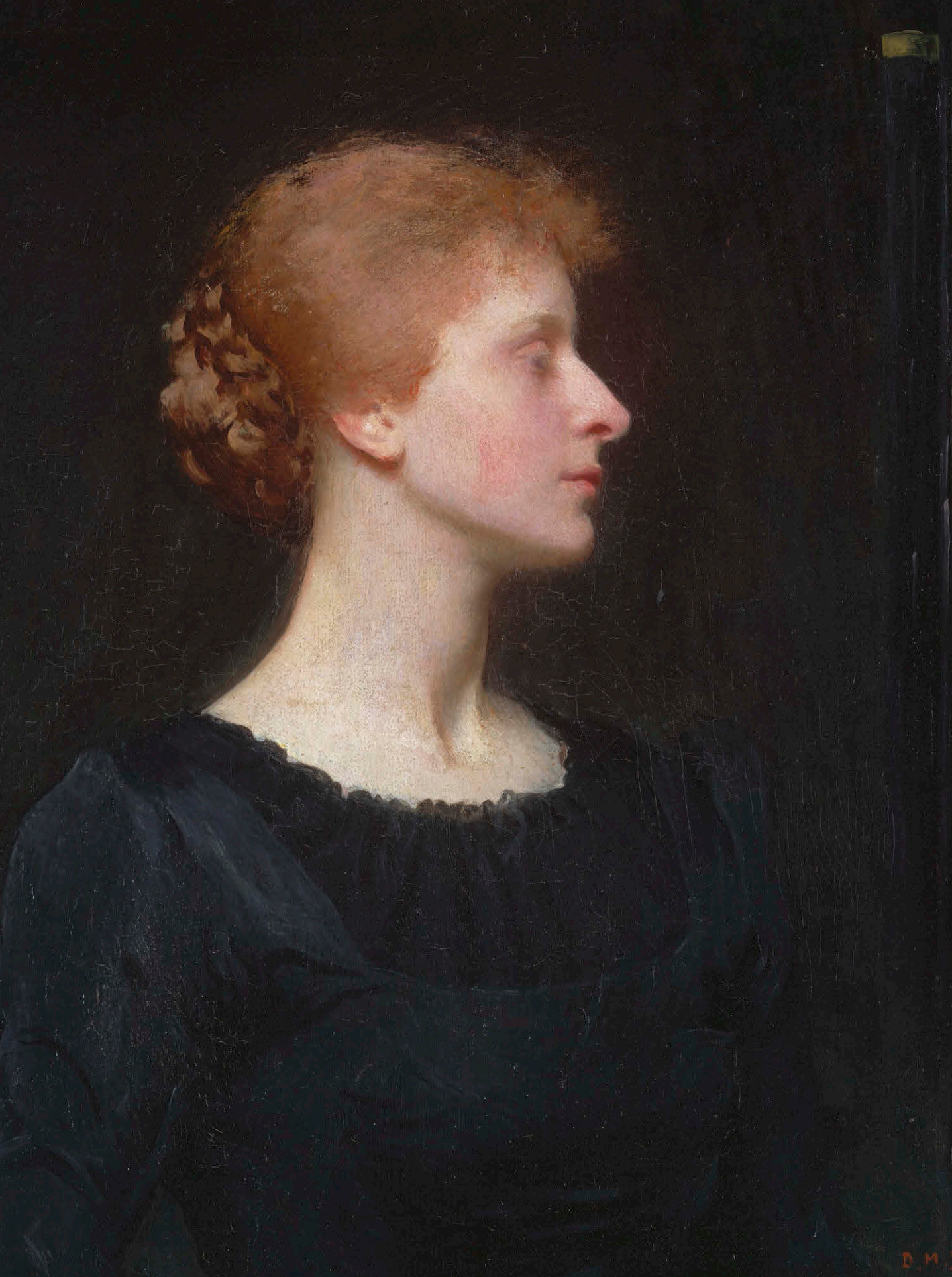
Шелли, Перси 236
Шлахт, Тревис 72, 74

Э

Эванс, де Скотт 167
Эвиано, Майкл 67
Эйкинс, Сьюзен 152
Эйкинс, Томас 28, 152–153
Энгр, Жан-Огюст-Доминик 32, 177
Энджел, Майкл 103–104, 106

Я

Японская ксилография, влияние 26–27



Максимально полезные книги от издательства «Манн, Иванов и Фербер»

Заходите в гости:
http://www.mann-ivanov-ferber.ru/

Наш блог:
http://blog.mann-ivanov-ferber.ru/

Мы в Facebook:
http://www.facebook.com/mifbooks

Мы ВКонтакте:
http://vk.com/mifbooks

Предложите нам книгу:
http://www.mann-ivanov-ferber.ru/about/predlojite-nam-knigu

Ищем правильных коллег:
http://www.mann-ivanov-ferber.ru/about/job







Можно ли научиться создавать великолепные картины? Существуют ли техники и приемы, проверенные временем?

Новая книга Джульетты Аристид поможет приобрести опыт и заручиться поддержкой многих художников, прошедших тот же путь, и следовать за ними в удобном темпе. Одиннадцать простых и доступных уроков позволят закрепить полученные знания, а полотна старых мастеров вдохновят на создание собственных шедевров. Последовательность изложения такая же, как в программе художественной мастерской. Ученики продвигаются от плоской, абстрактной черно-белой работы к созданию объема: сначала с использованием ограниченной палитры, а затем — полноцветной.

***

Художнику нужно верить в ценность и результат своей работы. Нет безупречной пошаговой инструкции для получения идеального результата. Его дают внутренняя борьба, талант, вдохновение, страсть и упорный труд. Как бы целеустремлены и подготовлены вы ни были, создавая произведение искусства, вы ступаете на неизведанные земли. Отсюда радость и чудо искусства. Оно человечно, неидеально и исполнено тайны.

Джульетта Аристид

Издано при поддержке Kalacheva School

Ставьте хештег
#урокиклассическойживописи
и делитесь своими картинами с друзьями

ISBN 978-5-00100-831-6

издательство
МАНН, ИВАНОВ И ФЕРБЕР

Like facebook.com/**miftvorchestvo**
vk.com/**miftvorchestvo**
instagram.com/**miftvorchestvo**

Максимально
полезные книги на сайте
mann-ivanov-ferber.ru