



СОВЕТЫ МАСТЕРОВ · ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА



СОВЕТЫ
МАСТЕРОВ

751
056
В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ ХУДОЖНИКАМ

САВИЦКИЙ · КРЫМОВ · ЮОН
КАРДОВСКИЙ · ИОГАНСОН · ПАВЛИНОВ
РЕРБЕРГ · ЛАПТЕВ · ПАВЛОВ · ДЕЙНЕКА
БАТАГИН · КОСЬМИН · КИБРИК
КУПРИН

СОВЕТЫ МАСТЕРОВ

ЖИВОПИСЬ
И
ГРАФИКА

ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1979

ВЦРПС
Кіровоградська обласна
міжшкільна бібліотека

КНМГОСХОВИЩЕ

Составитель и автор примечаний

А. С. ЗАЙЦЕВ

Редактор Л. А. ГОЛУБЕНКОВА

© Издательство «Художник РСФСР», 1973

© Издательство «Художник РСФСР», 1979

3 $\frac{80101-200}{M 173(03)-79}$ 27-79

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В одном старинном русском журнале, издававшемся в XVIII веке и называвшемся «Экономический магазин», была опубликована любопытная статья. Художник-любитель обращался в редакцию со следующими словами: «...я еще с младенчества по склонности моей мараю красками привычку сделал, только жаль, что не учился, а все мараю и пачкаю сам от себя. Ныне же прошу вас, государь мой, сделайте вы моим мастером и научите меня работать несколько лучше. Я во всем наставленному вашему следовать буду и сочту себя очень вам одолженным».

В настоящее время неизмеримо большее число людей занимается изобразительным искусством, но заботы у них те же, что и двести лет назад: как научиться «работать несколько лучше». И многие из них также пишут в редакции журналов, издательств, художникам и педагогам с просьбой дать ответ на тот или иной вопрос, касающийся ремесла и мастерства художника.

При этом некоторые из них наивно думают, что существуют какие-то тайны, секреты, которые художники-профессионалы скрывают от своих самодеятельных собратьев. Действительно, было время, когда некоторые художники хранили в тайне друг от друга различные технические секреты (рецепты приготовления красок, грунтов, лаков). И все же причиной их выдающихся успехов были не эти строго хранимые в тайне технические способы, а напряженный неустанный труд, наблюдение окружающей действительности, пытливые изучение закономерностей красоты природы.

Большие художники всегда щедро делились своим опытом с молодой сменой, с художниками-любителями. Много уделяли внимания творчеству и обучению самодеятельных художников известные мастера советского изобразительного искусства: В. В. Ногансон, К. Ф. Юон, Г. К. Савицкий, П. Я. Павлинов.

Они и являются основными авторами данного сборника. В сборнике мы даем отрывки из опубликованных в разные годы книг и статей, в основном посвященных практическим вопросам творчества художника в области живописи и графики.

Дорога в искусство нелегка, и, чтобы достигнуть даже первых успехов, нужно долго учиться, постепенно овладевая тем кругом знаний и практических навыков, без которых невозможно никакое творчество. И лишь люди, обладающие поверхностным представлением о труде художника, могут думать, что в творческой работе главное — талант и вдохновение, а черная работа художника, его тяжелый упорный труд и накопленные знания будто бы не столь важны.

Иногда приходится слышать, что самодеятельному художнику, мол, не нужна профессиональная грамотность, она, дескать, «убивает» в нем оригинальность, самобытность таланта. Это неверно. Знание изобразительной грамоты, постижение опыта, накопленного поколениями, дают возможность художнику свободно решать поставленные задачи. Мастера учат, как преломить этот опыт в своих творческих поисках. Выразить себя можно только овладев профессиональным мастерством. Не каждый может стать художником-профессионалом, но каждый может научиться грамотно и хорошо рисовать.

И если он увлечется по-настоящему, то получит много счастливых часов, ибо занятие искусством не только красиво и интересно, но и практически важно. Умение хорошо и грамотно рисовать необходимо человеку любой специальности, ибо оно развивает глазомер, тренирует руку, воспитывает пространственное мышление.

О значении рисунка при изучении техники говорил М. И. Калинин: «... Умение понимать рисунок и чертеж в огромной степени облегчает изучение инструмента, станка, машины и разных сложных агрегатов. Рисование и черчение приобретают теперь особенно большое значение потому, что мы вплотную занимаемся овладением техники, что механизация процессов труда развивается не только в городе, но и в деревне».

Художник не может воплотить свой замысел, не обладая суммой определенных знаний и практических навыков, совокупность которых когда-то просто и правильно называлась ремеслом, словом, приобретшим в наше время бранный оттенок и обыкновенно противопоставляемым мастерству как искусству.

Очень хорошо и верно о роли ремесла в творчестве художника писал в начале нашего века известный русский историк искусства П. Муратов: «Без важной доли ремесла не может существовать никакое подлинное искусство. Творить — прежде всего что-то делать, и тот, кто не умеет делать, не может творить. Тициан и Веласкес были помимо всего прочего делателями картин, профессионалами, ремесленниками, первыми в своем цехе, но братьями все тех же последних ремесленников, которые в их дни писали вывески для венецианских лавок и испанских харчевен. И если им суждено было достичь величия,

то причиной этому не только их собственный гений, но и незыблемый материк великолепного художественного ремесла, отлагавшегося столетиями, на который они могли встать и прочно опереться».

Главный секрет творчества — это неустанный труд, развивающий прирожденные способности.

Граница между ремеслом и мастерством зыбка, порой неуловима. Голое ремесло никогда не было искусством, а подлинное творчество никогда не могло обойтись без ремесла.

Мастерство — понятие более широкое. Это ремесло плюс высокая художественная культура, интеллект, патриотизм, умение видеть и творчески мыслить, свободно воплощать творческую мысль в материалах. Чтобы воспитать в себе эти качества, нужно активно относиться к окружающей жизни, много думать, читать, смотреть.

Под ремеслом мы условно понимаем лишь те стороны творчества художника, которым можно научить. К ним относятся все связанное с техникой рисунка, живописи, ваяния, резьбы, законы светотени, перспективы, пластической анатомии и прочие необходимые художнику практические знания и навыки, составляющие арсенал его изобразительных средств, его профессиональный язык.

Основу ремесла художника составляет техника — свободное владение инструментом, натренированность руки и глаза, которая делает их послушными творческой воле.

Художник только тогда может реализовать в материале и тем самым донести до зрителя выношенный в сознании образ, когда тот или иной инструмент способен по заданию его ума и сердца дать линию нужной толщины и конфигурации, пятно нужной силы и формы, иначе говоря, когда кисть живописца, резец гравера, пальцы скульптора способны уверенно и точно зафиксировать в материале все оттенки его образного мышления.

Само собой разумеется, что высокое техническое мастерство не является врожденной способностью, а достигается многолетним упорным трудом, неустанными ежедневными упражнениями, изучением опыта, накопленного веками. «Ни одного дня без линии», — говорил еще в V веке до н. э. Апплес. Это изречение было и остается заповедью каждого настоящего художника.

Но если необходимость огромного напряженного труда в развитии техники очевидна, то не всем и не всегда ясно представляются пути овладения ею. В современной буржуазной художественной педагогике имеются теории, суть которых сводится к утверждению, что начинающий художник может профессионально воспитать глаз и руку на абстрактных упражнениях, например, путем ежедневной тренировки в про-

ведении линий разной толщины и направления, наложения мазков различной формы и тона или лепке абстрактных геометрических тел. Подобная профессиональная гимнастика бесполезна лишь в том случае, если ей сопутствует серьезное изучение художником предметного мира. Известно, что и многие художники-реалисты упражняли руку и глаз, рисуя ежедневно различные геометрические фигуры, но главным и основным оставалась работа с натуры.

Рисуя с натуры, художник учится понимать красоту форм действительности, их взаимосвязь, взаимообусловленность. И в какой бы области художник ни работал, умение рисовать с натуры ему необходимо. Но это не все; можно очень похожим нарисовать тот или иной предмет и все же он будет давать неполное, а то и просто искаженное представление о действительности. И можно нарисовать менее похожим — и значительно глубже, полнее отобразить действительность. Дело в том, что любовное, внимательное, пытлиное отношение к окружающему — важнейшая черта художника.

Неопытному художнику, например, может показаться, будто нет ничего проще как нарисовать карикатуру: чем больше исказишь, изуродуешь изображаемое, тем лучше. Однако карикатура в этом случае получается невыразительной. Остроумной и меткой карикатура получается лишь тогда, когда художник хорошо владея пропорциями, чувствуя форму, умеет найти в объекте характерное и сознательно утрировать те или иные черты.

Работа художника над произведением начинается задолго до того, как он коснется поверхности холста будущей картины, воплотит замысел в рисунке. Творческой деятельности художника предшествуют годы учебы, он изучает натуру, развивает зрительную память, упражняет руку. Непосредственная работа над произведением обычно начинается со сбора материала, поиска нужных типажей, предметов, определения состояния природы. И лишь результатом огромного предварительного труда, долгих поисков является законченное произведение. Работа над картиной — это завершающий этап творческого процесса, в котором с наибольшей полнотой проявляется напряжение творческих сил.

Думая над композицией книги, мы пришли к выводу, что лучше располагать материал, группируя высказывания разных художников по одному и тому же вопросу. При этом пришлось некоторые статьи авторов помещать отрывками в разных разделах. Но это позволяет сопоставить взгляды на тот или иной вопрос творческой практики разных мастеров и делает книгу более интересной как практическое руководство.

Первый раздел книги мы посвятили творческому процессу в целом.

Второй и третий разделы посвящены двум конкретным видам изобразительного искусства: рисунку и живописи.

На вопрос, что такое рисунок и живопись, недолго думая, можно ответить: рисунок — это изображение, выполненное карандашом или пером, а живопись — это картина, написанная красками. Однако почему-то часто работы, исполненные акварельными красками, называют рисунком, а карандашный рисунок считают живописным. Оказывается, дело здесь не в том, чем выполнена работа, а в том, как она сделана. Если акварельный этюд представляет собой тщательно выполненный рисунок, то даже раскраска не дает права говорить о нем как о произведении живописи, и наоборот, если рисунок имеет глубокие полутени, формы его промоделированы мягко, сочно, то такой рисунок называют живописным, хотя он и остается рисунком. Условно же в практике принято все произведения, выполненные карандашом, пером, соусом, сангиной и другими графическими материалами, относить к графике и называть рисунком. Что касается таких материалов, как пастель, акварель, темпера, гуашь, то работы, выполненные ими, в зависимости от характера исполнения рассматривают то как рисунок, то как живопись. Произведения, написанные масляными красками, всегда относятся к живописи.

Слово «рисунок» имеет и другое понятие, вытекающее из первого: это та часть творческого процесса, задачей которого является компоновка, построение формы изображаемого предмета, определение его положения в пространстве. Рисунок в этом понимании лишь мысленно может быть отделен от живописи, с которой он составляет единый творческий процесс. О рисунке в этом смысле говорят и тогда, когда художник прорабатывает на холсте композицию картины в каком-либо материале и когда пишет красками сразу без всякого предварительного наброска.

В реалистической живописи рисунку отводится особо важная роль. Владение рисунком — необходимое условие профессионального мастерства и для графика, и для скульптора, и для архитектора. Но это совсем не значит, что процесс работы живописца можно представить так, будто сначала он тщательно выполняет рисунок, а затем раскрашивает его. Это не живопись. В творческой практике бывает, что художник вообще не делает рисунка, а сразу начинает работать кистью, и тем не менее и в этом случае нас может поразить в картине прекрасный рисунок, неразрывно связанный с живописью.

Одним из важнейших процессов, относящихся к области рисунка, служит построение пространства на плоскости. Большую помощь оказывает здесь художнику специальная наука — перспектива. Достигаемая с ее помощью убедительность пространственных отношений изображаемых предметов позволяет

полнее раскрыть характер того или иного явления, повышает выразительность произведения. Знание перспективы необходимо каждому художнику, ибо ее законы действуют не только в объемно-пространственных изображениях, но и в плоскостно-декоративных и даже в работе художника-графика над рисунком шрифта.

В последнее время излюбленным видом графики стала гравюра, имеющая много разновидностей. В нашем сборнике в специальном разделе мы приводим советы мастеров, которые помогут начинающим художникам освоить технику гравюры на дереве и линолеуме, не требующую дефицитных материалов и сложного оборудования.

Специальные разделы книги посвящены материалам и технике рисунка и живописи. Материал для художника значит очень много. Акварельная или масляная краска, карандаш или уголь обладают каждый своими специфическими выразительными возможностями. Они диктуют художнику особые приемы работы, и чем лучше художник их освоит, тем большего эффекта может достичь.

Художник должен с любовью и бережливостью относиться к материалам и инструментам. Когда в руке хорошо обработанная кисть, когда хорошо натянут на подрамник холст, то сам процесс работы доставляет радость и удовольствие. И, наоборот, если краска нейдет с кисти, холст провис, работа не будет ладиться.

Каждый жанр изобразительного искусства имеет свои особенности. Начинающий художник, да и не только начинающий, часто сталкивается с трудностями изображения человека, животных, интерьера, пейзажа, натюрморта. Поэтому в специальных разделах книги собраны высказывания мастеров, раскрывающие опыт работы в этих жанрах.

Овладев навыками в изображении отдельных компонентов, самостоятельный художник, синтезируя весь накопленный опыт, может приступить к работе над картиной, которая требует свободного владения всеми изобразительными средствами для воплощения творческого замысла. Работе над жанровой картиной посвящен последний раздел.

В предлагаемом сборнике читатель найдет весьма полезные сведения, касающиеся «тайн» мастерства, а также и глубоко практические советы о том, как смешивать краски, приготавливать грунт, правильно обращаться с материалами.

Не все вопросы удалось осветить с одинаковой полнотой, некоторые сведения носят отрывочный характер, иные могут оказаться сложными для понимания из-за афористичности языка их авторов. Читатель не должен смущаться, если найдет в книге некоторые противоречия в толковании одного и того же вопроса, различную оценку одних и тех же материалов —

это зависит от творческой индивидуальности художника: одни любят, например, матовую живопись и предпочитают поэтому клеевые грунты, считает их самыми лучшими, другой, наоборот, предпочитает клеевым масляные грунты; одни художники считают главным в живописи цвет, другие тон, что также ведет к различным формулировкам.

Размышления над высказываниями мастеров изобразительного искусства помогут начинающим художникам в поисках своего пути.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС



Г. Савицкий [1]*

Возьмите растения, цветы, насекомых, животных — вы везде увидите необычайную целесообразность. Все в природе гармонично, и вот это гармоничное всегда нас подкупает. Скажем,

Изучайте природу сочетание цветов. Существуют совершенно неожиданные два рядом лежащих тона в окраске цветка, бабочки, насекомого и т. д. Они всегда как-то так умело природой связаны и настолько гармонично, что иначе и желать не хочется. То же самое в отношении формы. Всякое явление в природе необычайно закономерно, необычайно логично, конструктивно: строение человека, строение животного, растения и т. д. Поэтому, когда художник, недостаточно изучив природу, начинает фантазировать в отношении изображения каких-то ее явлений, то это звучит фальшиво и неминуемо производит неприятное впечатление на зрителя. Хотелось, чтобы в вашей работе изучению природы было уделено как можно больше внимания.

Если вы изучаете какое-то животное, нужно чтобы, например, ноздри у этого животного не были простыми дырочками кожи, а были бы органом, который несет определенную функцию и меняется при известном состоянии животного. Если наблюдать и уметь различить эти элементы у различных животных в разных их состояниях, то такое знание весьма поможет в смысле выразительности и умения использовать изображение животного в тех или иных композициях.

Если вы пишете пейзаж и у вас в нем встречаются деревья, то хотелось бы, чтобы то дерево, которое вы изображаете, было того анатомического строения, которое присуще этой породе деревьев. А у нас часто получается в пейзажных картинах — деревья, кустарники написаны так, что трудно сказать, какие именно деревья или кустарники изображены: дуб ли это или липа, береза или ива, куст бузины или боярышника.

Конечно, нельзя в одном этюде передать все. Могут быть этюды как упражнения в умении владеть красками, видеть цвет в природе. В таких случаях, когда просто нужно передать отношение неба и земли, зелени и почвы, вполне можно опустить такое специальное занятие, как изучение строения дерева и т. п. Никто от подобного рода этюдов-упражнений не будет требовать четкости в смысле знания формы, анатомического строения.

* Цифры в прямых скобках обозначают источник, указанный в списке литературы.

К натуре могут быть самые различные подходы, лишь бы художник не путался в своей задаче. А ведь зачастую у не имеющего опыта работы с натуры **Нужна ясность цели** распыляется внимание и разбегаются глаза на богатство материала, даваемого природой. Это — самое опасное и иррациональное в работе с натуры.

Не имея совершенно ясной цели и задачи, вы можете в результате сделать работу, ничего не дающую, вы не будете ощущать продвижения, развития в своей работе. Рассчитывайте свои силы, поставьте перед собой четкую задачу, и путем длительной, упорной работы, может быть, более сложным путем, встречая на нем зачастую неудачи и срывы, — вы получите известного рода практические навыки, знания, уверенность и опыт, которые в дальнейшем — при встрече с подобной — сможете легко использовать.

Например, пришли вы на природу, перед вами пейзаж, который вам хочется писать. Что взять, какой кусок этого пейзажа, на чем лучше остановиться? Всегда надо остановиться на том, что вас больше всего поразило, или на том, что больше всего подходит к задуманной вами композиции и теме. При этом все время надо держать в памяти тот первый поразивший вас момент, ради которого вы и стали работать именно над этим мотивом, сюжетом. В работе над пейзажем поразить может многое: освещение, цветовое отношение неба и земли, характер растительности, восход или заход солнца, яркий полдень, пасмурный день и т. д. Надо тренировать себя на умении сохранять в памяти поразивший вас образ, момент и его при-держивать во все время работы. Еще лучше приходить на пейзаж повторно в одни и те же часы и при одном и том же состоянии погоды. Но природа, при всей своей щедрости, редко повторяет в точности одни и те же состояния, еще реже она предоставляет возможность работать более или менее продолжительное время при одном и том же состоянии. Вот почему важно научиться держать в памяти первоначальное впечатление от того или иного момента, поразившего вас.

Важно уметь не только изобразить, но прежде всего видеть то, что вы хотите изобразить. Уметь видеть — это значит смотреть на природу не равнодушными, скользкими глазами, а глазами пристальными, все замечающими, анализирующими. Важно уметь видеть главное и отбрасывать второстепенное. На первых порах для молодого, начинающего художника неплохо взяться за не особо сложную задачу. У каждого художника есть стремление «объять необъятное». Его захватывает природа, какой-нибудь эпизод из жизни, увиденная сцена: он, естественно, хочет сделать все сразу. Но в этом случае неизбежно столкнется со сложной композицией, в которой надо по-

124005
казать и пейзаж, и людей с их психологическими переживаниями, и сложные движения и т. д. Одним словом, нагромождаются необычайно сложные задачи, и, если неопытный художник сразу возьмется за все, то он может растеряться и не разрешить ни одну из них.

Я не говорю о том, что не надо браться за такие задачи. Надо браться, но прежде всего рассчитайте свои силы: медленными, но уверенными шагами идите к намеченной цели, не беритесь очертя голову за все, ибо вы только сорветесь в работе и испытаете чувство разочарования.

Осмотрительный подход к натуре, к творческой задаче должен быть у каждого молодого художника.

Когда вы придете на природу, с первого взгляда вам может показаться слишком просто и скучно писать, скажем, открытое поле, степь и кусок неба. Как будто бы делать нечего — поле и небо, небо и поле. Но в этом случае надо задаться целью передать воздушную среду или линейную перспективу уходящей плоскости, проследить световые и цветовые отношения неба и земли. Работа над этим, казалось бы, несложным сюжетом принесет большую пользу, чем работа над сложными заданиями при отсутствии навыка планировать свой труд, при неумении последовательно разрешать эти сложные задачи.

Природа нас слишком прельщает своей красотой и многообразием своих форм, и, если вы возьметесь за их выражение, не умея решать более простые, несложные сюжеты, не умея дисциплинировать и последовательно ставить себе задачи, то результатом будет срыв в работе.

Надо воспитывать в себе умение последовательно ставить посильные задачи.

Н. Крымов [2]

В искусстве живописи нужно передавать в правдивых отношениях по свету и цвету природу или выразительность природы. Для этого нужно изучать природу, приглядываться к выразительности всего, что нас окружает, — как кошка смотрит, например, на птичку, как скупой жадно схватывает монеты и т. д. Идеал, конечно, будет, когда соединится и первое и второе, так как будет и верность отношений тонов, правдиво передающих природу, в смысле чисто живописном, плюс выразительность всего, что на картине передано. Это как раз то, что нужно.

... Чтобы написать картину — пейзаж, портрет, натюрморт, конечно, нужно пользоваться натурой. Почему писать нужно

с натуры, а не от себя? С натуры вы видите тона, а от себя вы их выдумываете. Можете сделать, например, темно там, где не нужно, одним словом, наврете в тонах. С натуры вы видите, положим, что глиняный кувшин в натюрморте темнее обоев, а солонка чуть светлее. Вы кладете эти тона на холст, и получается правдивая передача предмета. Всем известно на практике, что чем ближе и более похоже берете вы тона к оригиналу, тем более похоже и живо выходит.

Значит, все дело заключается в том, чтобы передать как можно вернее природу на холсте, а это значит передавать все оттенки предметов. Смотреть нужно, что темнее — так и писать. И чем тоньше видит художник эти оттенки, тем он лучше. Можно легко увидеть, что темнее — это многие видят. Главное, увидеть что чего и насколько темнее. . .

При писании с натуры все следят за этим, иначе нельзя написать похоже. А если я еще, как говорится, буду «творить для себя», запуская тона, какие «мне нравятся», то тогда не нужна натура. Зачем вам смотреть на природу, когда она вам не нужна. Пишите от себя дома, что хотите, может быть, случайно что-нибудь и выйдет.

И странная вещь, наверное, все художники замечали, что чем ближе они берут оттенки предметов в природе, тем лучше передается *материал*, из которого предмет сделан. И наоборот, при несоблюдении этих оттенков *материал* передаваемых предметов исчезает. Снег делается, если вы пишете зиму, известковым, шелк — шерстью, тело — резиновым, сапоги — железными и т. д.

НАКОПЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА

К. Юон [3]

С академической, учебной точки зрения, преимущественно интересны и более всего необходимы упражнения в композиции человеческих фигур, то есть, в их группировках, в установлении их смысловых и психологических взаимоотношений сообразно с темой. Все-стороннее знание предмета избранного сюжета — гарантия жизненного его решения. Практические работы над композицией, вырабатывающие свободное и творческое овладение фигурами в движении, а также способствующие накоплению живого материала для его использования в течение всей последующей работы, заключаются в следующем:

Упражнения в композиции

1. Упражнения в схематических набросках лиц, фигур и животных.
2. Рисование по памяти и воображению фигур в движении.
3. Усвоение привычки альбомного рисования как в студиях, так еще больше в обстановке живой жизни.
4. Коллекционирование альбомных зарисовок фигур, сценок, уголков жилищ, обстановок, типажей, костюмов, кусков природы, процессов труда, общественной жизни, домашнего быта, всей специфики советской культуры, ее красок, стиля и т. п.
5. Изучение в виде зарисовок городской и пригородной, колхозно-совхозной и фабрично-заводской, клубной, детской, домашней, праздничной и повседневной жизни и всего богатства исключительных или необычных моментов жизни и природы.
6. Зарисовка всего редкостного или типического, даваемого действительностью.
7. Упражнения в композиционных импровизациях на любые темы или же в виде иллюстраций к рассказам и стихотворениям.
8. Упражнения в построении композиции путем использования подсобных, подготовительных книг¹, рисунков и этюдов, фигур в требуемом движении, в нужном освещении и красках и в нужном общем настроении.
9. Упражнения в применении законов перспективы в различных условиях композиции.
10. Воспитание привычки к застойной повседневной работе над карандашными набросками композиции.

11. Повышение художественного чутья в компоновке предметов мертвой природы, складок и группировок, в постановке живой модели в интерьере и т. д.

12. Зарисовка композиционных решений любимых мастеров-композиторов².

13. Усвоение последовательных этапов методики композиции через ряд первичных карандашных рисунков к завершенной композиции и конечного ее решения в красках.

14. Композиционные упражнения по свободному использованию картинной поверхности (без горизонта и без перспективы)³.

В композиции можно выделить и еще одну основную ее часть, схему, которая образует главный принцип ее построения⁴. Она образуется из обобщенной и упрощенной до простейшей геометрической фигуры композиции; она рисует основные соотношения между главными составными частями картины по их смыслу и по построению.

Квадрат, круг, треугольник, пирамида и прочие геометрические фигуры, способные многое упростить, систематизировать, обобщить и уяснить, играют в живописных схемах большую подсобную роль.

Схема обычно предшествует последующей детальной разработке композиции. Она кладется в основу первичной мысли о будущей полноценной картине.

Ритм и ритмика, заключенные в композиции, основанные на смысле изображения, связаны с масштабами величин, чередованием больших и малых пятен, соотношением крупных и мелких величин. Ритмика определяет относительную динамичность всей композиции, составляя одновременно принадлежность многих других сторон живописи: ее техники, кладки красок и фактурных образований, ее светотени и цветовых контрастов; она касается всего темпа чувствования художника.

Композиция и ритм

Ритм заражает зрителя, акцентируя его внимание на важных частях и моментах: он заставляет его взгляд скользить по незначительным подчиненным деталям и задерживаться на крупных локальных и основных частях художественного организма.

Ритм сразу настраивает зрителя на требуемый лад. Ритм в живописи составляет его важнейшую, но не явно видимую сторону. Ритм живописной техники, выражающейся в ударах кисти, можно рассмотреть иной раз лишь через лупу или в увеличенном виде на экране. Он кроется в незаметных для поверхностного взгляда особых качествах техники. Он зрителем больше ощущается, чем видится глазом.

Ритм имеет прямое значение (в процессе работы над карти-

ной) и рефлекторное — при восприятии произведения зрителем, вызывая в нем ответное биение творческого пульса.

Наблюдаемые изменения ритмики самой живой жизни те же, что в искусстве. Изменения форм жизни неизменно сопровождаются и новой ее ритмикой. Новый ритм может звучать в каждом новом мироощущении, в каждом новом переживании.

Ритмика новой жизни может быть запечатлена в новых ритмических построениях в искусстве.

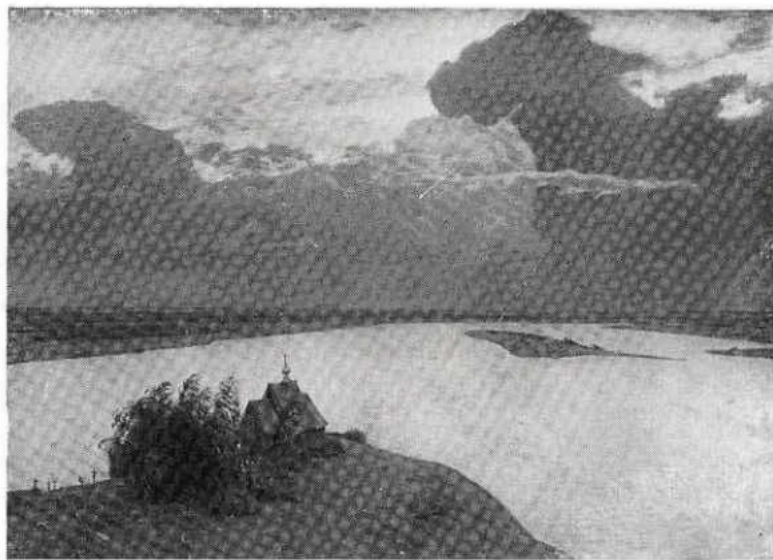
ОТ ЭТЮДА К КАРТИНЕ

Г. Савицкий [1]

Очень часто молодые художники мне задают вопрос: следует ли этюд, который пишется в два-три сеанса, доводить до картины, продолжая работу над ней непосредственно с натуры, или работу целесообразнее делать на новом холсте, используя этюды?

Для чего
нужен этюд

Всегда надо отличать картину от этюда. Этюд — это непосредственная передача натуры в том случайном состоянии, в каком вы ее зафиксировали. Но ведь у художника может явиться желание на основе этого этюда, на основе изучения и наблюдения жизни построить картину с теми эмоциями и ощущениями, которые он задумал. Каждый мотив может навеять особое настроение — как, скажем, Левитану — мотив волжской безбрежности навеял картину «Над вечным покоем» (ил. 1). Эта картина написана по этюдам. Левитан взял от этюдов все, что можно было, сгустил кое-где краски, взял определенное состояние природы, которое ему показалось нужным, и на ос-



Ил. 1. И. И. Левитан. Над вечным покоем. 1894

нове натурального материала построил по определенному плану композицию своей картины, углубив свои первые, непосредственные впечатления от натуры.

Делать картину непосредственно с натуры — это неверная задача. Тут много обстоятельств совершенно посторонних, которые могут отвлекать от основной цели и связывать художника. Но путь от этюда не просто увеличивает этюд до размеров картины, а на основе натурального материала komponует картину, строго продумывая ее идейный замысел, ее композицию.

К. Юон [3]

Форма этюда, целью которого является изучение отдельных сторон явлений природы, может быть и законченной и эскизной, в зависимости от объекта изучения. Так, утренние или вечерние лучи солнца слишком изменчивы,

чтобы можно было успеть написать их в длительном этюде. Здесь нужен беглый, но четкий этюд-эскиз. Изучение пород деревьев или какого-либо городского вида вполне возможно в длительных и законченных этюдах. Значение этюдов может быть самостоятельным и подсобным, в виде материала к написанию большой картины. Картина же, как наиболее сложная форма живописи, требует множества подсобных и предварительных подготовительных работ — рисунков, эскизов, этюдов и композиционных исканий.

Г. Савицкий [1]

Какого размера холст для этюдов брать в поездку? Я думаю, что это зависит от задачи и от «аппетита». Но особенно большими холстами на этюдной работе, как правило, не поль-

зуются, потому что, во-первых, таскать большой холст довольно трудно, особенно если пускаться в дальнее путешествие. Кроме того, большой размер этюда требует очень длительной работы, ибо сама техника покрытия большой плоскости холста красками займет очень значительное время. Выгоднее брать портативный размер, который может удовлетворить всем требованиям художника.

Для этюда очень неплох размер до 50—60 см. А для быстрых набросков, скажем, закат солнца — очень эффектный момент, который меняется в течение нескольких минут, — необходим совсем маленький размер: тут рассчитывать на длительную работу и на то, что вы завтра встретите ту же погоду, то

же освещение, нельзя. В данном случае надо построить свою работу на быстроте и постараться сделать ее в один сеанс, стремясь в короткий срок уловить и живописную гамму, и тональность, и эффект освещения неба, и отношения неба к земле и т. д. Для подобных мотивов достаточен совсем небольшой размер этюда. Вообще этюдов за время поездки надо успеть сделать очень много, обогатив себя впечатлениями и накопив материал для дальнейшей работы.

Д. Кардовский [4]

В деле художественного образования, кроме обучения художников умению владеть в совершенстве своим мастерством (для живописцев — рисунком и живописью), очень значительное место занимает вопрос воспитания их художественного интеллекта, развития их вкусов, понимания сути и задачи картины (вообще всякого творческого произведения).

Развитие творческих способностей их художественного интеллекта, развития их вкусов, понимания сути и задачи картины (вообще всякого творческого произведения). С этой целью руководители-художники ведут с учениками постоянные беседы во время ежедневных занятий по рисунку и живописи, указывая ту или иную сторону модели, которая может быть использована для творческих целей. Точно так же и в самой постановке модели руководитель настолько выявляет те или иные ее свойства, что это побуждает учащегося во время работы над этюдом самостоятельно решать определенную творческую задачу. Кроме такого рода бесед и творческих указаний на этюдах, руководитель старался использовать в целях такого общего воспитания учащихся посещение музеев и галерей, где обращает внимание учащихся на композиционно-творческие искания и приемы того или иного мастера.

Затем еще более значительным упражнением, ведущим непосредственно к развитию творческих способностей молодого художника, к развитию его композиционных навыков, является составление эскизов, проектов будущих картин.

Нужно сказать, что нередко эскизы — даже у больших художников — несравненно лучше картин, написанных по этим эскизам. Часто в эскизе художнику удается передать свой замысел, будь то живописный цвет, свет, тон, форма, характер, или экспрессия движения, чего при дальнейшей разработке в картине иногда просто в силу технических условий не удается передать так же хорошо.

Эскиз — проект будущей картины тон, форма, характер, или экспрессия движения, чего при дальнейшей разработке в картине иногда просто в силу технических условий не удается передать так же хорошо.

Как на пример, могу сослаться на эскиз к картине «Последний день Помпеи» Карла Брюллова (ил. II). Той насыщенности красным, которой достиг художник в эскизе, он не до-



Ил. II. К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Эскиз картины

бился в картине, поэтому в ней ему не удалось в такой же степени, как в эскизе, раскрыть драматизм событий.

Итак, важно, чтобы учащиеся упражнялись в составлении эскизов — этим путем они приучаются понимать, каковы могут быть цели картины и какими средствами они достигаются: при этом развивается также вкус и интеллект будущих художников.

Надо сказать, что составление эскиза есть обычный прием всех художников, задумавших ту или иную картину. Пока картина существует еще только в мыслях или мечтах художника, она все еще не живет в образах, и только будучи перенесена на холст, на бумагу, она делается реальной и ясной самому автору.

Говорят нередко, что эскиз должен быть обработан. Это касается главным образом тематической стороны картины. Но даже когда художник ищет решения какой-нибудь чисто художественной стороны, то есть формы, цвета, тона, света и т. д., то и тут при создании эскиза должна вестись соответствующая его обработка.

Когда я руководил мастерской живописи в Высшем художественном училище при Академии художеств в Ленинграде, работа над композицией велась следующим образом. При каждой перемене модели для этюда ученики представляли эскизы, которые тут же и обсуждались публично. Эскизы создавались или на свободно выбранные самими учащимися темы, или на темы, данные мною. Последние бывали или сюжетные, или пластического порядка; например, в эскизе нужно было изобразить полураздетую человеческую фигуру на фоне белой стены, в тени от листовенного дерева, или две ярко одетые человеческие фигуры рядом стоят с двумя крупными домашними животными в условиях серого летнего дня. При этом пропорции эскиза задавались мною, например, 5×4, 4×7 и т. д.

Все принесенные эскизы выставлялись в мастерской и коллективно обсуждались. Так как тут, естественно, затрагивались вопросы и общекомпозиционного порядка, то эти беседы не проходили для учеников бесследно в отношении их художественного творческого развития.

В связи со всем сказанным по поводу эскиза сошлюсь на некоторые эскизы известных мастеров.

Эскиз И. Е. Репина к картине «Арест пропагандиста» (ил. III) свидетельствует о том, как первоначальная мысль развивалась, получала конкретное разрешение, как дополнялась композиция необходимыми деталями (чемодан с бумагами, полицейские чиновники, писаря и др.). Другой эскиз — набросок всем известной репинской картины «Иван Грозный» (ил. IV) — выясняет, какое расстояние может отделять первоначальный незначительный набросок от сильно драматической, необыкновенно экспрессивной и колоритной картины (ил. V). В то же время и по этому незначительному наброску можно видеть, как основная художественная мысль, подобно ведущему мотиву в музыкальной пьесе, все время руководит работой художника.

Эскиз Сурикова к картине «Разин» (ил. VI) интересен не тематическим решением, как эскизы Репина, а его тонально-живописной стороной, которая видна и понятна даже в бескрайней репродукции. Кто помнит картину, может подтвердить, что намеченный в эскизе контрастно-живописный тон лодки и людей по отношению к пейзажу проведен художником и в картине и, как во всех других картинах Сурикова, играет самую главную роль в ней.

В картине Рембрандта «Святое семейство» (ил. VII) особенно ясно виден творческий план гениального мастера и приемы, которыми он пользуется, чтобы выявить спокойный блестящий свет, сияющий в этой картине и являющийся здесь главным средством выражения. Для того, чтобы провести по-



Ил. III. И. Е. Репин. Арест пропагандиста. Эскиз картины. 1879

ток света через всю картину, в левом углу ее помещена группа вовсе не обязательных для данного сюжета летящих и освещенных ангелов, затем свет централизуется на фигуре женщины, на детской люльке и ребенке в ней, на полу. Особенно много света сосредоточено на фигуре женщины: открытая книга, которую она держит в руках, является самым интенсивным светлым пятном в картине. Для сюжетного решения этой картины не было необходимости вводить эту книгу. Она нужна была художнику как светлое пятно на предмет, отбрасывающий рефлексы на лицо и фигуру женщины. А как мастерски введен Рембрандтом контрастный тон темного фона, настолько выдержанный в силе, что мужская фигура в глубине почти сливается с ним!

Хотя эта работа Рембрандта уже не эскиз, а законченная картина, она приводится здесь для того, чтобы дать пример гениально проведенной художественной идеи, которая может быть задачей эскиза. Задачей эскиза, помимо поисков световых эффектов, могут быть также живописный цвет, тон, форма, экспрессия движения и т. д. Тематика тоже должна быть введена в число задач для эскизной проработки. Но разработкой одного только сюжета, без введения наряду с ним какой-нибудь художественной пластической задачи, не достигается специфически художественная выразительность картины.



Ил. IV. И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года.
Эскиз картины. 1883



Ил. V. И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября
1581 года. 1885



Ил. VII. Рембрандт. Святое семейство. 1645



Ил. VIII
В. И. Суриков.
Покорение Си-
бири Ермаком.
Эскиз картины.
1895

Ил. IX
О. А. Кипрен-
ский. Портрет
Е. В. Давыдова.
1809

При составлении эскиза очень важно выбрать пропорции его. Само собою разумеется, что для эскиза с сюжетом, требующим горизонтального решения композиции, как, напри-

мер, «Покорение Сибири Ермаком» (ил. VIII), надо вкомпоновывать тему в горизонтальную раму. Наоборот, строя эскиз портрета стоящей фигуры, надо брать вертикальную раму (можно сослаться на портрет Еврафа Давыдова Кипренского, ил. IX). Но тут не может быть стандартных пропорций и размеров. Использовать плоскость картины в эскизе надо не только с тем, чтобы вкомпоновать определенный сюжет в эту плоскость, но и с тем, чтобы наиболее эффектно и выразительно расположить художественно-творческие элементы эскиза, например, световые или живописные пятна, сильно освещенные формы и уходящие в фон затемнения.

Упражнения в композиции, в составлении эскизов следует начинать, как и многое другое в искусстве, с несложных, простых заданий; например, вкомпоновать в данную раму одиночную фигуру: милиционер на посту, стряпуха, у которой вскипает суп в кастрюле, плотник на стройке дома и т. п. Затем можно переходить к более сложным не только по числу фигур, но и по композиционным элементам задачам.

Б. Иогансон [5]

В практике долгой и упорной работы эти законы познаются, усваиваются. Много времени и труда надо положить, чтобы эти законы настолько вошли в плоть и кровь, что стали бы вашей второй натурой, жили бы непрерывно в мозгу, повинаясь которому ваша

**Живопись имеет
свои законы**

рука творила бы на холсте особый мир — картину, способную трогать и волновать сердца людей. Не будем наивными людьми, полагающими, что произведение искусства является только результатом вдохновения. Будем изучать законы живописи.

Моя задача — поделиться своей практикой работы над картинами, рассказать вам кое-что о живописи, рисунке и о композиции, законы которой имеются, но вскрыть их, найти общие правила чрезвычайно трудно.

Итак, начнем с начала — с зарождения картины. Все, что мы видим, чувствуем, о чем читаем, слышим, входит в наш мозг и оседает в нашем сознании и подсознании. Случалось

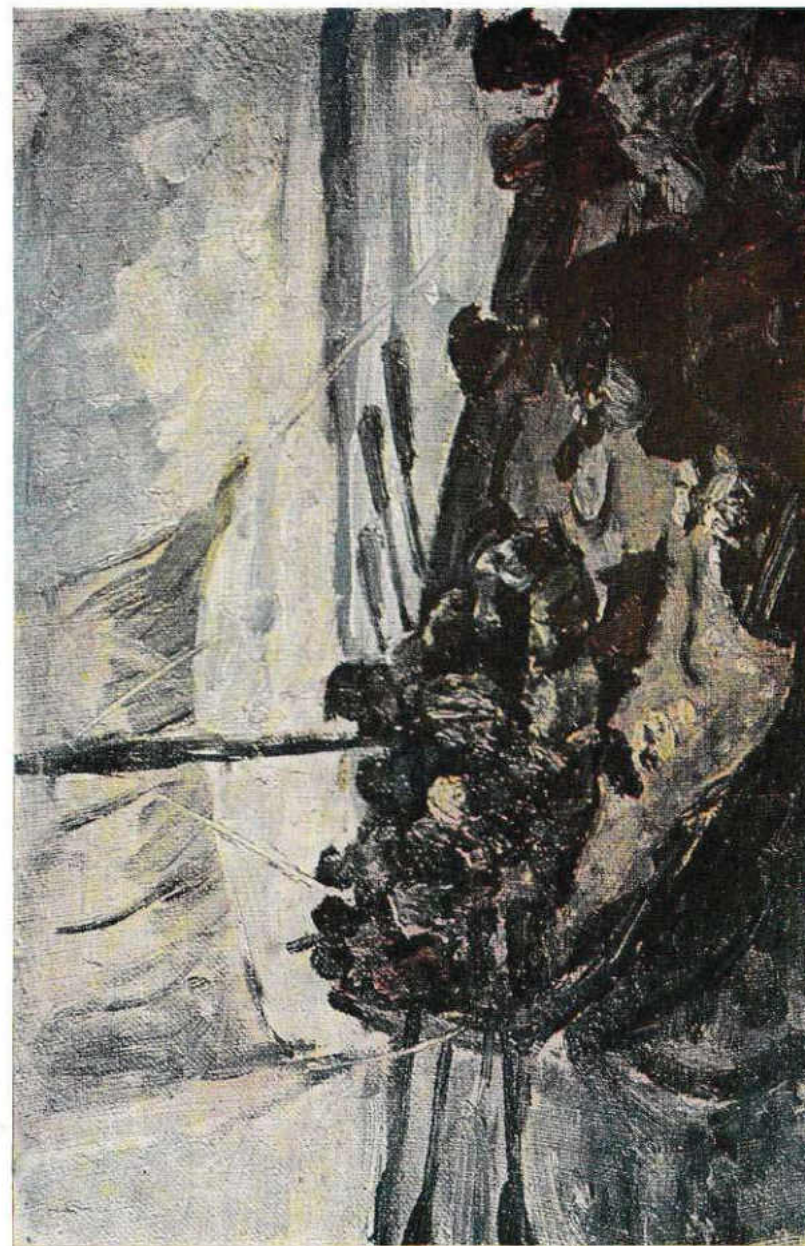
**Жизненные
впечатления**

ли вам наблюдать следующее: вы читаете книгу, очень интересную, ушли в нее. Бьют часы. Вы не думаете о том, что пробило, но бой часов в вашем мозгу оставил свой след. Через некоторое время у вас кто-либо спрашивает: «Не знаете ли, который час?» Вы отрываетесь от книги и даете правильный ответ.

Часто бывает, что виденное и слышанное вами как бы потонуло в памяти и вдруг при случае оно отчетливо всплывает вновь.

Это имеет место и при рождении образа. Рожденный образ потянет за собой со дна памяти цепь образов, рождающих картину.

Очень часто увиденное в жизни вызывает неудержимое желание выразить это на холсте. Важно лишь то, чтобы толчок шел от жизни, от впечатлений виденного. Не смущайтесь тем, если вы неполно видите, не до конца знаете, что будете делать. Процесс работы потянет за собою многое. Пушкин при создании «Евгения Онегина» говорил: «И даль свободного романа я сквозь магический кристалл еще неясно различал». Но, когда «громеда двинулась и рассекает волны», то появляются новые берега. Важно, чтобы двинулась «ладья воображения». Чтобы ей двинуться, нужен естественный толчок, потребность выразить свое чувство. Жизнь наша так богата, столько дает на



Ил. VI. В. И. Суриков. Степан Разин. Эскиз картины

каждом шагу, что задумываться о том, «что бы такое написать», смешно. Старайтесь только правдиво передать то, что вас сердечно тронуло.

Ну, теперь поговорим о делах практических — о приобретении мастерства. Без мастерства, сколько бы ни было у вас

**О значении
мастерства**

чувства, о чем бы интересном вы ни собирались рассказать, все это останется пустым местом. Может ли немой или косноязычный рассказать ясно о чем-либо? Итак, давайте учиться говорить, говорить выразительно, умно, четким голосом о нашей замечательной эпохе.

Мастерство в создании картины, да и не только картины, а этюда, пейзажа, натюрморта и т. д. есть соединение воедино элементов живописи: рисунка, светотени⁵, цвета и композиции. Все эти элементы неотделимо слиты.

Итак, вы полны впечатлениями от виденного или прочитанного; в вашем сознании начинает складываться образ. Пробуем сначала выразить его в наброске, на бумаге. Тут сейчас же начнутся трудности — трудности неопытности. Композиция



Ил. Х. Д. Веласкес. Сдача Бреды. 1634—1635

есть такое наиболее скупое и остроумное расположение в картине всех фигур, вещей, пейзажа и т. д., которое наиболее способствует выражению идеи картины. Все лишнее выкидывайте, оставляйте только то, что необходимо, подчиняйте второстепенное главному, уводите вдаль, выдвигайте на первый план, освещайте сильно светом, уводите в полутон⁶, в тень и т. д. и т. д. Используйте все средства искусства живописи.

Попробуем разобрать гениальнейшую композицию Веласкеса «Сдача Бреды» (ил. X). В пространственном отношении композиция строится из нескольких планов⁷ и с перспективой дали. «Сдача Бреды» — одна из наиболее ясно читаемых композиций благодаря необыкновенно четкому распределению масс, а также темных и светлых пятен.

Вот воин первого плана, стоящий спиной, с пикой в правой руке. Посмотрите, какими элементами оперирует Веласкес, чтобы подать его четко, первопланно. Проследим, как является наиболее крупная масса светлого кафтана, окруженная необходимым количеством темного: сверху слева — тенью от руки рядом стоящего, снизу слева — силуэтом шляпы с пером, снизу —

Контраст светлого и темного — один из приемов композиции

темными шароварами и сапогами, справа — тенью самого кафтана, сверху — силуэтом темных волос. Силуэт волос, удивительно мастерски найденный, пересекается древком пикки, сливается с силуэтом другой пикки и начинает еще больше играть от контраста с белым воротником. Везде противопоставления, везде контрасты. Дальше: рядом стоящая фигура слева. Чтобы подать лицо воина, оглянувшегося на зрителя, наиболее четко, Веласкес погружает стоящих сзади в тень. Квадрат темной рамки шляпы и волос совершенно отличен от силуэта волос первой фигуры. Над ними темные силуэты пик и алебард; они поданы в таких наклонных и поворотах, при которых форма силуэтов не повторяется и обогащает композицию. Фигура воина, стоящего вправо от первопланной фигуры, взята силуэтно, четко: голова, сниженная по отношению к первопланному и повернутая в профиль, четко выделяется нижней половиной лица на светлом кафтане офицера.

Теперь следует сказать об одной из гениальных находок автора — о светлых пятнах кафтана воина третьего плана и головы лошади, виднеющейся за его плечом. Таких находок в композиции много, но эта — одна из главных. Попробуйте на минуту прикрыть эти два светлых пятна, представив себе, что их нет, и вы увидите, насколько обедняется композиция, как чрезмерно сближаются первый и последний план картины.

Светлое пятно кафтана совершенно определенной величины есть необходимейший контрастный интервал, отделяющий первый план от последнего в левой части картины. Светлое пятно

на голове лошади опять-таки необходимо для выявления профильной фигуры, стоящей за головой лошади справа. Эта фигура, повторяющая и положение и профиль фигуры первого плана, ритмичным повторением как бы замыкает построение группы фигур левой части картины.

Переходим к центру картины. Если левая часть решалась сопоставлением плотно стоящих рядом прямых фигур, одна на фоне другой, то центр решается двумя полусогнутыми фигурами на фоне дали.

Когда начинаешь разбирать эту картину, то все больше и больше проникаешься гениальностью, абсолютным совершенством этой вещи, все более поражаешься цельностью строения этой вещи. Итак, разберемся в двух центральных фигурах. Начнем с фигуры подающего ключи от крепости. Силуэт головы на фоне панорамы города подчеркивается большим белым воротником; чудесно найден силуэт правой руки и ключа с тесьмой. Сшитый кафтан контрастирует с простой одеждой солдата. Поза фигуры говорит о подчинении необходимости сдаться на милость победителя. Фигура принимающего ключи исключительна по своему живописному разрешению. Темный силуэт правой руки написан на светлом фоне пейзажа, лицо — на фоне белого более затемнено; оно обрамлено темным пятном волос, оттененных светлым воротником. Шарф, диагонально перечеркивающий костюм, — опять-таки гениальная находка, позволяющая выделить левую заднюю ногу лошади. Самое смелое решение в композиции — это введение силуэта лошади, занимающего одну шестую часть композиции, которая разнообразием линий ног, головы, ушей, крупа вносит необходимейший контраст по отношению ко всей человеческой массе. Силуэт лошади потребовал соответствующего фона, и он найден гениальным Веласкесом: это знамя; оно необходимо как новый элемент, помогающий своей новой формой выделить силуэт лошади и головы офицеров. Можно дальше разбирать каждую голову, каждый элемент и убедиться в том, что всегда одни и те же принципы цельности в разнообразии, помогающие сопоставить одно с другим, выявить главное в характере, руководят художником. Венцом композиции, приемом, делающим ее поразительно действенной и веселой, является введение пик и флажков на пиках.

Подытоживая разбор композиции Веласкеса «Сдача Бреды», должно сказать, что автор замечательно использовал элементы, участвующие в картине, для выражения своей темы.

Пропорции при решении композиции

Пропорции главных масс гениально просты: если вы возьмете расстояние по горизонтали от левого края картины до последней фигуры левой группы — до стоящего за белой мордой лошади, — то оно будет равно расстоянию от края

правой части картины до крайней фигуры правой группы, то есть до человека в шляпе на последнем плане. Если вы возьмете расстояние по вертикали, то расстояние сверху до главной массы, то есть крупа лошади, равно расстоянию до низа картины. Если вы проведете диагонали, то одна пройдет через голову сдающего ключи, вторая — через голову принимающего. Внимательное наблюдение за всеми элементами приведет вас к выводу, что автор путем противопоставлений, путем разнообразия (даже шпоры пик все на разной высоте и не параллельны), не упуская цельности, добился исключительной ясности.

Начать компоновать я советую прежде всего пространственно, а именно: задуманные вами композиции вылепить в основных массах из пластилина, сделать как бы макет вашей картины.

Макет картины

Поворачивая макет, переставляя фигуры, вы найдете точку, наиболее выгодную и по освещению и по расположению фигур. Далее: советую нарисовать на бумаге все это, выразить все темными пятнами так, чтобы это читалось наиболее четко. Затем вашей заботой будет цвет. Найти светлым и темным пятнам цвет. Здесь вы будете руководствоваться вашим вкусом и считаться с необходимостью использовать цвет, соответствующий теме, присущий вашему объекту.

Теперь поговорим о живописи. Что же такое живопись и как ею овладеть?

Живопись — это воссоздание на плоском холсте форм предметов, их расположения в пространстве, а также передача материала предмета при помощи цветовых отношений. Каждый мельчайший элемент

Живопись

природы есть цвет; бледно-желтый, серо-зеленый, темно-лиловый; любой оттенок, который вы встретите в природе, рассматривайте как цвет. Как бы из лоскутков цветов самых разнообразных оттенков, сопоставлением их лепится форма. Чуткий глаз художника видит тончайшие оттенки, скажем, белого. Чтобы написать белый снег, может быть, придется использовать сотни оттенков голубого, розового, желтого, лилового и т. д. Глаз человеческий развивается так же, как слух. Многие оттенки, которые видит зрелый мастер, он в дни своей юности не видел. Важно только правдиво передавать свое ощущение от предмета — так, как вы чувствуете в настоящее время. Но мало одного желания правдиво передать свое ощущение от предмета. Вы хотите искренне, правдиво передать то, что вы видите, а у вас не будет получаться то, что вы хотите передать. Почему это? Чтобы передать форму, надо знать, как это сделать. Первое: надо «поставить» глаз так, как певцу ставят голос. Для этого существует школа. Но не все же могут обучаться в школе. И вот в помощь

тем, кто не может учиться в школе, я расскажу о своем методе рисования с натуры; может быть, это кому-нибудь поможет.

Цельность в живописи

Всякое произведение искусства прежде всего должно быть цельно. Цельность в живописи, то есть в лепке формы в пространстве цветом, создается сопоставлением. Что бы вы ни писали — белый предмет, голову ли человека — смотрите на все, как на сопоставление цветов в тени, в свету и полутени, цветов различной силы напряжения.

Попытаюсь вам рассказать по порядку, как я начинаю писать, веду работу и заканчиваю.

Предположим, я писал натюрморт. Для наглядности привожу здесь снимок с натюрморта Шардена (ил. XI). Как будто бы это натура, и я пишу с нее. Первое, что я бы сделал: на белом холсте нарисовал бы все углем, выявив светотенью формы. Это дало бы мне правильный живописный рисунок. Затем тонкими линиями черной туши обвел бы необходимые контуры, смахнул бы весь уголь дочиста, протерев холст резинкою. У меня бы на холсте остался нестираемый тонкий контур. Выкладываю на белую палитру (тарелку) краски, протираю



Ил. XI. Ж.-Б. Шарден. Натюрморт

холст очень тонко, только чтобы легко скользила кисть (ни в коем случае не переложить масла, иначе краски будут течь), и начинаю подмалевывать⁸ без белил, как акварелью, широкой кистью, не боясь заехать фоном на предмет. Если будете при этом широком движении кисти заезжать на предмет, то линия туши у вас останется, и вы чистою тряпочкою снимете заехавшую краску по контуру. Первый подмалевок не даст настоящего эффекта. Нанесенный тонким слоем краски, он будет бледноват. Тонкий слой краски быстро высохнет. Проходимся по высохшему слою второй раз, чтобы окрасить холст в те тона, на которых можно начинать писать.

Выбираем самое темное место в натюрморте. Очевидно, это будет красное вино в рюмках. Постараемся взять его в полную силу. Сейчас же мы заметим, что фон, который казался взятым в силу, вдруг посветлел — темное пятно вина высветлило фон. Начинаем утемнять фон цветом в его настоящую силу, сопоставляя рядом с вином (блики сначала не пишите); по отношению к темному вину берем все тени, сравнивая силу цвета и оттенки между собою всех теней.

Забота ваша должна быть обращена на то, чтобы выявить разницу в тоне и оттенки цвета.

Дальше: все тени, лежащие на винограде, сравнивайте между собою. Вы увидите, что все они различны по тону и оттенку цвета: одна будет более глубокого, красноватого, другая — зеленоватого. Но только одновременное вытаскивание из природы этих различий «вскрывает живопись». Сравнив и выразив все тени и на гранатах, и на персиках, и на белом кувшине, переходим к полутени, кладя первую полутень рядом с самою темною тенью; сравнивая с тенью найденную полутень, также сравниваем ее со всеми полутенями: полутени груши сравниваем с полутенями винограда, гранатов, кувшина, ножа, персика и т. д., все света сравниваем со светами, все тени с тенями.

Метод сравнения, метод выискивания различий напряжения света и оттенков цвета приведет к верному решению. Это своеобразная диалектика живописи позволяет организовать натуру.

Итак, все значение и весь смысл моего метода заключается не в поисках тона и цвета любого пятна, а, наоборот, в сравнении с окружающим, позволяющим найти соответственное место в целом.

Чем опытнее вы будете становиться, тем шире будете смотреть на целое. Сначала вы будете искать и сравнивать два тона, потом три, потом четыре, пять одновременно и, наконец, как дирижер оркестра, который слышит одновременно и скрипку, и флейту, и контрабас и т. д., вы разовьете свои глаза настолько, что будете видеть все одновременно, а рука ваша

будет брать не две-три ноты, а целые аккорды живописи. Тогда вы станете мастером живописи.

Предположим, что вы в какой-то степени научились компоновать, научились выражать форму в пространстве. Вы нашли любимый для вас образ и приступаете к картине. Первое — композиция. От первоначального наброска идите к лепке макета, к силуэтно-пятновому построению композиции, к цветовому определению силуэтов темного и светлого, то есть идите к эскизу. Эскиз готов. По эскизу пишите этюды. Этюды собраны. Переносите их на холст картины. Но это не все. Очень рекомендую, переводя этюды на холст, заканчивать картину на натуре. Фигуру, переведенную с этюда на картину, оканчивайте по натуре, посадив натурщика так же, как делали на этюде. Последние мазки под влиянием природы дадут исключительную непосредственность жизни вашей картине.

Теперь поговорим о рисунке. Рисунок играет огромную роль в живописи. Рисунок в живописи должен быть обязательно светотеневым, объемным. Очень хорошо, если первый подмалевок сделать гризайльно...⁹ При исполнении рисунка применяйте тот же принцип сравнения. Сравняйте пропорции по количеству и характеру, сравнивайте линии округлые, сопоставляйте с острыми, прямыми.

В заключение хочу дать вам несколько практических советов. Начинайте, тонко подмалевывая; тени делайте прозрачно, гладко; сильные света — сильно нагружая краской, корпусно¹⁰. Умейте найти пластическую кладку слоя красок, переходя от тонко написанной тени к корпусному свету. Несколько слов о применении масла в живописи. Имея сравнительно законченный подмалевок, вы собираетесь закончить какой-либо кусок его в один-два сеанса. Для этого необходимо иметь густое масло — лак, приготовленный временем... Получить его можно следующим образом: летом на солнце налейте тонким слоем масло¹¹ на блюдечки и через два дня получите лак; соберите его в бутылку. Таким лаком перед окончанием какого-либо места холста смажьте его тонким слоем. Краски будут легко соединяться с лаком.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеются в виду различные пособия по рисунку и живописи, содержащие задания по композиции.

² Художники, творчество которых характеризуется особым мастерством в области композиции картины.

³ Здесь речь идет об умении уравновесить на поверхности листа группу плоских пятен. Упражнение может сводиться, например, к тому, чтобы разместить на поверхности две-три различные геометрические фигуры, не допуская впечатления перевеса той или иной части. Фигуры должны восприниматься не по отдельности, а быть связаны в единое целое.

⁴ Значение композиционных схем автором несколько преувеличено. Как правило, художник, воплощая первоначальный замысел, опирается не на схемы, а на свое образно-зрительное представление о будущей картине. В некоторых случаях, и особенно в период учебной работы над композицией, обращение к помощи таких схем, несомненно, полезно, ибо они действительно помогают «систематизировать, обобщить и уяснить» себе композицию, найти соотношение различных частей картины или рисунка.

⁵ Различают три основные фазы светотени: тень, полутень, свет. В натуре тень — это наиболее затемненная часть предмета или пространства, куда совсем не попадают лучи света. Свет — часть предмета или пространства наиболее освещенная, на которую лучи направляются под прямым или большим углом. Полутень представляет средние освещенные части, расположенные к источнику света под небольшим углом. Граница между фазами светотени условна, что можно легко проследить на белом гипсовом шаре, где свет, полутень и тень постепенно переходят друг в друга. В натуре тень никогда не бывает абсолютно черной, потому что освещается отраженным светом (рефлекс). Поэтому в рисунке не следует делать теневые части предельно черными; в противном случае тень будет восприниматься как черная дыра. Чем больше отраженного света получает тень, тем она легче, прозрачнее.

⁶ Полутон в живописи или цветной графике называют цвет той части предмета, которая находится в полутени и дает наиболее верное представление о его окраске, так как сильный свет «съедает» цвет, делает его белесым, блеклым, а в тени цвет плохо различим из-за слабой освещенности.

⁷ Изображаемое пространство условно делят на планы, обычно на три: передний, средний, дальний. Передний план образуют предметы, находящиеся наиболее близко к рисующему. На рисунке они всегда будут более крупными, насыщеннее по цвету, с отчетливее видимыми деталями, чем такие же предметы среднего и тем более дальнего плана. Трехплановость изображаемого пространства не обязательна, в рисунке или картине могут быть и только два плана, или один, например, в натюрморте, портрете, а возможна и такая композиция, в которой будут четко различаться более чем три плана.

⁸ Подмалевок — см. стр. 190, примечание 4.

⁹ Грязиль — живопись одним каким-либо цветом, чаще коричневым, черным или синим.

¹⁰ Писать корпусно — это значит класть мазок толстым слоем.

¹¹ Имеется в виду льняное масло.

РИСУНОК



П. Павлов [6]

Раньше, чем начать рисовать, надо бумагу представить себе трехмерностью, пространством¹, в которое уже и помещать воображаемое трехмерно же нарисованное изображение.

**Чувство
глубины бумаги**

Рисуя, надо забывать о бумаге (о ее поверхности). Это лучший совет для имеющих недостаточное ощущение глубины в изобразительной плоскости.

Надо, чтобы изобразительное пространство бумаги (глубина) было само собой понятно и ощущалось непосредственно, без всякого усилия воли, и в нем, этом пространстве, можно было бы совершенно свободно мысленно двигаться, как в живом трехмерном пространстве...

...Рисунок большой глубины надо начинать с переднего плана, чтобы избежать того, когда после нарисованного заднего плана на передний план не хватает достаточно сильных изобразительных средств.

...В поисках путей к освоению глубины изобразительной плоскости бумаги перед тем, как начать рисовать интерьер, представить все шесть сторон параллелепипеда комнаты, то есть все четыре стены — те, которые видим, и особенно ту, которая за спиной, весь потолок и весь пол.

**Целостность
изображения**

Что такое целостность в изображении? В рисунке — это подчинение всех частей одной общей форме, одной идее, одному плану. Когда печник складывает печь, то дымоходы в начале работы представляются какими-то несвязанными между собой каналами в толще строящейся печи. Дымоходами сделаются они только при завершении всей работы, когда, соединившись в вершине в один непрерывный от топки до трубы ход, примут свою настоящую форму.

Печник должен предвидеть общую идею устройства печи с момента укладывания первого кирпича: каждый кирпич должен клаться в соответствии с общим планом печи: во всякий момент работы каждая новая детальная форма должна строиться в точной зависимости от общей цельной формы сооружения. Если печник о целой окончательной форме печи не думает с самого начала, у него печи не получится.

Так и в рисунке.

Мы не можем сразу одним жестом построить рисунок: мы поневоле строим его постепенно, как сооружение из кирпи-

чей, — линиями, точками, пятнами. И необходимость удерживать каждое свое движение карандашом по бумаге в подчинении общей идее изображения — непереносимое условие добиться целостности. И если мы не будем подчинять неотступно каждый наш штрих общей результативной форме, которой еще нет, но которая должна появиться в конечном счете с последним прикосновением карандаша к бумаге и которую мы должны предвидеть с самого начала нашей работы, изображение рискует оказаться нецельным, со случайными и неверными соединениями и с соотношениями частей.

Действительно, если я пристраиваю одну часть к другой только последовательно, как в игре в домино, и не думаю об общей цельности, то даже самая малая ошибка, допущенная в размерах сторон какого-то угла, легко мною незамеченная вначале, с увеличением сторон угла может вырасти до любых огромных размеров.

Не то при условии постоянного удерживания в своем представлении общей формы, которая должна получиться. И, если я, положим, допустил ошибку в какой-то момент работы, не заметил ее вовремя, то последующие мои действия будут координироваться не относительно этой ошибочной формы, а относительно общей целой формы вещи. И, если я сделал раз какую-то ошибку, в дальнейшем я поневоле вызван буду сделать по соседству с ней какое-то отклонение от детальной правильности, но только с другим, так сказать, знаком, которое в сумме и скомпенсирует первоначальную ошибку с точки зрения целого.

Рисуйте группу не по отдельным людям или предметам, а как бы лепите или, лучше сказать, рубите ее из большого, охватывающего всю группу куса какого-то пластического материала.

... Не следует рисовать продолженную линию кусочками, что многие, особенно начинающие, делают, так как этот метод прикрепляет сознание к изобразительной плоскости и уводит от пространственного ощущения.

Следует держать сознание пространственности особенно в уходящих в глубину линиях, и при рисовании линии не терять ощущения конца ее в глубине.

Начиная рисовать, уяснить пространственные, конструктивные и динамические качества натуры и их выразить, наградив конструкции им принадлежащими массами, затем довести массы до степени объемов через уточнения поверхностей, далее выявить различные фактуры у различных объемных форм.

В рисовании нужно достигнуть того, чтобы форму строить, именно строить в пространстве бумаги так, как бы я строил ее

в натуре, в скульптуре, архитектуре, как строит вещь столяр, как макетчик.

... Перед рисованием с натуры, кого и чего бы то ни было — человека, пейзажа или натюрморта, нужно увидеть в этой натуре формальное содержание, которое должно быть изображено. Им могут быть пластические качества — ритм масс или объемов, светотеневые отношения, соотношение объемных и профильных форм, функциональность формы, мышечные усилия в борьбе с силой тяжести и по противоположности — подчинение мышечной силе тяжести и т. д., и т. п. Это содержание должно сделаться стержнем изображения и должно быть выявлено формально для зрителя.

Метод рисования с натуры (разговор главным образом о фигуре) должен быть такой же, как без натуры: нормально без натуры мы, смотря на белую бумагу, раньше всего мысленно видим на ней нужную нам фигуру очень цельной, может быть, без особых подробностей, которые вырабатываются уже в последующие моменты. Не придет в голову рисовать сперва даже ноги, не предвидя головы.

... При рисовании с натуры надо уметь предвидеть, то есть предварительно уже знать то, что ты должен увидеть в натуре. Тогда увидишь в ней самое главное, монументальное.

Рисунок должен рождаться. Поэтому каждый штрих, даже самый первый, должен в себе содержать элементы того, что он будет представлять в своем окончательном виде.

При рисовании объема думать о противоположной площадке поверхности.

К. Юон [3]

Линии способны стать самой поэтической частью рисунка, несмотря на то, что они лишь кажущиеся, на деле не существующие. Линии и линейные элементы руководят взглядом зрителя больше, чем что-либо другое в рисунке. Линии вытекают из форм поверхности фигуры, образуя ее контурную проекцию в нашем глазу. Они знаменуют место закругления и ухода форм вглубь. Они собою ограничивают видимую часть фигуры, давая ее общий абрис. Силуэтный абрис фигуры помогает восприятию пропорциональности целого, гармонии общего и относительно плавности строения фигуры.

Однако линии, оторванные от форм поверхностей фигуры и органически из них не вытекающие, способны превратиться в сухой стилизаторский прием, лишенный жизни и эстетической ценности.

Ф. Перберг [7]

... Чувство пластического есть чувство природного строения формы. Чувство строения гор, скал или хотя бы морских волн, в архитектурных сооружениях или в перспективе удаляющихся планов почвы и небесного свода отнюдь не иное, чем при наблюдениях и изображениях человеческого обнаженного тела или животных. Чем больше анатомического анализа и расслоения, чем больше внутренних и мускульных форм отражено на наружной поверхности живописного изображения, тем оно художественнее и пластически ценнее².

Подобно тому, как внутренняя структура человека определяет пластический смысл его поверхностных форм, существуют внутренние причины, определяющие строение и формы почвы. Плоды, овощи и фрукты имеют как бы свои внутренние мускулы так же, как и обнаженные тела: складки костюма и драпировки также определяются внутренними формами фигуры человека.

Работа над формой поверхностей больше всего другого способствует выражению пластического чувства. Градация этих поверхностей, образующих формы человека, их членение и связывание вновь в одно целое, их анализ и синтез образуют живописную и экспрессивную игру форм.

Линейная перспектива³ — точная наука, которая учит нас изображать на плоскости предметы видимого мира так, чтобы смотря на эту плоскость, мы получали впечатление формы предметов, тождественное с видимой формой их в природе.

Что такое
перспектива

Перспектива имеет точные законы, указывающие, как разместить на плоскости (картинная плоскость) очертания предметов с тем, чтобы, отражаясь на сетчатке глаза, эти очертания вполне совпадали с очертаниями самих предметов, видимых в натуре.

Если мы, рассматривая с определенной точки предмет или группу предметов (например, сложный пейзаж), изобразим видимое впечатление от этого предмета или группы предметов по законам перспективы на прозрачном стекле и поставим это стекло на известном определенном расстоянии между нашим глазом и объектом изображения, то линии изображения вполне совпадут с очертаниями изображенного предмета или группы.

Нужна ли перспектива художнику и обязан ли он придерживаться ее законов в своих произведениях?

Для чего
нужно знать
перспективу

История пластических искусств доказывает нам, что вполне правдиво изобразить на плоскости формы видимого мира художники получили возможность только тогда, когда были открыты точные законы перспективы. Поэтому в программу знаний, необходимых современному художнику-живописцу, архитектору, скульптору и прикладнику (особенно двум первым)⁴, должна войти и линейная перспектива.

Теоретическое знание перспективы, конечно, не может заменить умения рисовать с натуры так же, как знание анатомии еще не научит рисовать человеческую фигуру. И несомненно, что человек, обладающий хорошим глазомером и вовсе незнакомый с перспективой и анатомией, нарисует с натуры лучше, чем знаток перспективы и анатомии, лишенный этого глазомера и чувства формы.

Но хорошие рисовальщики обладают обязательно и тем и другим, то есть и чувством формы, и глазомером, и знаниями.

Эти знания особенно необходимы живописцу при работе непосредственно с натуры и архитектору для ясного представления того, как создаваемые им на бумаге архитектурные массы будут восприниматься в натуре глазами зрителя.

Очень важно, чтобы художник воспринимал научные истины не путем одного лишь теоретического освоения перспективных теорем и приемов построения. Художник должен ясно представлять себе положение предметов в пространстве и проекцию их очертаний на картинной плоскости.

Художник должен научиться рисовать на глаз и наизусть перспективно верно, а не приходя к верным очертаниям только путем длинного построения по теории перспективы с помощью линейки, циркуля и транспортира, так же, как рисующий человека должен научиться ясно представлять формы частей тела такими, чтобы в них правильно размещались кости и мускулы, а не припоминать и отыскивать каждый раз точки прикрепления мышц и сухожилий, которые он выучил по учебнику.

Прежде, чем излагать законы перспективы, я считаю нужным напомнить об истинах, которые, казалось бы, должны быть всем хорошо известны, но о которых обыкновенно забывают малоопытные рисовальщики.

Как мы видим
предметы

Трудно встретить человека, не знающего, что лучи света распространяются по прямой линии, что глаз не может видеть точку, которую бы нельзя было соединить с ним прямой линией, не встречающей на пути непрозрачных предметов, что предмет не может быть освещен со стороны, противоположной источнику света, что мы не можем увидеть верхнюю поверхность предмета, если он весь помещается выше наших глаз, и нижнюю поверхность предмета, стоящего ниже наших глаз, что предмет, отстоящий дальше от наших глаз, кажется нам меньше такого же предмета, находящегося к нам ближе.

Но явные и порой невероятно нелогичные нарушения этих азбучных истин мы встречаем постоянно не только в работах детей, но и в рисунках взрослых и интеллигентных людей.

Обратимся к рис. 1, к кубу, стоящему на столе и изображенному неправильно. Попробуем дальше доискаться, в чем же ошибки этого изображения.

Зададим себе вопрос: откуда же мы смотрим на стол и стоящий на нем куб? Если мы стоим прямо против середины длинной стороны стола лицом прямо к передней стороне куба, то мы не увидим боковых сторон ни стола, ни куба и должны будем изобразить нашу модель так, как приведено на рис. 2.

Чтобы увидеть левую боковую сторону стола, мы должны или отойти от стола влево, или хоть немного повернуть стол углом к зрителю, тогда мы увидим стол так, как показано на рис. 3. У стоящего на столе куба мы увидим тоже левую боковую сторону.

На рис. 3 ближняя к нам ножка стола больше остальных: другие ножки уменьшаются по мере удаления их от

зрителей. То же происходит и с вертикальными ребрами куба. Теперь мы видим, что благодаря этим сокращениям некоторые параллельные в натуре линии стали сходящимися по мере удаления их от зрителя. Но ведь так и должно быть. Мы знаем, что расстояние между двумя параллельными линиями везде одинаково, но что равные между собой величины, удаляясь от зрителя, кажутся уменьшающимися. Следовательно, и расстояния между параллельными линиями, удаляющимися от зрителя, будут казаться уменьшающимися, а линии, в натуре параллельные, но удаляющиеся от зрителя, будут казаться сходящимися вдаль.

Если мы эти линии продолжим, то они где-нибудь на плоскости нашего рисунка или за пределами его пересекутся.

К более точному определению направления удаляющихся от зрителя линий и к нахождению точек их пересечений мы вернемся. А теперь обратимся к рис. 4, неправильно изображающему цилиндр. Так рисуют цилиндры дети. Они видят верхнюю круглую поверх-

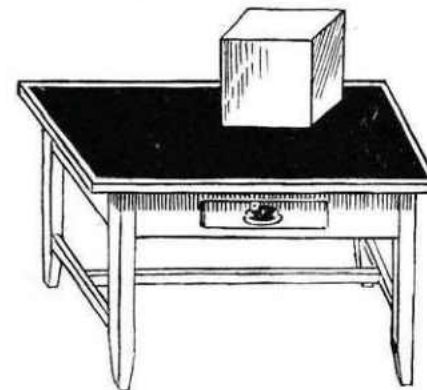


Рис. 1

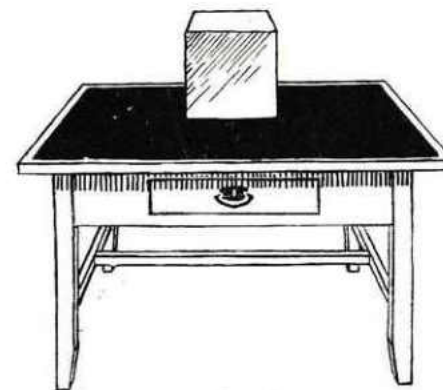


Рис. 2

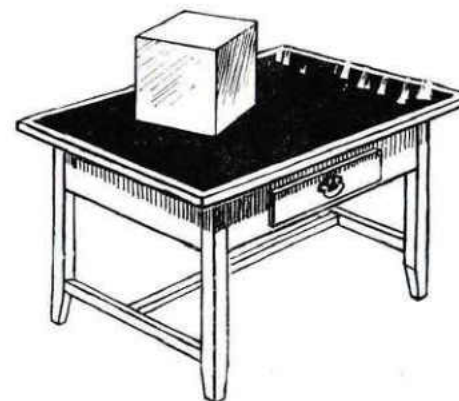


Рис. 3

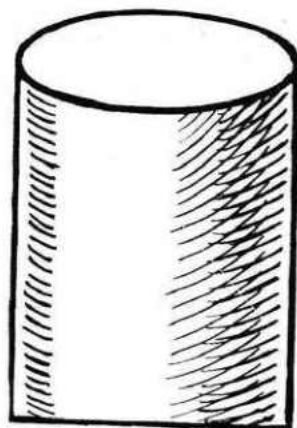


Рис. 4

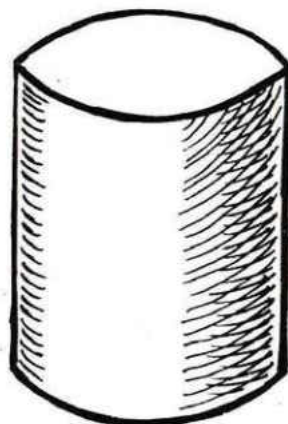


Рис. 5

ность цилиндра и рисуют ее в виде полного или сжатого сверху вниз круга. У основания же цилиндра они не замечают кривизны нижней линии.

Подвергнем критике и исправим (рис. 5). Боковые стороны цилиндра, нарисованные в виде вертикальных линий, возражений не встречают. Но верхняя поверхность цилиндра, изображенная фигурой из двух пересекающихся дуг, образующих при пересечении по краям фигуры острые углы, не дает впечатления круга в ракурсе⁵. Вырежем из бумаги круг, рассмотрим его и попробуем нарисовать с натуры в разных наклонах или лучше сделаем такую вещь. Вырежем в листе картона круг

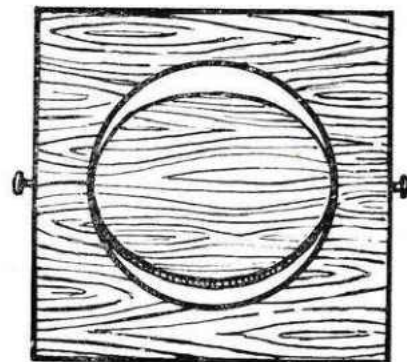


Рис. 6а

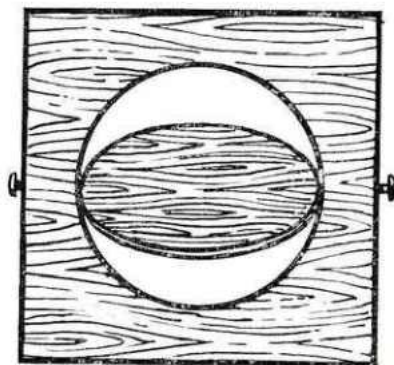
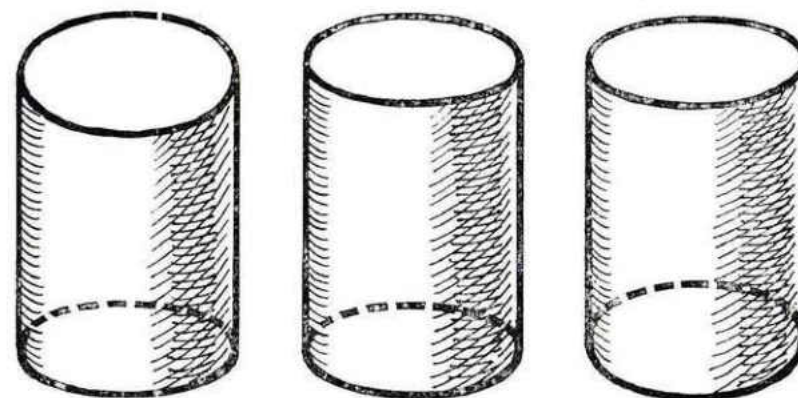


Рис. 6б



а

б

в

Рис. 7

и вставим его на двух булавках в образовавшееся круглое отверстие, как показано на рис. 6а, и будем его вращать. Мы увидим, что наш кружок при этом изменяет видимую форму, обращаясь из круга в фигуру более узкую. Но сколько бы ни поворачивали кружок, его контур будет принимать форму бесконечной кривой и никогда не образует углов, каким бы узким он ни казался. Такая кривая, в виде которой представляется нам круг в ракурсе, называется эллипсом (рис. 6б).

Изучив фигуру эллипса, задаем себе вопрос: которую из двух круглых сторон цилиндра, стоящего перед нами на столе, мы увидим более широкой, верхнюю или нижнюю, или обе они будут одинаковыми? Которая из трех фигур рис. 7а, б, в вернее?

Подумаем о том, которая из двух высот цилиндра (рис. 8) будет больше — ближняя (а) или дальняя (б). Убеждаемся, что дальняя меньше. Приходим поэтому к выводу, что нижнее основание цилиндра нам видно шире верхнего, так как только при таком условии ближняя высота окажется больше.

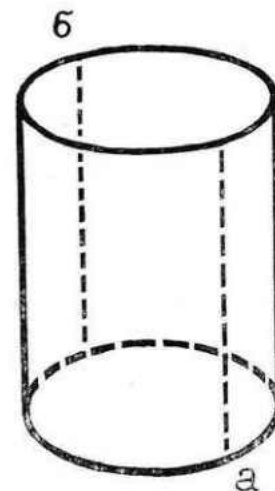


Рис. 8

В каком бы положении мы ни рассматривали цилиндр, всегда видимое целиком основание нам будет казаться уже того, которого видна только половина.

Такое же изменение в наших глазах будет представлять круг, если мы его будем не вращать, а приведем в горизонтальное положение и будем рассматривать на разной высоте и с разных расстояний.

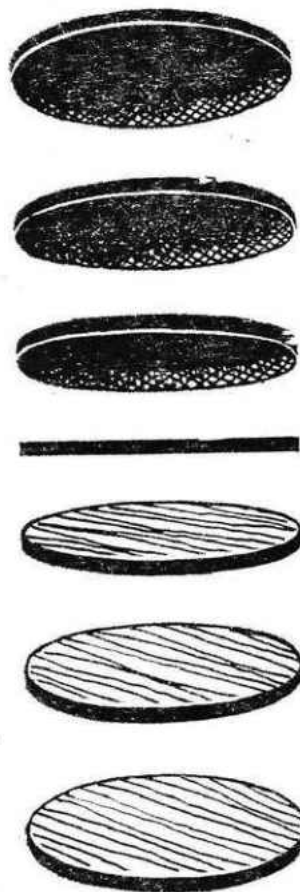


Рис. 9

Мы увидим, что тот же круг, лежащий перед нами на полу, кажется нам очень широким. Если мы положим его у наших ног и нагнем над ним голову, то увидим правильный круг. Отойдя на шаг, мы уже видим наш круг в виде эллипса.

Теперь будем рассматривать наш круг с того же расстояния, но помещая его на разной высоте. На полу круг кажется широким, на столе — много уже, приподнятый над столом — еще уже и т. д. Наконец, наступает момент, когда мы видим весь круг в виде прямой линии (для точного круга), у вырезанного же из картона мы увидим вытянутую по прямой линии боковую сторону кружка. Момент этот наступит тогда, когда наш круг окажется как раз на высоте зрачков наших глаз.

Поднимая круг выше, мы увидим его нижнюю поверхность, и чем выше будем его поднимать, тем шире она будет нам представляться.

На рис. 9 мы видим ряд положений горизонтального картонного кружка на разной высоте.

Особого интереса заслуживает положение круга, когда он виден в виде полоски — положение на высоте глаз наблюдателя. На этой вы-

соте не только круг, но и всякая горизонтальная плоскость будет видна в виде горизонтальной линии.

Если мы вообразим бесконечно большую плоскость, горизонтальную и находящуюся на высоте зрачков наших глаз, нетрудно представить себе, что вся эта плоскость будет нам видна в виде бесконечной линии.

Такая плоскость, горизонтальная, бесконечная, находящаяся на высоте глаз наблюдателя и видимая в виде прямой горизонтальной линии, называется в перспективе горизонтом.

Все предметы, находящиеся ниже этой плоскости, ниже горизонта, мы видим сверху: все находящиеся выше горизонта видим снизу. У всякой горизонтальной плоскости, находящейся ниже горизонта, мы видим верхнюю поверхность: у плоскости, находящейся выше горизонта, мы видим нижнюю поверхность.

Слово «горизонт» всем, конечно, знакомо. Все мы этим словом называем линию, отделяющую видимое небо от видимой земли. Почему же перспектива этим словом называет совсем

другое понятие? Нетрудно доказать, что перспектива права и что перспективный горизонт и знакомый нам горизонт

географический в нашем зрении совпадают.

Приведу прежде примеры, доказывающие это видимое совпадение, потом объясню, почему это совпадение происходит. Представьте себя находящимся в комнате, окно которой выходит на открытое море. Вы стоите перед окном и видите горизонт, на известной высоте пересекающий раму окна. Сядьте на стул на том же месте, где вы стояли, и вы увидите, что горизонт опустился много ниже и много ниже пересечет раму окна. Встаньте ногами на стул, и горизонт поднимется и очень высоко пересечет вашу оконную раму.

Вы убедились, что горизонт меняет свое положение в зависимости от положения смотрящего, но еще не убедились, что этот географический горизонт совпадает с перспективным.

Чтобы убедиться в этом, сделайте следующее. Подойдите вплотную к косяку окна и отметьте на нем уровень ваших глаз. Это будет высота вашего перспективного горизонта, когда вы стоите. Отойдите от окна и посмотрите в него. Вы увидите, что видимый географический горизонт, линия, где море граничит

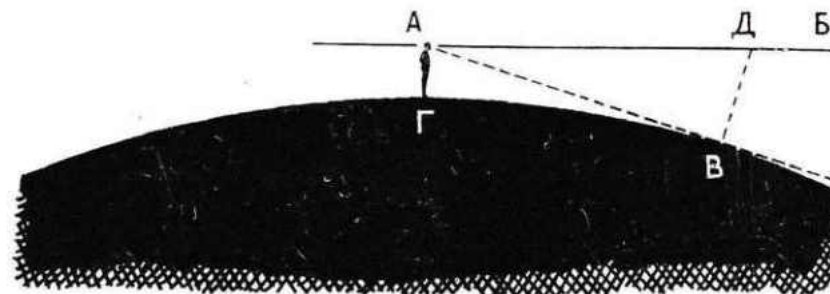
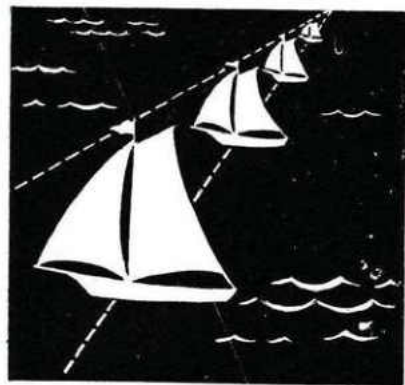


Рис. 10



а



б

Рис. 11

с небом, окажется как раз на высоте вашей отметки. Сделайте такие же отметки, сидя и стоя на стуле, и получите то же самое совпадение перспективного горизонта с географическим.

Теперь я приведу объяснение этого явления. Рис. 10 схематически изображает поверхность земного шара и на ней человека, смотрящего вправо. Линия AB — его перспективный горизонт; через точку B проходит его видимый географический горизонт, $BГ$ — видимое им пространство земли.

Видите, перспективный горизонт и географический на самом деле не совпадают, между ними остается пространство BD , и на нашем рисунке большое. Чем же объяснить совпадение перспективного и географического горизонта на практике?

Вернемся к нашему рисунку и попробуем несколько исправить, то есть сделать менее чудовищными его пропорции. Изображенный на этом рисунке человек по сравнению с диаметром изображенной земли имеет несколько сот километров роста. Увеличив диаметр земли и уменьшив рост человека, мы увидим, что при этом изменении масштаба расстояние между двумя горизонтами сильно уменьшится. Если мы придадим человеку его настоящий рост и даже поставим его на вершину самой высокой в мире горы, то и тогда расстояние между двумя горизонтами будет неувлимо малым, незаметным для нашего глаза. Вот почему при перспективных построениях мы это расстояние игнорируем.

Кто поднимался на очень высокие башни или взлетал над землей на аэроплане, мог заметить, что на какую бы высоту мы ни поднимались, нам все кажется, что видимый горизонт поднимается и неизменно остается перед нашими глазами до тех пор, пока не скроется в тумане.

Это явление даже разочаровывает людей со слабо развитым пространственным воображением, когда они поднимаются на воздушном шаре или аэроплане. Они надеялись, взлетев на километр от земной поверхности, увидеть под собой землю в виде огромного шара, а видят ее все время, сколько бы ни поднимались, в виде бесконечной плоскости. Слишком велик земной шар по сравнению с теми высотами, на которые пока еще поднимается над ним человек⁶.

Игнорируемое перспективой расстояние между горизонтами перспективным и географическим можно заметить, наблюдая с вытоты корабли, уходящие за горизонт.

На рис. 11 представлен корабль, удаляющийся от нас, по теории перспективы (а) и так как мы видим его в натуре (б). Полное слияние горизонтов перспективного и географического получилось бы тогда, если бы Земля представляла собой не шар, а бесконечную плоскость. Но повторяю, расстояние между горизонтами так мало, что мы вправе его игнорировать.

Ведь все производимые человеком постройки, для изображения которых особенно нужны точные перспективные чертежи, проектируются по плоскости, а не по шарообразной поверхности земли.

Ознакомившись с перспективным горизонтом, рисовальщику надо напрячь все силы своего воображения и ясно пред-

ставить себе этот горизонт и положение предметов под ним и над ним, предметов, видимых на фоне земли и на фоне неба, видимых сверху и видимых снизу. Тогда абсурдные рисунки, вроде приведенного на рис. 12, станут невозможными.

Надо не забывать и ясно представлять себе, что горизонтальную плоскость под горизонтом, например, пол комнаты, мы всегда видим сверху, видим его верхнюю поверхность, ближайшие к нам участки ее видим ниже, а дальние — выше, и все горизонтальные линии, лежащие под горизонтом и удаляющиеся от нас, видим поднимающимися и приближающимися дальним концом к горизонту, но никогда не пересекающими его. Плоскость, находящуюся над горизонтом, например, потолок комнаты, мы



Рис. 12

Предмет ниже
и выше уровня
горизонта

ближайшие к нам участки ее видим ниже, а дальние — выше, и все горизонтальные линии, лежащие под горизонтом и удаляющиеся от нас, видим поднимающимися и приближающимися дальним концом к го-

ризонту, но никогда не пересекающими его. Плоскость, находящуюся над горизонтом, например, потолок комнаты, мы

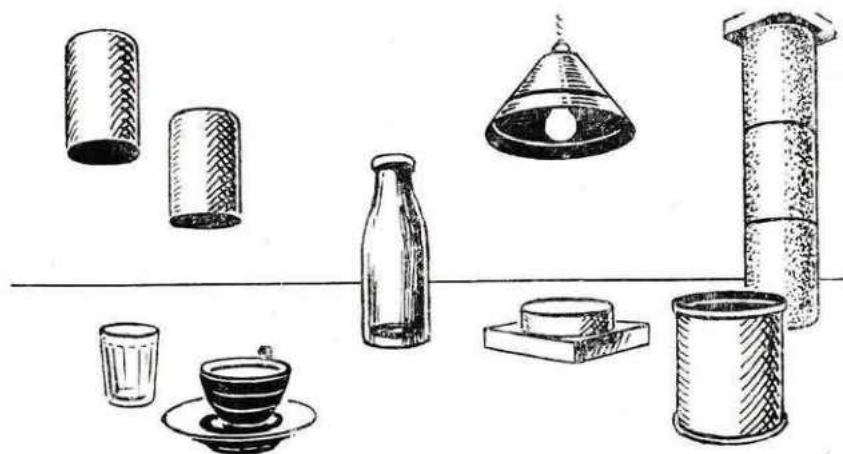


Рис. 13

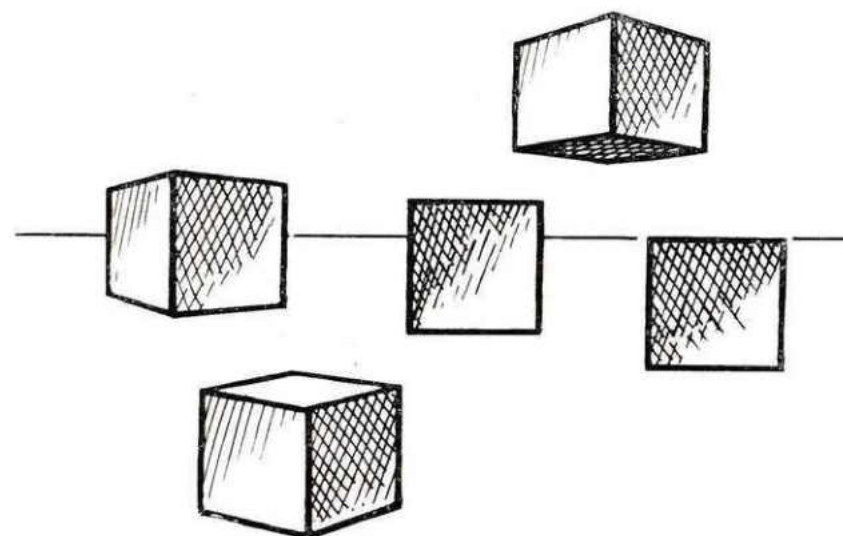


Рис. 14

видим снизу, видим ее нижнюю поверхность, видим ближай-
шие к нам ее участки выше, а дальше — ниже, и все горизон-
тальные линии, лежащие выше горизонта, удаляясь от нас,
кажутся нам опускающимися, то есть приближающимися
дальним концом к горизонту, но никогда не пересекающими
горизонт, не продолжающимися ниже его.

Горизонт является пределом, к которому стремятся все
горизонтальные, удаляющиеся от нас линии, к которому они
подходят, уходя в бесконечность, в который, так сказать, упру-
гаются, никогда его не переходя.

Для лучшего уяснения себе всего, о чем до сих пор была
речь, разберем и представим себе, как будут нам видны про-
стые по форме тела в различных положениях относительно
горизонта. Приводимые рисунки вертикально, но на разной
высоте стоящего цилиндра, думаю, уже не требуют объясне-
ния. Также понятны и рисунки других круглых предметов,
находящихся на уровне горизонта, выше или ниже него
(рис. 13).

Перейдем к телам многогранным. Если мы сумеем прав-
диво нарисовать в разных положениях куб, то от него легко
перейти к построению всякого прямоугольного тела.

Нарисованные (рис. 14) положения куба на горизонте вы-
ше и ниже горизонта понятны.

Естественно, что после всего вышеизложенного рисующий
задаст такие вопросы: «Я понимаю, что удаляющиеся от нас
стороны куба сокращаются, что параллельные в натуре линии,
уходящие от нас, представляются нам

Удаляющиеся
от зрителя
плоскости и линии

сближающимися. Но насколько они сбли-
жаются, где при продолжении пересекут-
ся? Как сделать так, чтобы дальние реб-
ра куба казались действительно сокра-

щенными благодаря удалению, а не просто короткими. Как
правильно нарисовать сокращенные стороны куба? Почему на
рис. 15 а, б верхние поверхности кубов не кажутся горизон-
тальными?»

Ответ. Чтобы точно начертить куб данного размера в дан-
ном положении по законам перспективы, надо иметь следу-
ющие точные данные: размер куба, угол, под которым мы его
рассматриваем, расстояние и высоту, с которых на него смот-
рим⁷.

Но даже для того, чтобы нарисовать куб правдоподоб-
ным или даже дать не точный куб, а хотя бы параллелепипед,
а не кривобокий шестигранник, необходимо знать, где же пе-
ресекутся эти, в натуре параллельные, а нам кажущиеся схо-
дящимися линии, в данном случае, удаляющиеся от нас ребра
куба.

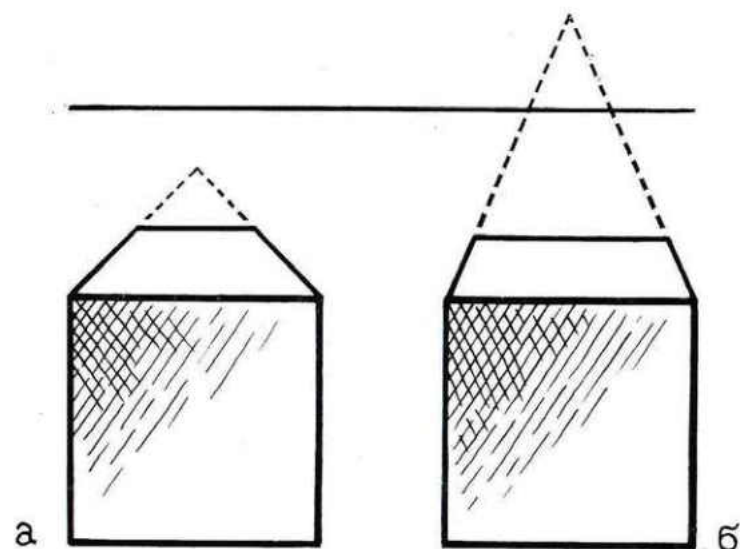


Рис. 15

Нетрудно доказать, что линии, от нас удаляющиеся, горизонтальные параллельные, пересекутся при продолжении на горизонте. Надо представить себе, что в натуре параллельные линии не пересекаются, как бы далеко они ни уходили от нас: между ними остается пространство, кажущееся тем меньшим, чем дальше уходят от нас линии, и пересекающимися мы увидим их только тогда, когда они удалятся от нас на бесконечно большое расстояние. Если мы нарисуем две линии, лежащие под горизонтом, пересекающимися под горизонтом, как на фигуре (рис. 15 а), получим впечатление линий, пересекающихся в пределах видимого пространства, следовательно, не горизонтальных. Такое изображение верхней поверхности тела дает впечатление не прямоугольной, а суживающейся вдаль, или хотя и прямоугольной, но не горизонтальной, а понижающейся вдаль.

Если мы нарисуем две линии, нижними концами лежащие под горизонтом и пересекающиеся при продолжении над горизонтом, они будут казаться не горизонтальными, так как горизонтальная линия, находящаяся ниже наших глаз, не может пересечь горизонт, или не параллельными, а расходящимися, так как, уйдя на бесконечное от нас расстояние (то есть придя к горизонту), оставляют между собой видимый промежуток. Так, изображенная верхняя поверхность тела (рис. 15 б)

дает впечатление плоскости или расширяющейся по мере удаления от зрителя, или прямоугольной, но наклонной к нам.

И только такое изображение верхней поверхности прямоугольного тела, как на рис. 16, где удаляющиеся линии пересекаются на горизонте, производит впечатление прямоугольной и горизонтальной плоскости.

Итак, удаляющиеся от нас параллельные горизонтальные линии мы видим при продолжении пересекающимися на горизонте. Ясно, что если этих параллельных линий будет не две, а несколько, они все пересекутся в одной и той же точке. Точки, где сходятся удаляющиеся от нас параллельные линии, называются в перспективе точками схода линий.

Для каждой группы параллельных линий, в каком бы месте картины они ни находились и каким бы предметам ни принадлежали, существует только одна точка схода. Поэтому, чтобы, рисуя с натуры, найти точку схода для группы каких-нибудь параллельных горизонтальных линий, надо мысленно провести параллельную им линию через свой глаз. Встреча этой линии с горизонтом и будет искомой точкой схода.

Теперь мы можем себе представить, как расположатся, какое направление примут линии, представляющие очертания удаляющихся от нас прямоугольных плоскостей, сторон куба или другого прямоугольного тела, наружных стен дома, внутренних стен комнаты с дверями, окнами, мебелью и т. п.

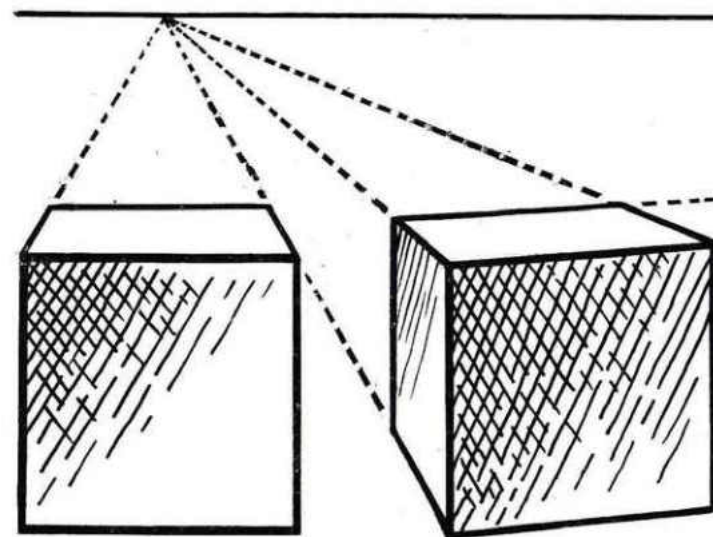


Рис. 16

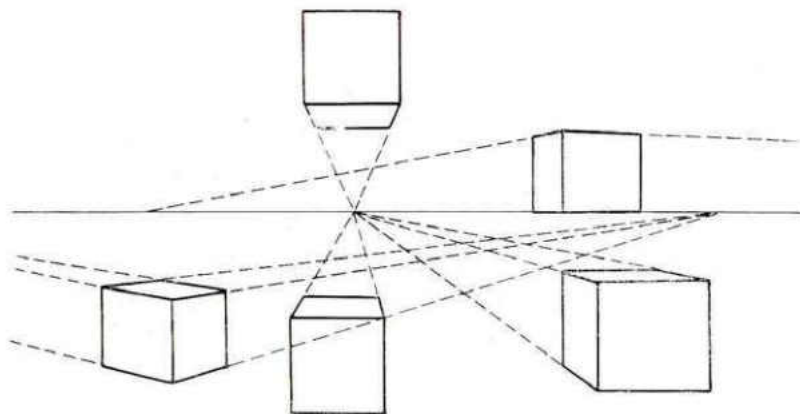


Рис. 17

Вот примеры. Разные положения прямо стоящего куба под горизонтом, на горизонте и выше горизонта рис. 17).

Если мы хотим нарисовать одноэтажный с двускатной крышей дом, видимый с угла и с высоты человеческого роста, мы должны вспомнить, что горизонт пересечет стены дома на высоте глаз человека, стоящего перед домом, и что горизонтальные линии одной стены будут иметь точку схода направо, а линии другой стены — налево от рисующего (рис. 18).

Чтобы найти перспективную середину стены, мы пересекаем ее диагоналями. Через точку их пересечения пройдет вертикальная линия, делящая стену пополам.

С горы, которая выше дома, то есть более высокого горизонта, мы увидим и нарисуем его так (рис. 19).

Если же сам дом будет стоять на горе, а мы будем смотреть на него снизу, он нам представится так (рис. 20).

Стоя среди комнаты и смотря прямо на одну из ее стен, мы увидим ее в таком виде (рис. 21). Все уходящие от нас параллельные горизонтальные линии боковых стен, пола, потолка сойдутся в одной центральной точке схода на горизонте. Если мы повернемся лицом к углу комнаты, то будем видеть только две стены, причем параллельные горизонтальные линии каждой стены будут иметь свою точку схода: линии правой стены — налево от зрителя, левой стены — направо от зрителя (рис. 22).

В рисунках внутреннего вида комнат особенно часто встречается следующая ошибка. Рисующий в своем рисунке помещает больше, чем сможет охватить глазами, не поворачивая головы. В результате изображенное помещение кажется более обширным и глубоким, а углы прямоугольных предметов ка-



Рис. 18



Рис. 19

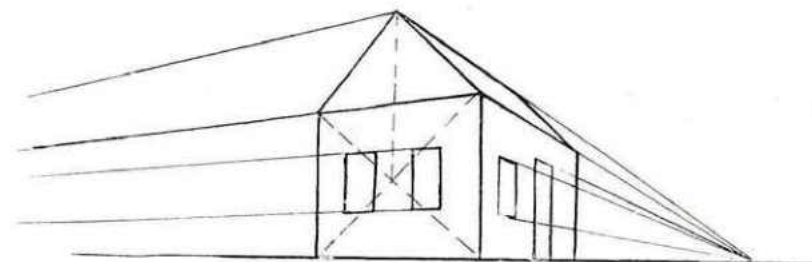


Рис. 20

жутся не прямыми. Дело в том, что человеческий глаз ясно видит находящиеся перед ним предметы приблизительно в пределах угла в 40° , и на картине нельзя помещать то, что уходит за пределы этого угла, не рискуя сделать изображение неправдоподобным. Такое искаженное изображение дают широкоугольные фотографические аппараты.

Уходящая от зрителя горизонтальная дорога будет иметь точку схода на горизонте и идущая в гору — над горизонтом, а спускающаяся под гору — под горизонтом (рис. 23).

На рис. 23 дорога, вначале горизонтальная, потом спускается к ручью, пересекая его по горизонтальному мостику, вновь поднимается и уходит вдаль по горизонтальной плоскости.

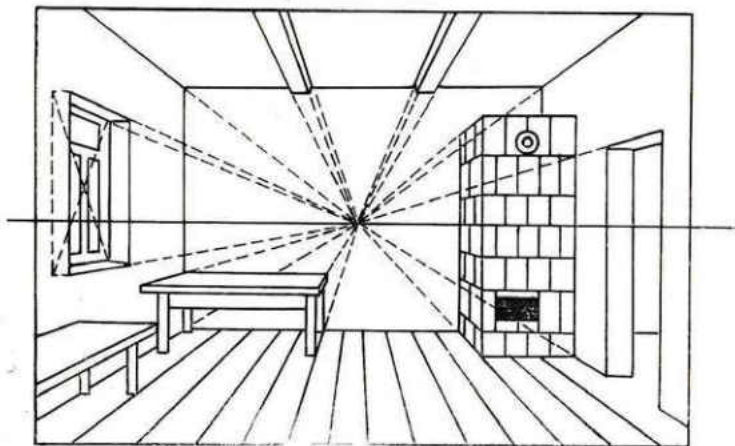


Рис. 21

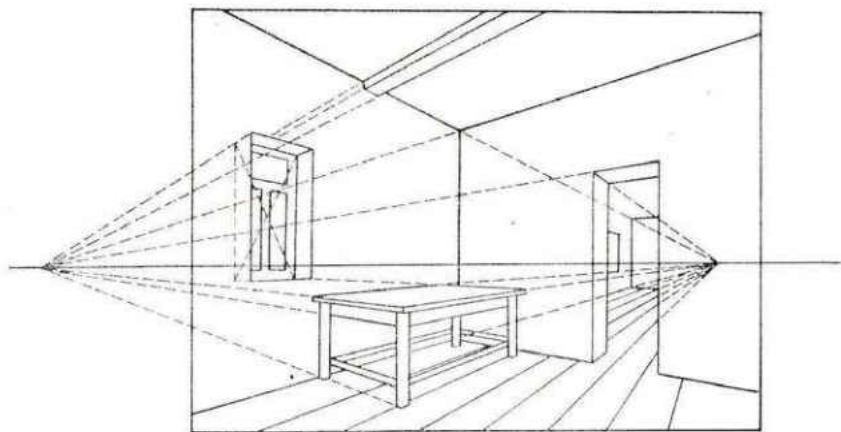


Рис. 22

Извивающуюся дорогу рисуют, сокращая вдаль каждое ее колено, и затем на глаз округляют углы (рис. 24).

Столбы по сторонам дороги рисуют, проводя к точке схода на горизонте линии, соединяющие нижние и верхние концы столбов (рис. 25).

При этом мы замечаем, что горизонт разбивает столбы на части пропорциональные, что $AB : BV = GD : DE$. В данном случае $BV = 2AB$, $DE = 2GD$. Поэтому, если мы захотим поставить в точке H столб, равный по росту столбу AB , мы должны отложить от точки Z часть HZ , равную половине ZH .

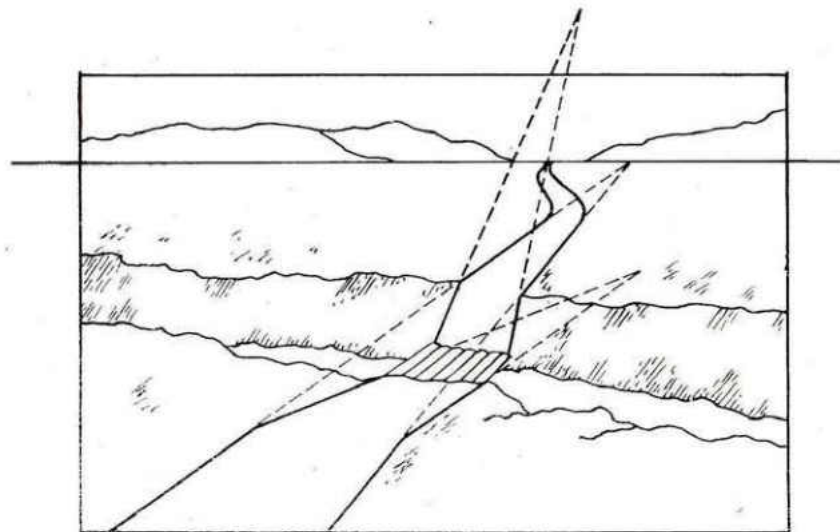


Рис. 23

По такому же принципу мы можем расставить на горизонтальной плоскости человеческие фигуры на разных от зрителя расстояниях.

... Понятно, что горизонт, находящийся всегда на высоте глаз рисующего, пересекает все находящиеся перед рисующим предметы на той же высоте (рис. 26, 27, 28, 29). Если рисующий стоит, горизонт пересекает глаза всех стоящих перед ним людей одного с ним роста. Если рисующий сядет, горизонт пересечет все находящиеся перед ним фигуры приблизительно по грудь; если рисующий опустится еще ниже, сядет на землю, он увидит горизонт пересекающим колени людей и т. д.

На всех этих рисунках все изображенные люди — одного роста. Если мы укоротим одну из фигур сверху, рост ее уменьшится, если обрежем снизу, фигура отойдет дальше и рост ее увеличится.

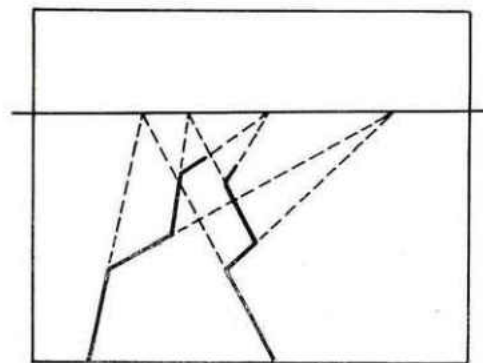


Рис. 24

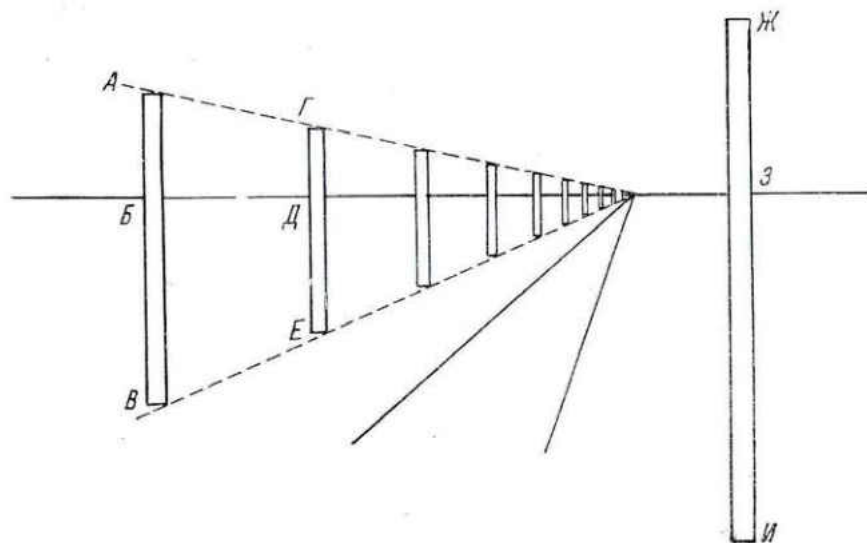


Рис. 25

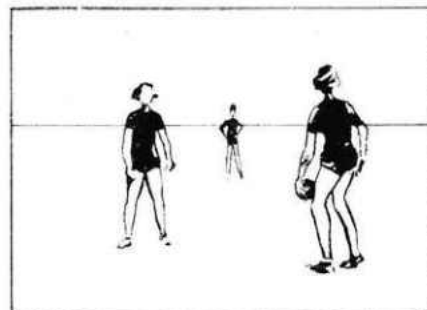
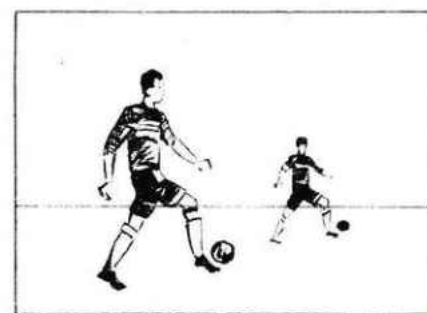


Рис. 26, 27, 28, 29

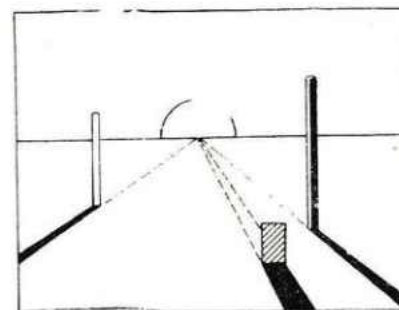


Рис. 30

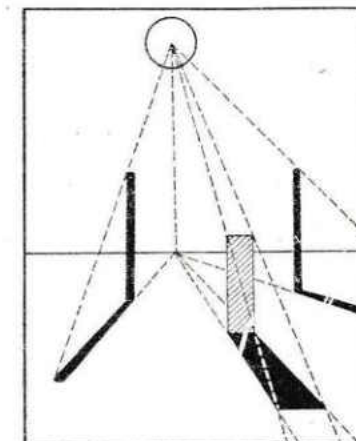


Рис. 31

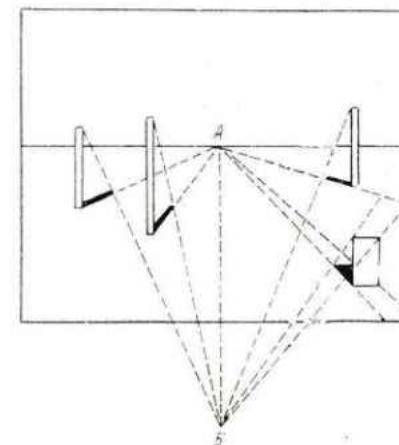


Рис. 32

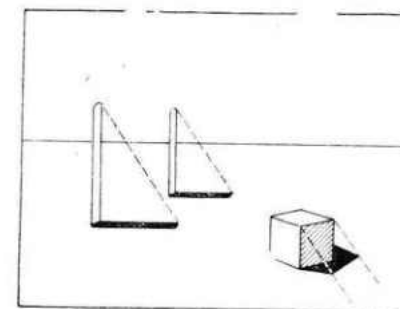


Рис. 33

Теперь мы умеем правдиво нарисовать постройки, улицы, дороги, найти размеры человеческих фигур для разных мест картины. Попробуем нарисовать падающие тени от фигур, по крайней мере определить их направление и размеры.

Перспектива падающих теней

Благодаря громадности расстояния от солнца до нашей планеты, солнечные лучи, падающие на землю, мы воспринимаем параллельными и падающие от предметов тени рисуем как параллельные.

Представим, что солнце садится, то есть находится на горизонте. Понятно, что тени, падающие от предметов, в натуре

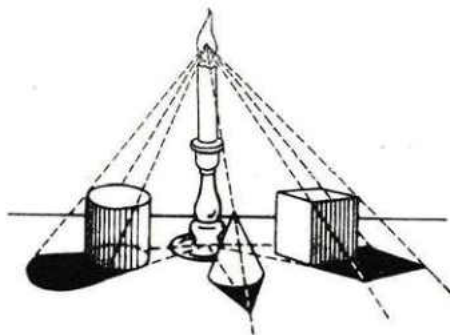


Рис. 34

параллельные, в перспективе направляются по линиям, сходящимся на диске солнца (рис. 30).

Если солнце будет выше, над той же точкой схода, направление теней не изменится, но, проведя линии от диска солнца через вершины изображенных предметов и продолжив их до пересечения с полосами теней, получим концы теней (рис. 31).

Самый диск солнца очень редко изображается на картине, а точки схода теней и солнечных лучей — одну непосредственно под диском солнца на горизонте, другую в центре диска — приходится искать далеко за пределами картины.

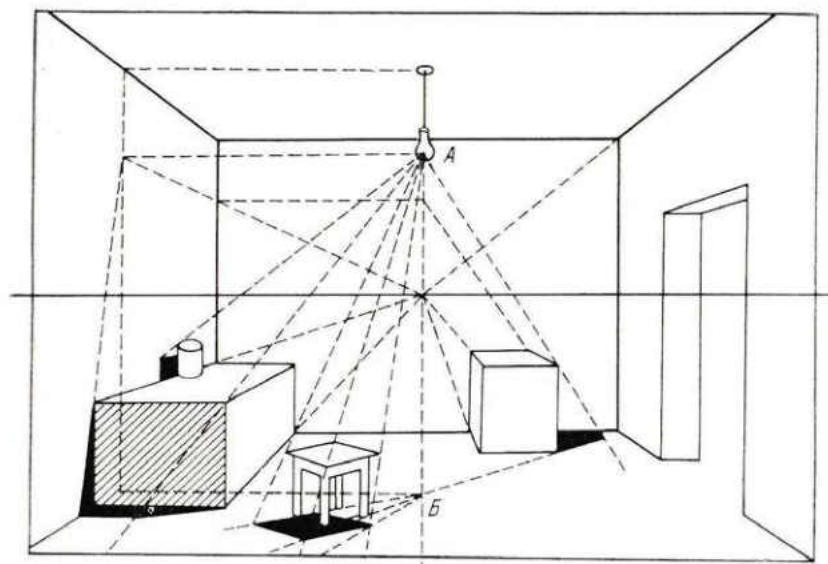


Рис. 35

Если солнце находится за спиной зрителя и предметы обращены к нему своими освещенными сторонами, точка схода теней будет на противоположном от солнца крае горизонта (точка *А* на рис. 32), а точка схода лучей — непосредственно под ней (точка *Б* на рис. 32).

При положении солнца сбоку от зрителя, когда лучи его параллельны картине, тени будут лежать на картине горизонтально, а лучи солнца надо будет нарисовать наклонными параллельными линиями (рис. 33).

Тени от предметов, освещенных свечой, падают в разные стороны, направляясь от свечи, а длина теней определяется лучами, идущими от огня свечи (рис. 34).

Для размещения теней при лампе, подвешенной к потолку (точка *А* на рис. 35), находим точку *Б*, находящуюся непосредственно под лампой *А*. От этой точки направляются тени по полу комнаты, заходя иногда на стены. Лучи, идущие от точки *А*, определяют длину теней.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПЕРОВОГО РИСУНКА

А. Лантес [8]

Основные элементы рисунка пером — это линия и штрих. Как в дальнейшем будет видно, они весьма разнообразны. Но кое-что нужно сказать о них и сейчас.

Что такое
линия и штрих

Линия — это протяженное движение пера по бумаге. Штрих — короткое. Линия может иметь и самостоятельное значение,

штрих — лишь в совокупности с другими штрихами.

Но даже и в этом, казалось бы, очень простом и всем известном определении есть свои неясности. А как определить росчерки? Будем считать их промежуточными элементами перовой техники.

На рис. 36 показано постепенное превращение линии в штрих: А — линия; ВВ — росчерк; Г — зигзаг; Д — штрих.

Эти переходные стадии свидетельствуют о гибкости и динамике художественных средств перового рисунка. Рисунок этот напоминает палитру до смешения красок. Это нечто вроде «основных колеров».

Хотя в рисунке линия и штрих часто решают одинаковые задачи, но нас интересует больше их отличие. Можно ли ска-

Функция линии
и штриха

зать: линия оконтуривает, штрих в своей массе создает тон и цвет?⁸ Можно, но с известной поправкой: дальнейшее пока-

жет, что и линия и штрих часто меняются функциями или дополняют друг друга.

И все-таки несомненно, что линия является более самостоятельным элементом изображения. Она призвана главным образом определять границы формы. Протяженность линии может быть любой по отношению к плоскости листа бумаги. Штрих, конечно, является производным от линии. Но, так как главная его задача — передача пятна, тона и цвета, то очевидно, что в большинстве случаев он не имеет самостоятельного значения и качество его определяется уже его количеством. В отличие от линии штрих складывается из коротких движений руки и пера по бумаге в соответствии с возможностями движения кисти руки. Таким образом, штрихование — это совокупность коротких и быстрых движений пера (руки): ведь цветное пятно должно родиться одним порывом, одним напряжением и ритмом.

Итак, если мы иногда добиваемся в рисунке некоторой цветности сочетанием нескольких линий, то тон и цвет создаются в основном лишь с помощью штрихов.

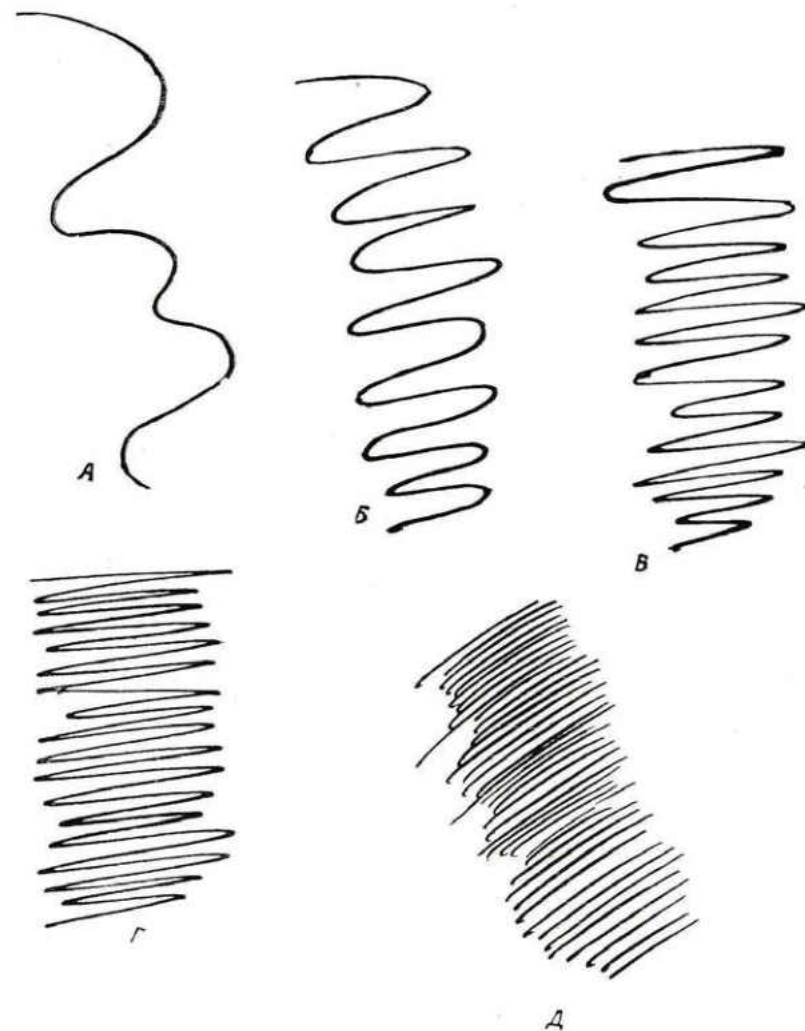


Рис. 36

Заштрихованное пятно тоже, конечно, своеобразная условность перового рисунка. Ведь рассматривая сочетание штрихов, мы видим, по существу, просто какие-то полосатые места, и все же наш глаз, воспринимая ту или иную совокупность черного и белого цвета, получает определенную и разнообразную сумму впечатлений.

Нужно сказать, что действие штриха очень разнообразно. Оно зависит от толщины штриха, характера его начертания и расположения по отношению к белому цвету бумаги, то есть степени густоты наложения. Вполне понятно, что этих сочетаний будет множество. Постараемся разобраться на примерах, что надо считать тоном, а что цветом в перовом рисунке.

Тон передает состояние живописной среды и силу темного и светлого. Цвет — окрашенность предмета. (В живописи тон и цвет взаимодействуют несколько иначе.)

Тон, цвет
и фактура

Монохромность черно-белого изображения перового рисунка скорее естественнее передает тон (тоже одноцветный).

Так как и тон и цвет в перовом рисунке изображаются, по существу, одними и теми же средствами черного штриха по белой бумаге, то очень важно внимательно разобраться в тех весьма мало различных характеристиках, которые определяют отличие тона от цвета в перовом рисунке.

Заметим, что тон и цвет в перовом рисунке, пожалуй, еще более органически слиты, чем, положим, в живописи. Поэтому раздельно рассматривать тон от цвета и приводить для этого примеры, по сути дела, невозможно. В рисунках можно различать лишь преимущественное действие того или другого (тона или цвета).

Цвет в рисунке пером передается разнообразием штрихов, их противоположным расположением, разнообразием их характера (штрихи, прямые, крученные, рваные и т. д.).

Но, как мы видим, в полном единстве с понятием цвета в рисунке пером находится и понятие фактуры, материальности предмета. Цвет и фактурность в живописи значительно более удалены друг от друга. В рисовании пером эти два понятия почти слиты воедино. Остановлюсь несколько более подробно на понятии фактурности.

Ощущение материала и его внешнего проявления, то есть фактурности, является неотъемлемой частью реалистического мироощущения художника. Мы знаем, как это выглядит

в живописи. Так художники используют самые разные приемы для передачи впечатления материальности, вплоть до нагромождения масляной краски. В рисунке

Трактовка материальности и фактуры

это тоже немаловажный вопрос, хотя средств здесь гораздо меньше. Перовой рисунок для передачи фактуры располагает

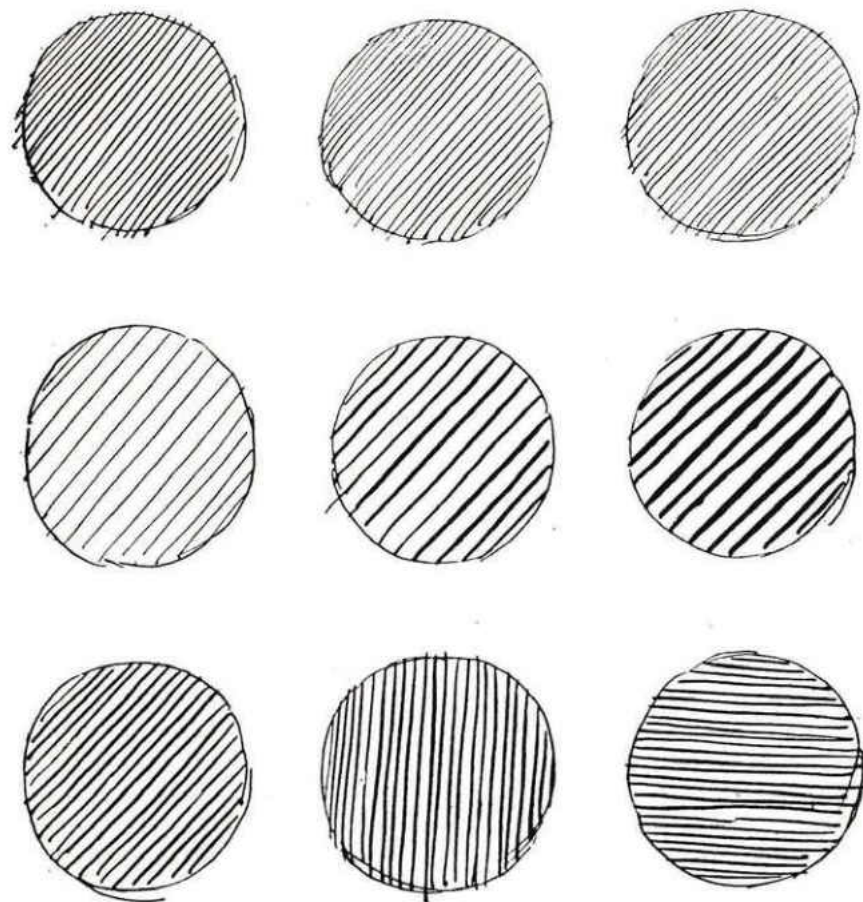


Рис. 37

теми же средствами, что и обычный, но лишь в пределах своей специфики. В рисунке приходится часто очень тонко подмечать пластические свойства разных материалов и характер их поверхности, чтобы найти способ их изображения, по существу, в довольно однообразных средствах пера. Мех и материя, песок, гравий и галька и т. п. — эти все материалы требуют какого-то отражения на бумаге. Неважно, каким образом художник станет их выражать. Однако необходимо, чтобы их соотношения были весьма выверены и передавали бы физические свойства поверхности. Передать фактуру, положим, стекла и гравия в перовом рисунке можно легко, но фактуру

хотя бы костюмной материи и кожи изобразить очень трудно. Ведь надо иметь в виду, что нагромождение средств исключено, и хочешь не хочешь — надо быть очень экономным.

Прежде чем перейти к примерам, я хочу подчеркнуть, что все три элемента, а именно: тон, цвет и фактурность материала (или просто материальность предмета) бывают и единосущны и различны в том или ином рисунке.

На рис. 37 мы видим сверху три круга. Они заштрихованы ровными и одинаково наклонными прямыми, расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга. Здесь тон одинаковый и цвет одинаковый.

Второй ряд кругов: прямые удалены на одинаковое расстояние друг от друга, они — одинакового наклона, но разной толщины. В результате — тон разный, цвет одинаковый.

Следующие три круга заштрихованы прямыми одинаковой толщины, расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга, но в разных направлениях. В этих трех кругах тон одинаковый, а цвет разный.

Задержим немного внимание на кругах этого ряда. Мы видим, что простое изменение направления штриха изменяет наше восприятие. Очевидно, действие цветовых лучей от чередования черного и белого в каждом направлении свое и по-своему действует на глаз, хотя количество, вернее сумма черного и белого цвета, у всех кругов одинакова. Значит, при одинаковом тоне от перемены направления штрихов появляется какое-то новое качество, уже отличное от тона, которое мы условно и назовем цветом.

На рис. 38 верхний ряд изображает одинаковый тон и различный цвет, переданные с помощью штриха разнообразного начертания. Тут можно сказать, что цвет и фактура идентичны.

Во втором, третьем и четвертом рядах показана шкала от белого до черного, но цвет этих кругов одинаковый, как одинакова и фактура.

Вышеприведенными примерами ни в коей мере не ограничиваются возможности передачи в рисунке тона, цвета и фактуры. Все эти элементы можно показать и с помощью перекрещенного штриха. Тут варианты сочетаний штрихов всех характеров, всех толщин и направлений будут весьма многочисленными.

На рис. 39 показаны некоторые примеры перекрещенного штрихования.

Для более полного представления свойств линии и штриха необходимо остановиться еще на одном очень важном для рисования пером элементе изображения: на пластике и ритме. (Я говорю «на одном» потому, что удобнее рассматривать) эти два почти однородных явления в едином целом.)

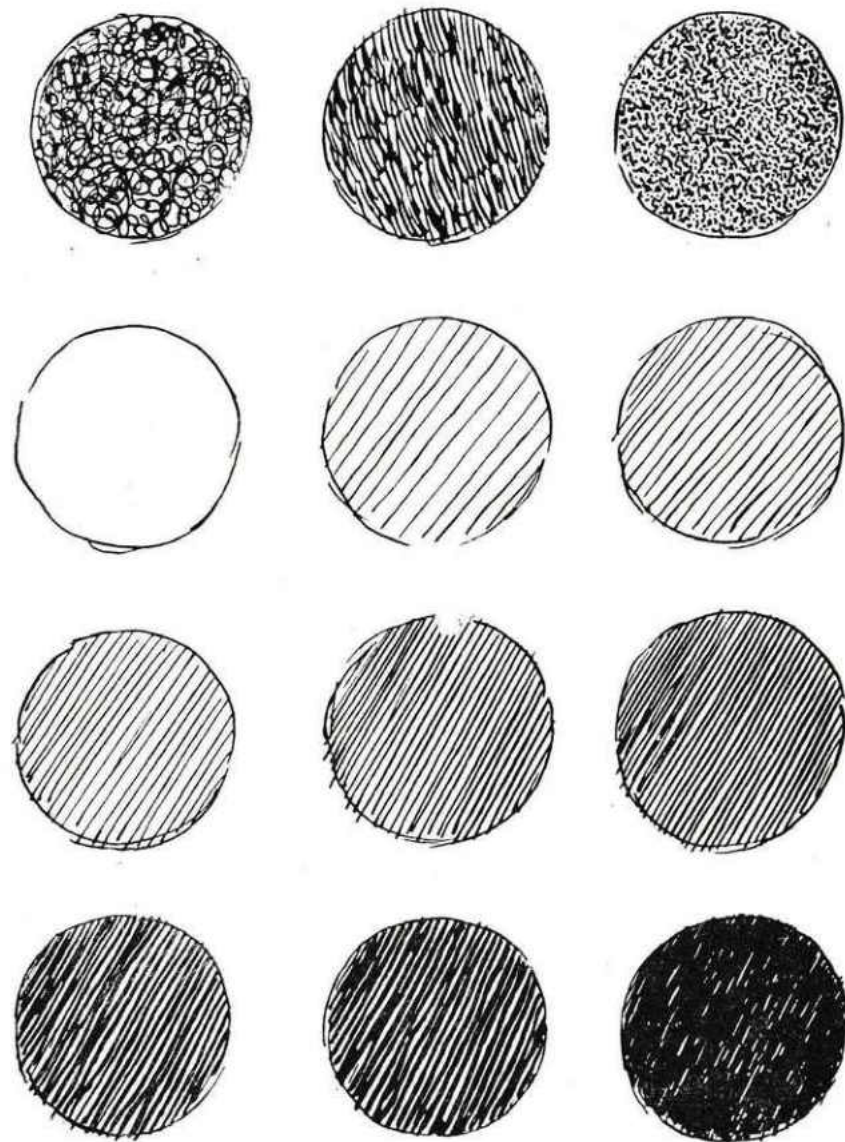


Рис. 38

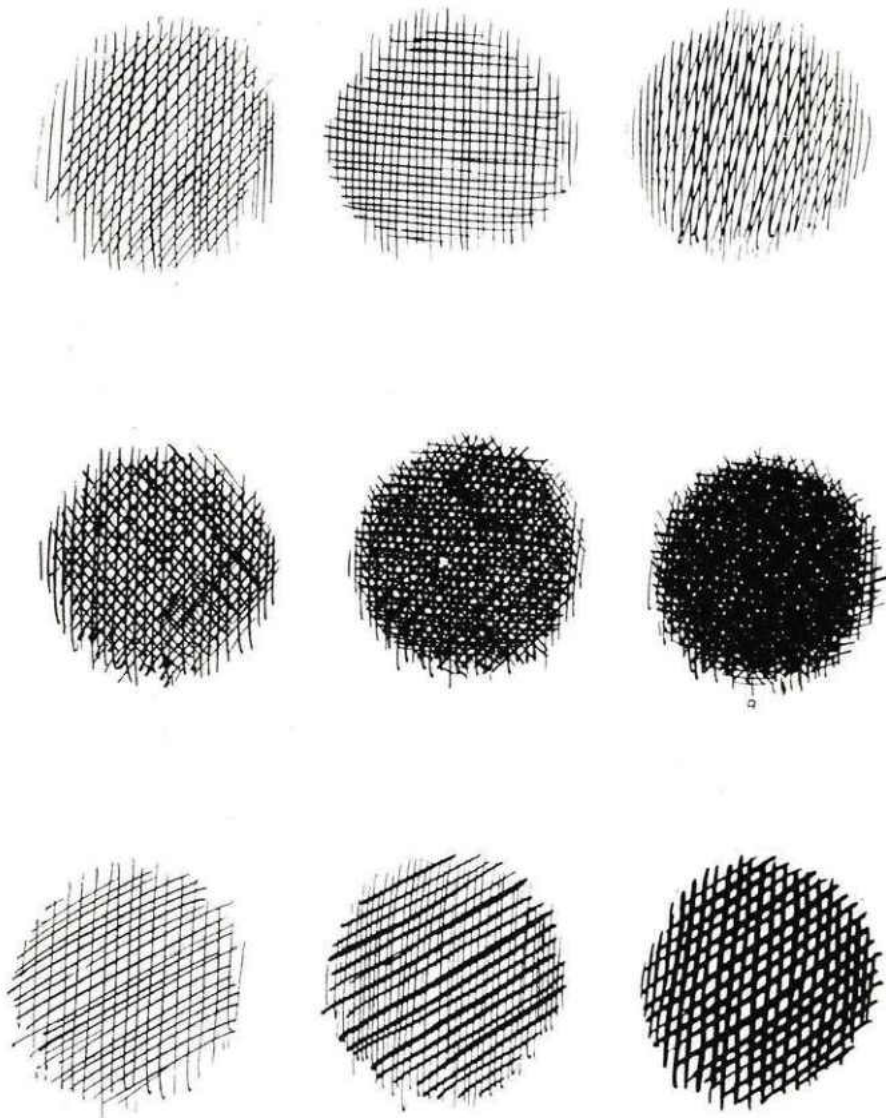


Рис. 39

В изобразительном искусстве можно встретить примеры, когда совершенно незаметно присутствие руки автора: цвет, например, так прописан, что мазок как бы отсутствует. Поверхность картины ровная, как стекло. В этом есть свой смысл для особого рода и стиля живописи да и углевого рисунка.

Но в перовом рисунке такое нивелирование средств изображения просто невозможно. Да и не нужно. Ведь движение руки автора по бумаге — это одно из выражений его эмоций. Ритм штриха даже в изображении фона может влиять на художественную выразительность рисунка в целом.

О значении пластики и ритма обнаженных линий и говорить не приходится. Тут это становится просто обязательным. В перовом рисунке пластика и ритм чрезвычайно важны. Мало того, они становятся как бы особым изобразительным элементом, который не заметить нельзя.

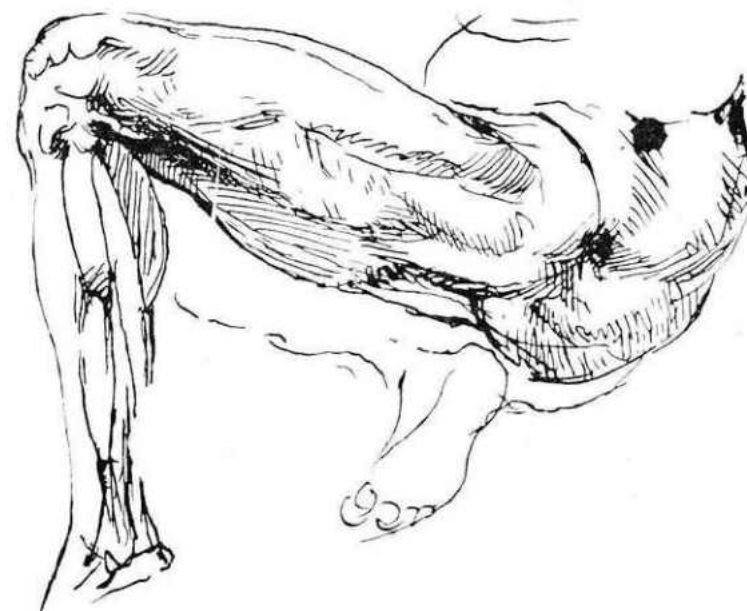
Ритм и пластика в перовом рисунке наиболее выражены, когда линии и штрихи создаются свободным движением. Это яснее всего заметно в рисунках, сделанных сразу (*a la prima*)⁹ и не особенно загруженных тонально-живописной разработкой.

Такой тип рисунка с точки зрения современного понимания задачи и характера перового рисунка считается наиболее характерным видом рисования. Мы увидим на примере показанных здесь рисунков (ил. XII—XV), как важна в таких случаях ясность пластических и ритмических приемов. Легкая перекрещенность часто встречается и тут.

Но как художнику перейти к глубоким тонально-цветовым решениям? При передаче ночных мотивов или очень темной окрашенности предмета у художника возникает необходимость усилить звучание тона и цвета. Этого он достигает путем повторной накладки на уже заштрихованное место второй штриховки (ил. XV). Художник редко делает вторую штриховку в том же направлении, что и предыдущая. Большей частью вторая штриховка идет в новом направлении, иногда просто поперек. Так возникает штриховка перекрещенная. В этом виде штриховки пластико-ритмическое состояние перового слоя в корне меняется. Создается сетка, где мелкие пространства между штрихами становятся квадратами, ромбами или прямоугольниками различных конфигураций. Этот вид перекрещенного рисунка не уничтожает пластико-ритмических качеств рисунка, а лишь сообщает им совершенно новое звучание. При множестве перештриховок тонким чертежным пером зрительный эффект можно довести до впечатления почти необычайного — тонального рисунка. Перо как бы перестает чувствоваться. Мне кажется, этот вид рисунка не следует поощрять. Механическое и однообразное штрихование может



Ил. XII. Тициан. Эскиз картины «Святой Себастьян». Около 1518 г.



Ил. XIII. Микеланджело. Этюд ног. 1525—1530

оказаться очень скучным и чрезвычайно утомляет художника. В тех случаях, когда необходимо закрыть сплошным густым тоном большие поверхности, художник идет для более острого решения на техническое разнообразие поверхности этой части (но, конечно, оправданное смыслом). Очень бывает выгодно для соответствующего изображения сочетание игры линии и густо перекрещенного штриха.

При перекрещивании штриховать предыдущие наслоения под прямым углом наименее выгодно художнику, ибо тут начисто нивелируется динамика штриха. Штриховать повторно



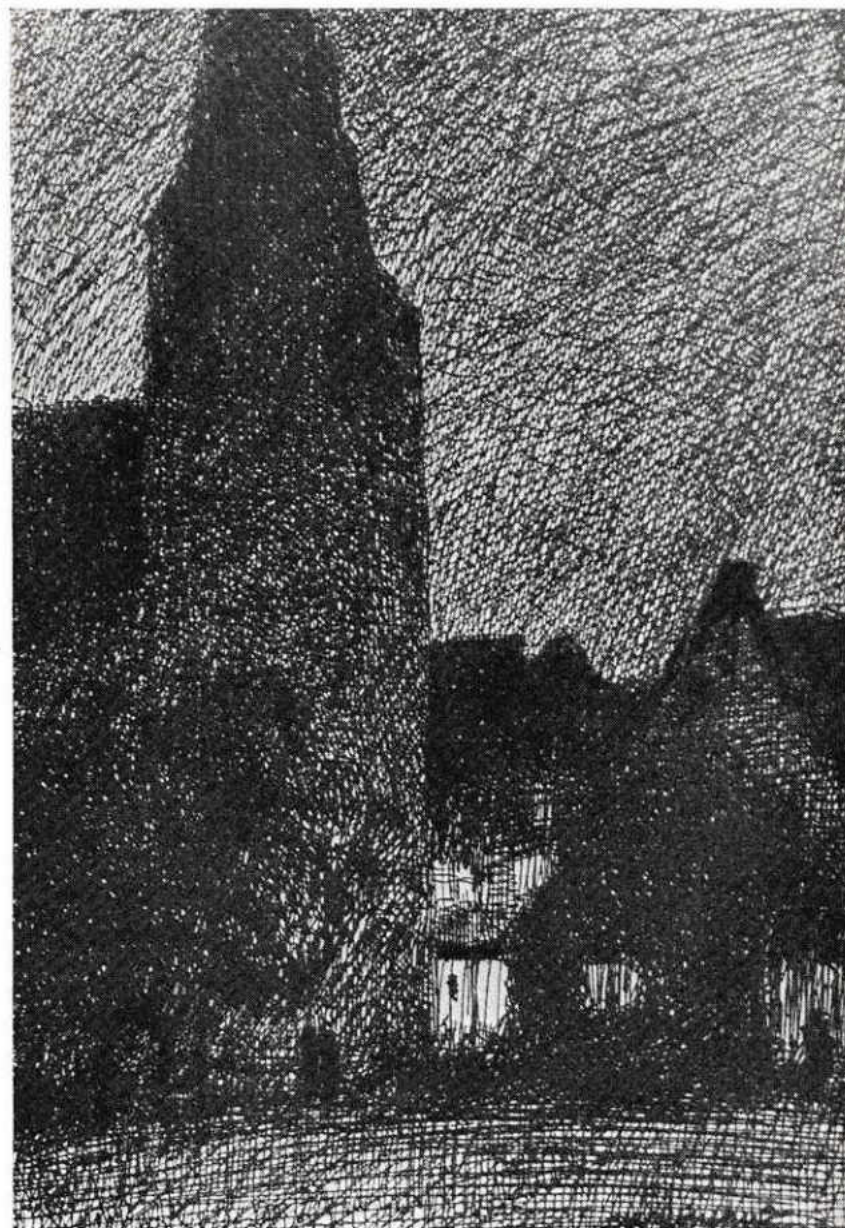
Ил. XIV. Г. С. Верейский. Пейзаж. 1948

под углом более красиво. Каким бы насыщенным ни был тон, здесь всегда остается хоть небольшое ощущение движения штриха, то есть его пластичность.

В изобразительном искусстве пространство уплощенное и пространство иллюзорное являются и противоположностями и постоянными сотрудниками. Как это понять? А вот как. Художник в любом своем произведении, сам порой не ведая того, вступает в творческий конфликт между желаемым и возможным. В любом случае, даже когда художник стремится изобразить иллюзию

**Пространство уплощенное и простран-
ство глубинное**

трехмерного пространства на плоскости, это желание его сразу упирается в довольно жесткие и строгие, если так можно выразиться, физические качества самой плоскости. Плоскость картины своей материальной сущностью начинает как бы противиться этому желанию художника. Но этот разговор касается преимущественно живописи. Во многих других видах изобразительного искусства, в таких, как плакат, панно, фреска, ковер и т. д., иллюзорное «проламывание» плоскости вообще не обязательно. Даже, напротив, в декоративном искус-



Ил. XV. О. Убеллоде. Городской пейзаж

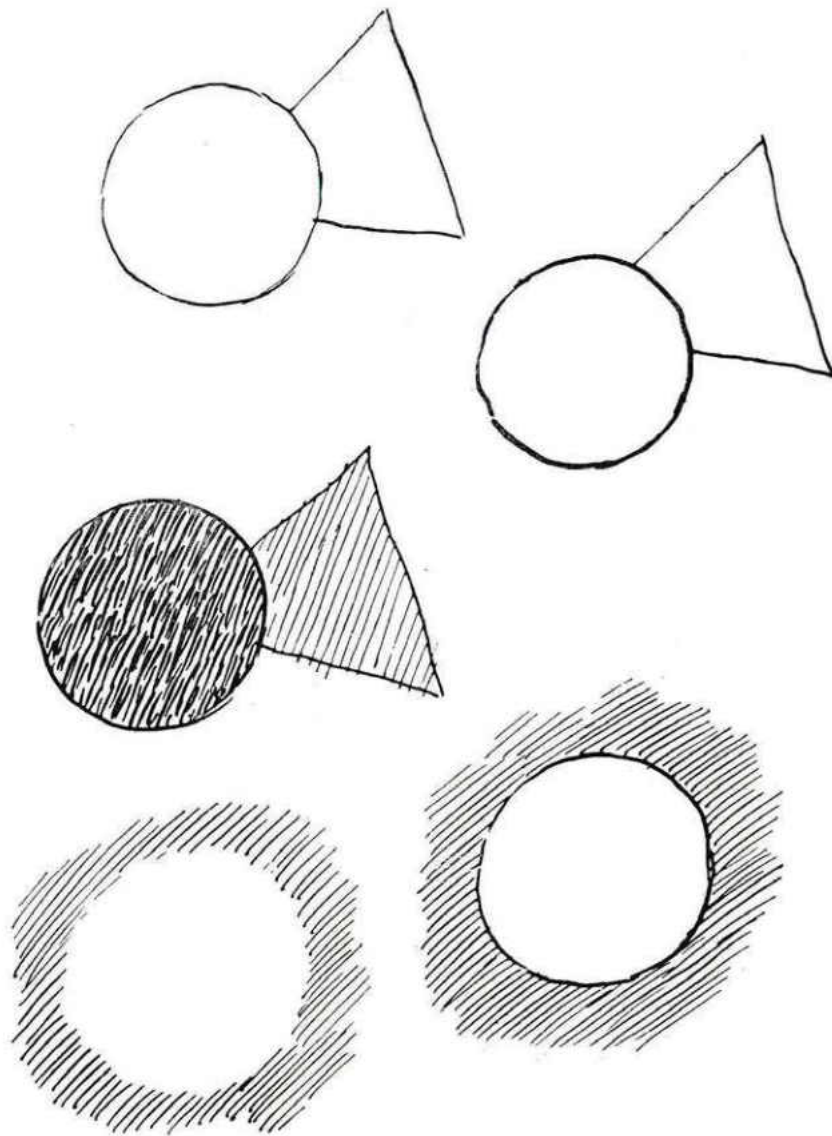


Рис. 40

стве ощущение плоскости порой приобретает самодовлеющее значение. Но не будем дольше останавливаться на этом. Вопрос этот сложный и требует особого разговора. Все это важно знать постольку, поскольку перовой рисунок касается этой проблемы.

Перовой рисунок чаще всего создается для книг, журналов, газет. Иллюзорность пространства для этого вида рисования совсем не нужна, по меньшей мере неуместна.

Есть такое понятие у иллюстраторов «рисунок лежит на плоскости» или «рисунок не лежит на плоскости». Необходимо, чтобы чисто чувственно рисунок не разрушал физического ощущения плоскости, но лишь подчеркивал и организовывал ее незыблемую сущность.

Можно ли себе представить, чтобы рисунок на ткани казался дырами? Это абсурд. Сохранение ощущения плоскости в рисунке очень важно. Это не значит, что художник лишен возможности изображать пространство. Никто не лишает его этого права, но при этом он всегда изображение пространства должен подчинить двумерности листа.

Некоторые художники придают этой проблеме главенствующее значение. Другие склоняются к более пространственному решению. В связи с этим методика изображения весьма различна. В данном случае я останавливаюсь на этом вопросе в самых общих чертах и утверждаю, что даже самый крайний пример пространственной реальности не исключает значения ощущения изобразительной плоскости.

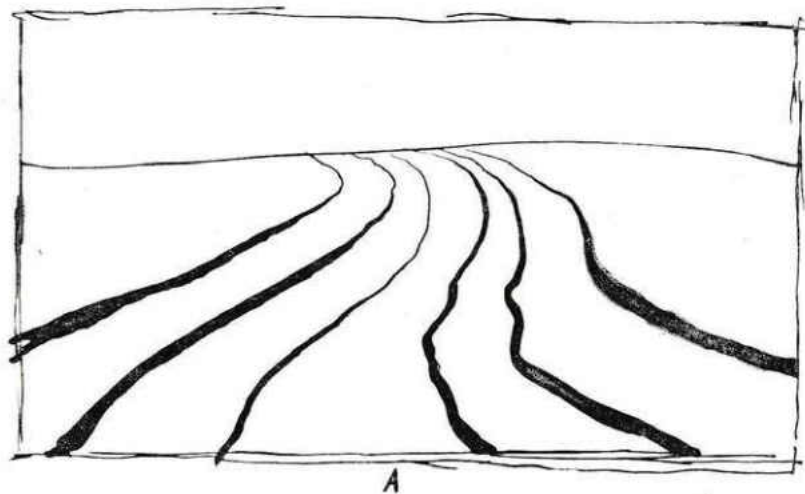
Передача пространства может быть достигнута весьма простыми средствами. На рис. 40 приводится схематический пример изображения пространства при помощи цвета. Здесь помещены вспомогательные рисунки, объясняющие пять вариантов передачи пространственности.

Первый вариант состоит из двух геометрических плоских фигур: круга и треугольника. Они нарисованы в одну силу перовой линией, но кажется, что круг впереди треугольника, потому что таково логическое заключение зрителя по смыслу расположения фигур (назовем его позиционным пространством).

Когда мы круг нарисуем жирной линией, а треугольник тонкой, то пространственное расположение этих фигур будет казаться несколько иным, то есть они будут как будто бы больше удалены друг от друга.

Далее (третий вариант), пространственное отношение между кругом и треугольником подчеркнuto наложением штриховки: на круг — более фактурной и цветной, на треугольник — менее фактурной и цветной.

Четвертый вариант: пространственное расположение белого круга определяется расположением простой, ровной штриховки вокруг.



A



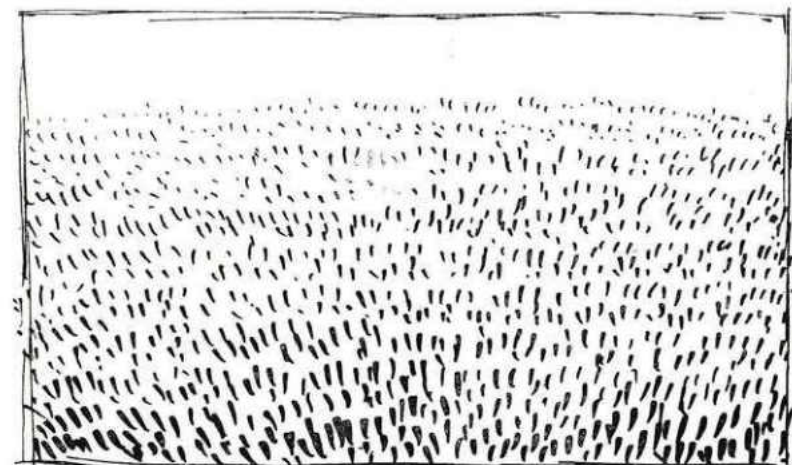
B

Рис. 41

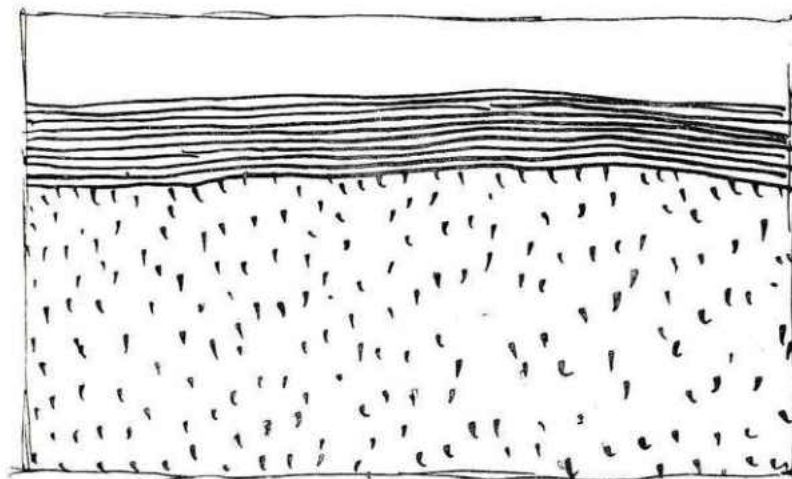
В пятом варианте круг как бы приближается к зрителю благодаря добавочному оконтуриванию его.

Мы видим, что и тут действуют те же законы контраста, но в несколько более разнообразных вариантах.

Приведу еще рисунок, определяющий пространство, но в более сложном изображении. На рис. 41 контрастность достигается различным нажимом пера и степенью резкости контуров. Здесь показан примитивный пейзаж, изображающий поверхность земли.



B



В первом варианте (A) использована обычная линейная перспектива пространства земли во взаимодействии с пространственным ослаблением начертаний линий. Второй вариант (B) построен на горизонтальных линиях различного нажима. Третий (B) — на вертикальных штрихах, дающих цвето-фактурное решение пространства.

Глядя на эти рисунки, делаешь любопытный вывод, что ощущение пространственной линии, достигнутое напряжен-



Рис. 42

ностью цвета, полностью совпадает с ощущением ее перспективности. Эти три примера, как мы видим, убедительно передают удаляющуюся плоскость земли. Но если здесь использована линейная перспектива, то возможны и такие случаи, когда пространственное построение достигается только с помощью фактурно-цветовых соотношений. Это видно на варианте четвертом (Г): три части этого примитивного пейзажа дают представление об их различном пространственном положении. Это впечатление зависит от цвето-фактурного различия всех частей пейзажа¹⁰.

Но этими приемами не исчерпываются все богатейшие возможности перового рисования пространства.

На рис. 42 показан петух, нарисованный легкими, тонкими линиями. Фон вокруг него сделан линиями или, вернее, штрихами, более резкими и жирными. Мы видим, что этот обратный контраст все-таки не нарушил ощущения второпланности фона и переднепланности изображения петуха.

Воспроизвести форму абсолютно плоскостно художник не может. Ведь даже видя силуэт какого-либо предмета, художник не теряет из виду его материальности, вещественности, а коли так, то и эта форма имеет какую-то

Объем

свою глубину, а следовательно, и соответствующий объем. Поэтому даже ровный, без каких-либо нажимов контур уже как бы отделяет на плоскости бумаги некую форму от представляемого пространства. Когда контур делается неодинаковой толщины с чередующимися нажимами, эта изобразительная форма уже начинает включать в себя и некоторые начальные элементы объема. В лаконичном перовом рисунке объем может быть достигнут очень малыми средствами. Достаточно нескольких добавочных черточек в соответствующих характеру объемности местах, и ощущение объема уже будет достигнуто. Это может иметь и свое развитие, вплоть до детально разработанной формы и цветовой насыщенности рисунка. Тут важно заметить, что при любой системе рисования глаз художника производит какую-то особую зрительно-«осозательную» работу подобно тому, как скульптор это же делает путем непосредственного физического осязания.

Итак, когда мы рисуем форму, объем, то глаз постоянно как бы «ходит» по поверхности формы, подмечает ее пластику и конструкцию. Конечно, построение предмета играет большую роль в рисунке пером. Но я коснусь лишь ощущения поверхности формы и объема.

Возьмем для простоты цилиндрические формы дерева (рис. 43). Поверхность этой формы ведет за собой глаз в направлениях, которые подсказывает сама природа. Тут соединяются воедино два совершенно противоположных движения. Одно идет по направлению роста дерева, как строится сама древесина (текучесть формы), другое идет вокруг объема цилиндра, по вращательному движению, как строится образование, например, коры березы. Эти два противоположных движения не мешают друг другу, но постоянно как бы подчеркивают взаимную сущность.

На обрубке живой формы дерева это особенно заметно. Но даже если взять простую геометрическую гипсовую форму цилиндра, то все равно глаз волей-неволей будет двигаться и тут по двум направлениям — продольному и поперечно-вращательному.

Если это перенести на язык линий и штрихов, то мы увидим, что ощущение окружности формы смогут дать как вертикальные, продольные штрихи, так и поперечно-вращательные.

В этих примитивных примерах заключены основные принципы трактовки объема в перовом рисунке. Но это только схема. Практически очень редко можно видеть применение этих

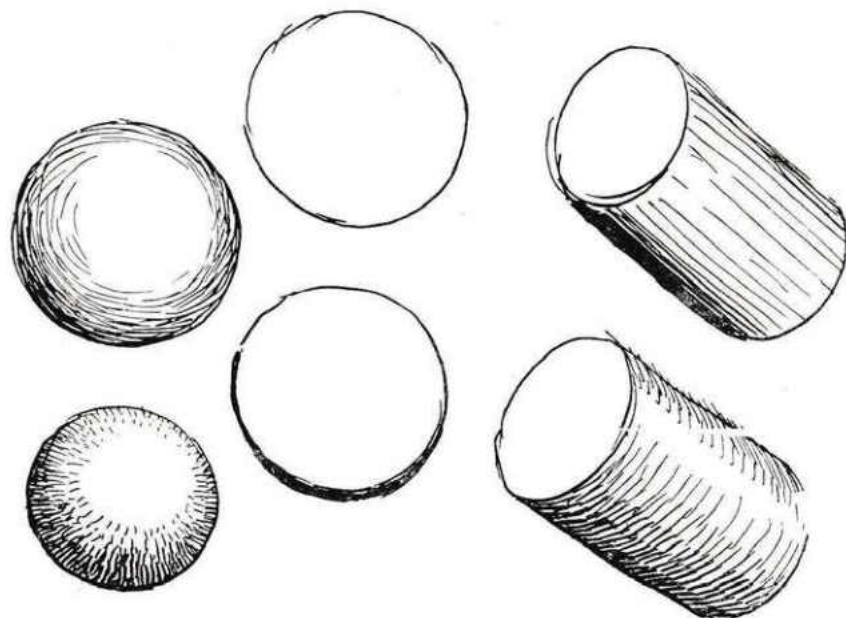


Рис. 43

принципов в чистом виде, хотя преимущество того или иного принципа часто бывает очень заметно.

На том же рис. 43 можно видеть круги, преобразованные различными способами штриховки в шар. Чтобы круг простой стал казаться шаровидным, объемным, достаточно, как мы можем убедиться здесь, контур круга с одной стороны сделать с сильным утолщением. (Это пример изображения уплощенной объемности.)

На других двух кругах достаточно было сделать, в первом случае, штрихи по линии вращения, в другом — наоборот, штрихи расположить по радиусам окружности, чтобы объем шара стал наиболее отчетливым. (Это пример изображения выпуклого объема.)

Очень часто рука художника распоряжается штрихами свободно и разнообразно, стараясь дать максимум выразительности. Навыки в работе, конечно, сказываются у опытного мастера, но в то же время ощущение передачи формы превалирует над расчетом. Кажется самому непонятным, почему штрихи легли именно так, а не по-другому. Да, они могли бы лечь иначе, и трактовка формы была бы несколько иной, но есть в рисунке какая-то напевность ритма, подсказанная художнику его неповторимым в каждом отдельном случае

ощущением. Эта напевность уникальна. Бессмысленно художнику искать ее повторения даже в своих копиях.

Многие художники наряду с линейно-штриховой разработкой рисунка используют специальные удары кистью, то есть заливки. Я считаю, что это вполне оправданный прием, но говорить о заливке как об элементе перового рисунка, конечно, невозможно.

Итак, мы рассмотрели в общих чертах основы трактовки пространства и объема в перовом рисунке. Мы могли наблюдать постоянное единство противоположностей. Борьба между уплощенностью и пространственностью в первом случае и борьба между уплощенностью и выпуклостью во втором — это неизбежные свойства самых разных художественно-изобразительных систем. Абсолютно плоскостное и абсолютно объемно-пространственное изображение в чистом виде существовать не могут. В широком диапазоне средств художественного языка эти противоположности являются крайностями. Художник избирает себе какой-то определенный принцип, лишь приближаясь к той или иной крайности, не игнорируя и противоположное решение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Плоскость, на которой рисуют, двухмерна, то есть обладает двумя измерениями: по вертикали и горизонтали. А все, что художник изображает, имеет, кроме того, еще третье измерение — глубину.

Чтобы в рисунке изобразить объем и пространственные отношения между предметами, нужно плоскость листа вообразить частью пространства, ограниченного краями листа бумаги.

² Пластичность в рисунке и живописи — очень сложное понятие, которое трудно объяснить словесно. Чувство пластики формы приходит к художнику не сразу. На первый взгляд может показаться, что пластика — это объемность, рельефность. В известной мере это так, поскольку пластически выразительный рисунок предполагает рельефность. Но есть здесь и некоторые тонкости, отличающие пластику от объема и формы. В натуре пластичность — это качество, присущее самой форме. Одинаковые по форме вещи могут быть пластичны и непластичны.

³ Здесь рассматривается только линейная перспектива. Наряду с ней для выражения пространственной глубины не менее важное значение имеет воздушная перспектива, согласно законам которой все предметы по мере их удаления от нас теряют интенсивность окраски, четкость очертаний и на большем расстоянии воспринимаются силуэтно.

⁴ Автор не называет здесь художника-графика. Само собой разумеется, что знание перспективы для него очень велико.

⁵ Ракурс — перспективное сокращение. Например, круг, на который мы смотрим под углом, воспринимается как более или менее сплюснутый эллипс, квадрат — как ромб или неправильный четырехугольник и т. д.

⁶ Космонавтика внесла поправку в это замечание художника: из кабины космического корабля отчетливо видна кривизна земного шара.

⁷ Следует иметь в виду, что художники и математики строят перспективу по-разному. Последние — на основании точных цифровых данных и с помощью чертежных инструментов. Художники же оценивают перспективные сокращения «на глаз» и лишь в случае больших затруднений в решении пространственной композиции прибегают к проверке правильности перспективы с помощью инструментов и расчетов.

⁸ Когда художники говорят о цвете в перовом рисунке, выполняемом обычно черной тушью или чернилами, то не следует понимать это буквально как возможность получить с помощью только черной туши различные цвета. Это очень тонкое и сложное понятие, усвоить которое можно лишь глубоко вдумавшись в него и практически поработав в технике перового рисунка. Мы можем лишь частично помочь читателю, обратив внимание на следующие моменты. Одним из основных средств выразительности в перовом рисунке служит фактура, получаемая путем разнообразных приемов штриховки, и поскольку цвет предметов в натуре в значительной мере зависит от их фактуры, то разнообразие фактур в рисунке вызывает впечатление некоторого разнообразия цвета. Кроме того, каждый цвет имеет свою светлоту, независимую от освещенности, например, глубокий синий цвет темнее яркого желтого и поэтому различная светлота участков рисунка также как бы дает намек о различной окраске изображенных предметов. Наконец, следует также учитывать, что штриховки различной силы дают оттенки серого цвета, имеющие хотя и слабо различные, но цветовые оттенки, вызывают впечатление серых теплых или холодных тонов, слабо заметную розовость или желтоватость.

⁹ Заимствованным из области живописи термином *a la prima* автор обозначает здесь перовые рисунки, сделанные сразу, как бы одним духом.

¹⁰ Следует добавить, что законы линейной перспективы здесь также играют определенную роль. Те части изображения, которые находятся к нам ближе, на рисунке располагаются соответственно ниже.

ЖИВОПИСЬ



Как при изображении предметов окружающей обстановки или пейзажа, так и в самых сложных по положениям массовых или отдельных изображениях человеческих фигур, живопись неизменно имеет дело с выражением формы, света, материала и пространства.

Основные элементы живописи

Вся динамика красок жизни, все характерные видоизменения предметов в различных условиях света и пространства, внутреннее и внешнее движения человека, его психологическое состояние, как и образы истории и быта и все подобное, выражаются неизменно пятью указанными основными элементами живописи¹, которые наблюдаются в природе в их нетронутым, вернее — смешанном виде. Однако теоретически наши наблюдения можно расчленять и таким путем изучать каждый в отдельности. Так, например, растительный мир может быть изучен по породам и отдельным экземплярам с точки зрения их формы, *материалов и их окраски*, то есть их цвета. Свет и пространство составляют окружающую их среду, поддающуюся изучению в каждом конкретном случае. Точно так же люди не только могут быть изучены по народностям или по классам, но и каждый индивидуум должен быть изучен в отношении общих типичных признаков и их характерных особенностей. Это изучение касается анатомической и пластической формы², окраски и других материальных особенностей каждого индивидуума. Освещающий людей свет и окружающее их пространство дополняют те живые живописные материалы, без чего передача впечатления была бы неполной.

Бесчисленное множество реально существующих подробностей предметного мира в наблюдаемых нами явлениях природы неминуемо укладывается в пяти основных сторонах его, интересующих живописца преимущественно. Так, представление о весе предметов связано с передачей материальной субстанции, представление о температуре воздуха, горячем, теплом и холодном, связано с нюансирующими оттенками живописи³, как и с передачей материалов и форм предметов. Любое свойство, любая характерная особенность видимого мира могут быть переданы в живописи.

Указанные пять основных элементов, наблюдаемых живописцем во внешнем мире, образуют живописную форму произведения.

Форма произведения живописи, как в своем целом, так и во всех слагаемых, составляет первейшую заботу живописца⁴. Цветовая гармония целого и цветовая характеристика отдельных частей и предметов картины: свет и пространство как гармонизирующие, объединяющие и связующие живописные начала; выявление движения внутренней и внешней динамической насыщенности живых людей — участников картины и всех других сторон окружающей обстановки — все это неизменно интересует художника.

Искусство всегда занято поисками лучших форм выражения человеческих чувств и мыслей, радостей и страданий...

Цвет — один из пяти основных элементов живописи. К числу его слагаемых и охватываемых им сторон и наблюдений над природой следует отнести уточняющие и дополняющие отдельные его качества: понятия о колорите, тоне, тембре, нюансе и оттенке и так называемых валёрах.

Приводимые мною термины, определяющие отдельные качества живописного мастерства, являются совершенно условными.

Ниже я объясняю их значение так, как это мне представляется наиболее правильным.

К о л о р и т понимается как богатство и характер оттенков, введенных в живописное произведение и в его отдельные части, как преобладающий подбор тонов в картине. Последняя может быть выдержана в голубоватом, розоватом или зеленоватом колорите. Он определяет также насыщение оттенками широких живописных пятен. Колорит составляет обогащающее живопись качество, насыщающее ее переливами и красочными оттенками. Каждая работа может быть колористически богатой или колористически бедной⁵.

Т о н есть переданный живописью сложный результат наблюдений над рядом сторон и качеств предметов или явлений природы, так, например, над материалом, из которого предмет сделан, одновременно с освещающим предмет светом и его окраской, в окружающих его условиях пространства.

Итоговый результат всех этих наблюдений образует его суммарный тон.

Т о н есть изображение в свете и пространстве цвета и материала предмета. Под тоном разумеют и ту общую тональность, в которой выдержана картина, то есть то же самое, что было указано о колорите.

Т е м б р есть понятие, определяющее своеобразную уникальность цветовой настройки целого или части живописи. Тембр тончайшее особое свойство живописи. Этот термин со своими прилагательными определяет особую утонченную сторону живописного качества, касающуюся техники красочной гармонии или колорита.



Ил. XVI. С. Боттичелли. Весна. Около 1477—1478 гг.

Замечательным тембром живописи отличается, например, известная картина Боттичелли «Примавера (Весна)» в галерее Уффици (Флоренция), которой патина времени придала еще и свое неповторимое своеобразие и живописное очарование (ил. XVI).

Известный берлинский критик Мейер Грефе определял черные и серые тени сезанновских натюрмортов не как просто черные и серые, а как кошачье-серые. Этой характеристикой их он говорил о тембре живописи сезанновских натюрмортов. То же можно было бы сказать о черных красках испанского живописца Рибейры.

Н ю а н с есть уточняющий оттенок изображаемого цвета. У французов существует для каждого оттенка — нюанса специальные и традиционные определения, сравнивающие их со знакомыми цветами, плодами, оперением птиц или с другими явлениями растительного или животного мира.

В а л ё р ы — французский традиционный термин, употребляемый при анализе живописных достоинств картины и трудно переводимый. Он обозначает не столько какое-либо качество, сколько качество самой живописи, разумея под последним совокупность всего в ней заложенного: качество цветковых, световых и технических фактурных сторон ее.

Валёр определяет живописную ценность, явившуюся в результате тонко воспринятых живописных отноше-

ний и чувствований, заложенных в характеристике живописных частей между собой, в объединении целого, образующегося из светотени, красочного и пластического содержания предмета.

Валёры являются формальными показателями тонкостей живописных ощущений.

Важнейшим основным элементом является свет.

Сюда включены все представления о светотени, о светлом и темном, о свете как источнике, то есть о солнце, луне, электричестве, и о свете — освещении ими предметного мира.

Может быть большой и малый свет, рассеянный и пучковый (например, в картине Рембрандта).

Характер света может быть: ударный, скользящий, просвечивающий, освещающий, мерцающий, рефлекторный, сияющий, сверкающий, прямой, встречный, белый, окрашенный, сильный или слабый и в других бесчисленных качествах и состояниях.

Свет малый, сумеречный, ночной, свет-настроение и т. п. является также предметом изучения в живописи.

... Неизменным патроном живописи является солнце, дающее в конечном счете все живописные радости. Светотень в соединении с пронизывающей спектральной гаммой красок составляет прерогативу европейской живописной культуры. Все живописные манипуляции построены преимущественно на светотени: все ее живописные закономерности, даже и в области цветовых исканий, не мыслятся вне условий света. Этим она отличается от живописи Востока, ограничившей себя лишь условной цветописью, безотносительно к источнику освещения.

Материал, различие материалов и различные физические и химические состояния и качества материала живописец наблюдает во всем видимом предметном мире.

Больший или меньший акцент живописца на осязательной предметности, большее или меньшее внимание, уделенное весу и характеру образующего предмет вещества, то есть его материалу за счет интереса к передаче освещающего предметы света и окружающего их воздуха, определяет характер самой живописи, живописной культуры самого мастера.

Материалы с их свойствами, как, например, вода, стекло, жесткий и тяжелый камень, блестящий шелк, пористое дерево, сверкающее золото, человеческое тело, рыхлая губка, эфир, воздух, облако, холодный полированный мрамор и т. п., могут быть с одинаковой успешностью предметом живописного воспроизведения.

Чем больше чувствительность живописца к различию материальной сущности предметов и явлений и к особым качественным потенциям передаваемых материалов, тем более повышается живописная ценность и правда произведения.

Такое же чутье к материальной среде и материальным потенциям живописец испытывает в отношении своих технических материалов. Прежде всего в отношении химических и физических свойств красок и связующих их веществ, кистей, сортов бумаги и холстов и всяких других орудий своей работы.

Между техническими материалами и материалами природными происходит своеобразная переключка. Материалы способны лучше или хуже передавать предметы. Кисть живописца подражает природным явлениям.

Пространство в живописи играет такую же связующую роль, как и свет. Единство пространства и атмосферной среды, как и единство света, является главным, объединяющим и связующим фактором в живописи.

Можно написать самую пеструю ярмарочную сценку очень гармонично и живописно, пользуясь условиями, объединяющими и гармонизирующими все пестрые краски, то есть пользуясь пространством и светом.

Под передачей пространства надо понимать не только масштабные и перспективные изменения предметов в нем и не только его кубатуру и квадратуру, но самое состояние воздушной среды, окружающей предметы; эта среда имеет решающее значение при передаче расстояний между предметами, между первым, вторым и далекими планами картины.

Предметы в условиях атмосферной среды, будучи ею постепенно поглощаемы по мере удаления их в глубь пространства, и в различных условиях освещения составляют то главное, что приходится наблюдать живописцу для приведения в связь отдельных разрозненных частей картины, то есть для получения гармонического живописного целого.

Однако обилие различных условий света и пространства не поддается никакому учету и распределению. Живописный опыт — единственный и самый верный путь к освоению их законов.

Краской и светотенью лепить форму, ни на минуту не сходя с почвы работы над формой, — в этом заключается вернейший путь живописца.

Наиболее четкая культура формы проводилась всеми старыми мастерами, особенно начиная с эпохи Возрождения. До Возрождения живопись, будучи относительно более скованной, походила скорее на раскраску, чем на живопись в современном понимании слова. Но и тогда в работе красками строго придерживались намеченного заранее на полотне или на доске точного рисунка, не позволяя никаких отклонений от него. Начиная же с Возрождения, работа над формой кистью и краской получила то назначение, которое до сих пор остается в силе.

Обработка формы требует ее систематического совершенствования от начального момента работы вплоть до того мо-

мента, когда выражение совокупности всех живописных наблюдений будет исчерпано.

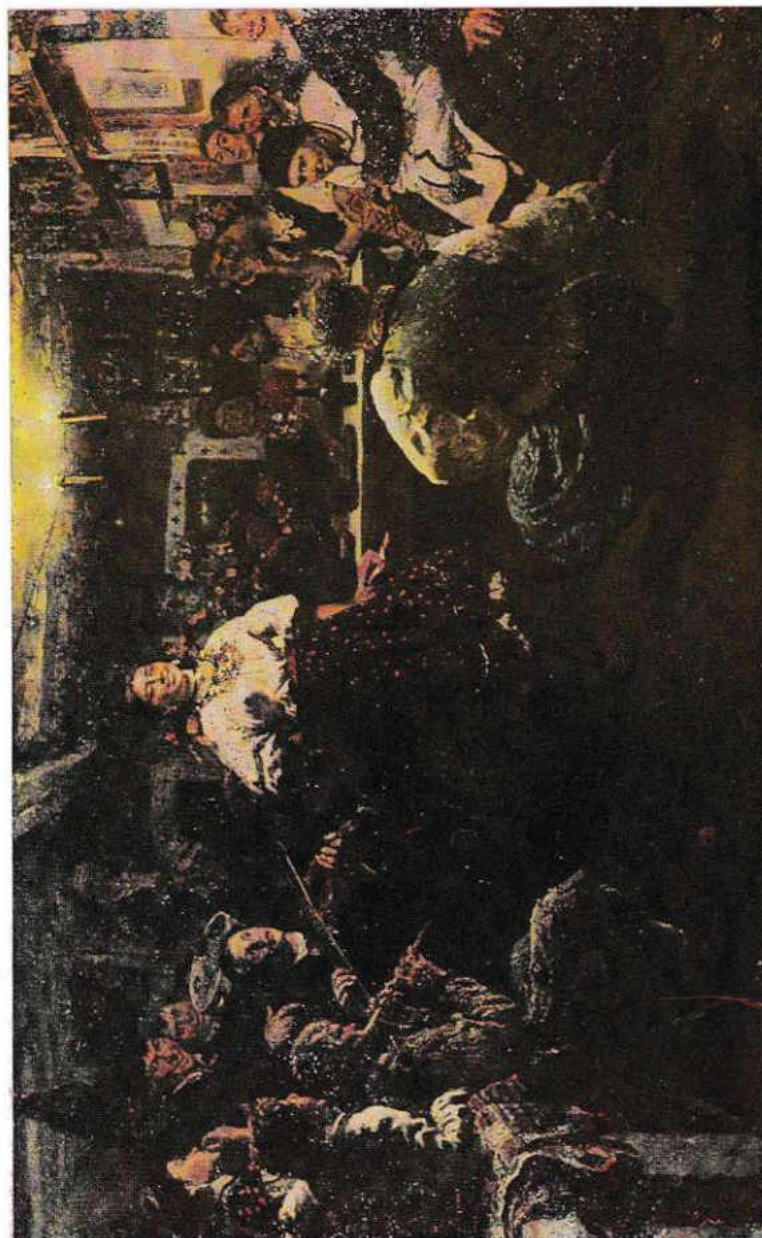
Н. Крымов [2]

У каждого есть свое представление о том, что такое цвет. Может быть, мое представление не сходится с вашим. Давайте условимся, что означают понятия цвет, тон и т. д. Цветом я называю краску. Если я возьму тюбик акварельной краски, предположим малиновой и, жидко разведя эту краску на воде, кисточкой положу пятнышко, то это будет розовый цвет, когда я потемнее положу краску, взяв меньше воды, это будет розовый потемнее, еще гуще возьму краску и положу на бумажку, она будет еще темнее. Наконец, положу во всю силу, густо натерев и почти не разводя водой, так, что пятно на бумаге будет по силе равно самой краске. Скажите, пожалуйста, краски, положенные на бумагу, одного цвета или разные? Цвет один, краска одна, а это оттенки одной краски. Один темный, другой светлый, третий еще светлее. Это называется тонами одного и того же цвета⁶.

Мы говорим о разнице в тоне, когда оттенки одной и той же краски отличаются друг от друга своей интенсивностью или своей светосилой. Если краски разные, но светосила их одинаковая, то значит и тона их одинаковы. Если картина написана разными красками, но в одной светосиле, то можно сказать, что картина написана одним тоном.

Что же для художника важнее видеть: тон или цвет?

Что легче? Цвет увидеть легче⁷. Только глаз одаренного в живописи человека умеет тонко видеть разницу тонов, значит такой человек имеет больше данных стать художником. Так, музыкант, одаренный тонким слухом, слышит разницу меньше полутона. Самое главное — тон. Кто пишет картину тоном и верно передает его, умея при всем разнообразии оттенков сохранить общий тон, тот называется живописцем. Кто плохо видит тон и не может разобраться в тоновых отношениях, тот не живописец. Можно петь, можно играть на разных инструментах: на рояле, на скрипке, на зурне, но музыкальность и верный слух — это качества, необходимые для каждого исполнителя. Я могу написать живописную вещь цветным карандашом, могу акварелью сделать очень близкую к натуре и правдивую по тонам картину, и все это будет живопись. Если провести аналогию с музыкой, то масляную живопись можно приравнять к игре на самых тонких инструментах: на флейте, скрипке и т. д.



Ил. XVIII. И. Е. Репин. Вечерница. 1881

Одним из самых важных и трудных видов изобразительного искусства является живопись. В определении понятия реалистической живописи у нас существует большая путаница.

Живописью часто называют и раскрашенный рисунок, и вообще все, что выполнено красками. Некоторые признают живописью только то, что написано широко, жирно, размашисто, и не считают живописью то, что написано детально, гладко и скромно.

Я много думал о том, что такое реалистическая живопись, и убедился, что *живопись есть передача тоном (плюс цвет) видимого материала.*

Почему же именно тоном и материала? Когда вы пишете что-либо, например, чернильницу, то при верно взятом тоне (или цвете) она получится стеклянной. Если она не получится стеклянной, вашу работу не одобряют. Можно, конечно, создать иллюзию стекла и другим способом: наведением мелкого блеска, но этот способ не художественный. Другое дело, если вы проложите по форме чернильницы несколько оттенков верным тоном и цветом. Чернильница получится стеклянной, и это будет живописью. А где не передан материал, там нет и живописи.

Почему я говорю «видимый» материал, а не просто материал. Если я эту чернильницу отнесу в тень, вы потеряете ощущение материальности, знаемости материала. Художник часто ошибается, стараясь ради достижения живописного эффекта передать материал там, где он не может быть показан.

Я шел с ребятами моего курса по улице, и вдруг мы видим: стоит дом, а за домом какая-то дымка. Что там делают? Асфальт заливают? Подошли ближе и видим: это белый дом, но стоит он где-то там, в глубине. Каким тоном писать этот дом? Нужно ли писать дом таким, каким мы его увидели приблизившись, или таким, каким он показался нам, когда подумали, что это варят асфальт? Да, пишите таким, каким он казался. Вы не имеете права писать вместо того, что видите, то, что знаете. На большом расстоянии висит шелковое белье. Откуда я знаю, что оно шелковое, может быть, оно черт его знает какое. И вот, черт его знает какое, вы и пишите.

Вот стоит пепельница, я гляжу и не знаю, что за материал, я его таким неизвестным и сделаю. Я должен изображать стекло, покуда вижу, что это стекло. Если же вы отнесете стакан подальше, где материал уже не виден, и все-таки, зная, что стаканы делаются из стекла, я передам стекло, то я совру.

Живопись — это передача видимого материала.

Правдивость тона ... Многие художники пишут так: зеленой краской сделают солнечный день и зеленой — серый, только в серый день

слоновой кости прибавят. Это неверно. Трава в серый день такая же зеленая, как трава в тенистом месте в солнечный день. Тень на крыше от трубы в солнечный день — это та же крыша, только не освещенная солнцем, — такая, какой она бывает в пасмурный день. И этот закон, конечно, знали все большие мастера.

Многие говорят, что цвет нужно утрировать. Это чепуха. Зачем утрировать красное красным? К чему это приведет, как не к тому, что красный цвет вырвется из общего тона.

Правдивость цвета В последнее время, видя работы молодых художников, я замечал в них как-то удешевленные по яркости оттенки в предметах, ими изображаемых. Там много разных красок — зеленых, лиловых, желтых и т. д. Где в натуре чуть желтовато, они пишут чуть ли не желтой краской — что это за ложь! Они говорят постоянно о рефлексах⁸ и композиции, не понимая ни того, ни другого. Погубить ерундой и ложью молодые дарования очень легко.

Локальный цвет Локальный цвет — это тот цвет, в который окрашен предмет при рассеянном свете в пасмурный день, то есть это цвет максимально освобожденный от воздействия окружающих предметов, от рефлексов и освещения. Локальный, следовательно, будет тот цвет, который при наложении, скажем, на руку приблизительно совпадает с цветом тела.

Как-то ко мне обращается один молодой человек и говорит: «Составьте мне локальный цвет — телесный, чтобы я мог им пользоваться всегда». Я сказал, что такие цвета составлять не могу, что это глупое занятие. «Как же ты, — говорю я, — будешь писать человека, сидящего в тени? Этим же цветом будешь его писать?» Потом у нас произошел еще один разговор. Я покупал краски — берлинскую лазурь и кармин. Он обращается ко мне и говорит: «На что пойдут эти краски?» Я говорю: «На то, чтобы писать зелень, поля, луга». — «А вы, — говорит он, — купите зеленой земли, она больше всего подходит к зелени». Я с недоумением посмотрел на него. Как можно так писать? Ведь это все натуралистический эксцентризм.

Но я немного отклонился от темы. Локальным цветом мы называем собственный цвет предмета, каким мы его видим, когда он по возможности освобожден от окружающих влияний. Возьмем, например, деревья. Тополь имеет свой цвет — желтоватый, береза имеет свой цвет — белый. Если я наложу на ствол тополя краску, точь-в-точь совпадающую с его цветом, то это будет локальный цвет тополя. Если я наложу белую краску на березу, то, когда бы она ни была мною наложена, — вечером, утром или в серый осенний день — все равно это будет цвет березы. Вы можете усомниться в том, что вече-

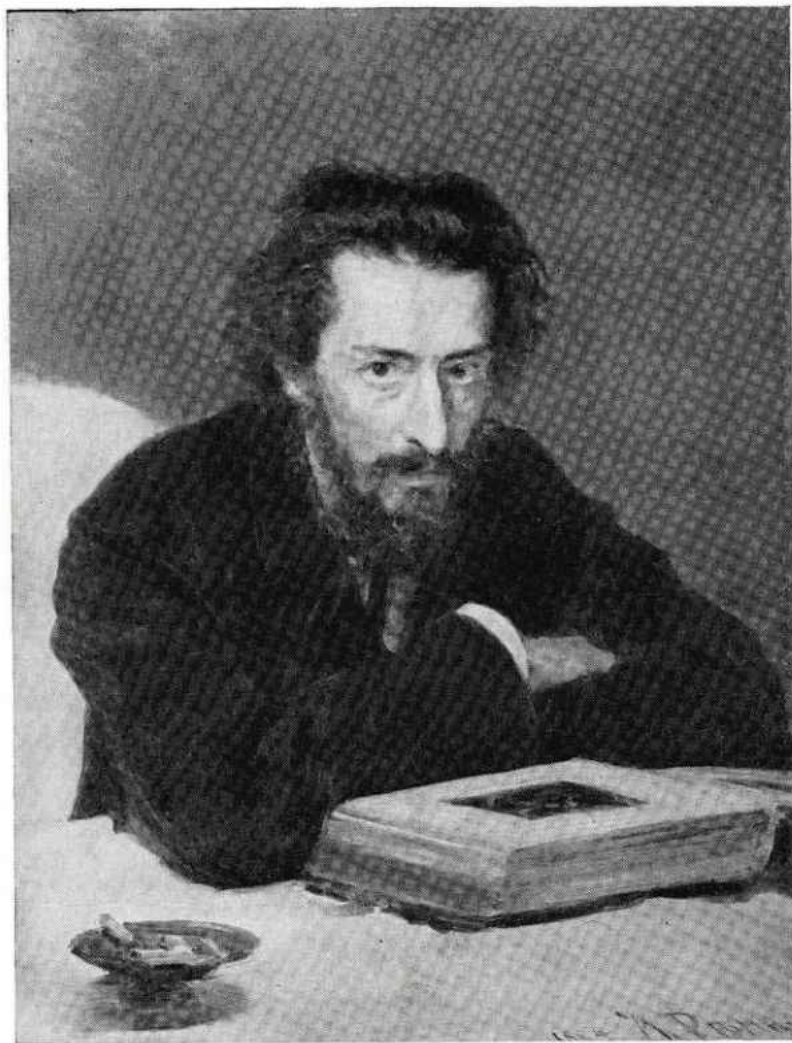
ром моя береза станет розовой, но ведь краска, наложенная на дерево, вечером тоже окрасится в розовый цвет. Когда же я пишу картину, краска в картине всегда остается белой. Грубо говоря, локальным цветом можно писать таким образом: вы сидите, перед вами портрет или натюрморт с синей тряпкой. Вы подходите, на эту синюю тряпку накладываете краску до полного слияния и переносите подобранную краску в пространство, обрисованное контурами тряпки на холсте. Получаете абсолютно точный локальный цвет этой тряпки. Тут же лежит другая тряпка — белая, вы выбрали белый цвет до полного слияния — это локальный цвет другой тряпки. Стоит крынка — она делается из глины — рыжеватая. Вы снова положили краску, снова выбрали точь-в-точь, — вот вам локальный цвет глины.

Настоящий живописец вовсе не старается сделать в картине железо, но благодаря гармонии тонов и найденности общего тона, благодаря тому, что каждый тон попадает точно на свое место, получается правильное изображение материала. Это и прекрасно, это и чудесно в искусстве. Художник берет тон, мажет лицо, платье, а получает-

Искусство передачи фактуры ся, что платье шелковое, а лицо телесное, потому что он верно попал и в общий тон, и в цвет, и в общую гармонию цветов. Тогда и выходит по словам Делакруа: «Дайте мне грязь, и я напишу солнце»⁹. Тогда художник, изображая блондинку с золотистыми волосами, сидящую в глубине темной комнаты, напишет ее волосы не желтым кроном с белилами, а каким-то темно-грязным цветом, фузой¹⁰. А что получится? Получится блондинка с золотистыми волосами. Это вы можете увидеть на замечательном портрете Бларамберга, сделанном Репиным (ил. XVII). Он никак не написан, вернее, написан очень обыкновенно, но в этом обыкновенном много необыкновенного! Я обращаю ваше внимание на книжку, которая лежит под руками у Бларамберга. Обрез этой книжки, ее корешок — бумажный. И вы видите, что он золотой, а еще, кроме того, что он обтерт руками. А присмотритесь — и, оказывается, никакой разделки. Репин вел мазок широкой кистью, но, напав на верный тон, он попал и в материал.

... Общим тоном называется та степень темноты, та светосила цветов, которой подчинена вся картина в целом. Общий тон серого дня — один, а общий тон солнечного дня — другой.

Общий тон В комнате общий тон опять-таки другой, и он тоже меняется в зависимости от освещения на улице. Отсюда и получается многообразие тонов, многообразие гаммы в картинах больших художников. Возьмите картину Репина «Крестный ход». Какое в ней солнце, как она сильна и звучна. Возьмите



Ил. XVII. И. Е. Репин. Портрет композитора П. И. Бларабберга. 1884

небольшую картину «Арест». Какая она темная. Там разорванные листы бумаги, которые белеют на полу, написаны не белилами, а «чернилами», а получилось белое.

Тон «Крестного хода» с тоном «Ареста» очень разнится, там и цвет другой, солнечный, а здесь цвет темный, чувствуется, как давит потолок. Или взять «Вечерницы» (ил. XVIII). Горят две свечи, и через них смотреть на толпу трудно. Заго-

родите эти свечи, и вы увидите, что народ сидит, улыбается и смеется. Чем написаны золотые предметы? Горчицей написаны!

А есть у Репина еще и такая картина: его дочь стоит в поле с цветами. Тут совсем другой тон. Тут и небо другое, и она смотрит не так, как смотрела бы в комнате.

Так вот, что такое общий тон. Он играет в картине громадную роль. И художник, умеющий передать общий тон, в тысячу раз сильнее художника, который выписал все детали, сумел соблюсти все нюансы, а в общий тон не попал.

Общий тон — вот главное, о чем вы должны сейчас думать.

... Несмотря на все перечисленные мною элементы живописи, картина может быть и не живописной, если мы не учтем самого главного — значения и влияния общего тона, то есть общего светового состояния картины.

Дневной мотив солнечного дня в своих световых частях светлее световых частей серого дня. Вечер — будь то пейзаж, портрет или жанр — в световых частях темнее дня. Лунная ночь очень темна как в свету, так и в тенях. От верной передачи светосилы взятого момента зависит и передача материала. Не отделка мелких деталей, а верный тон решает материал предметов. Если передать угаданным тоном предмет при общем верном тоне, то обеспечена видимая материальность предмета. Если не угадать верный тон предмета при общей тональной верности, не получится видимого материала этого предмета. Никакие разделки и схожести по характеру не передадут верность видимого материала, а получится обман, подделка под материал.

Чувство общего тона и есть самое главное в живописи. Верно взятый тон освобождает художника от выработки деталей¹¹, дает глубину картине, размещает предметы в пространстве. Живописным можно назвать только такое произведение, в котором уловлен, найден общий тон и верны отношения между тонами отдельных предметов и частей картины.

Это было в Звенигороде. Однажды в солнечный день я пошел писать заинтересовавший меня мотив. В поле, около дороги, стоял белый дом с примыкающей к нему группой деревьев.

Камертон
в живописи

Освещенный дом был необыкновенно светел. Чтобы написать его, я употребил почти чистые белила, к которым очень немного примешал желтой краски, боясь загрязнить этот, сделавшийся желтоватым от солнечных лучей цвет дома. А потом соответственно я написал и весь остальной пейзаж — дорогу, деревья, светлое зеленое поле и голубое небо. Следующий день был пасмурным. Я решил сделать новый этюд того же мотива. Когда я пришел на место, то увидел, что мой дом светится белым пятном на фоне всего

пейзажа. Чтобы передать его цвет, я употребил чистые белила. Затем соответственно написал весь остальной пейзаж. На другой день этот же мотив я написал вечером, при закате солнца. Дом горел ослепительным оранжевым пятном на фоне пейзажа. Чтобы передать его, я взял почти чистые белила, осторожно, опять-таки из боязни перетемнить, примешав к ним очень немного оранжевой краски. Но когда я поставил все три этюда рядом, то увидел, что в серый день дом вышел светлее, чем в солнечный, а в вечернем пейзаже дом написан тоном, равным дневному. Для меня стала явной ложь такого живописания.

В то же лето случилось мне писать вечерний этюд. Солнце село против меня, окрасив небо в ярко-желтый цвет. Чтобы небо больше светилось, землю и деревья я старался показать темным силуэтом, а небо я писал светлым, как будто это происходило днем. Мне не удавался силуэт даже при мельчайшем выписывании листьев и выделке подробностей. Несколько вечеров я писал пейзаж, но видел, что нужного и верного впечатления он не передает. В один из сеансов, закуривая папиросу, я навел горящую спичку на небо, и оно по отношению к огню спички погасло, померкло.

Еще задолго до этого я думал, что хорошо бы иметь в живописи, как и в музыке, камертон, то есть такой предмет, который не терял бы своей светосилы ни днем, ни ночью, ни зимой, ни летом, был бы постоянным, не меняющимся от окружающих условий. Я перебирал в уме различные предметы, но изобрести этот камертон мне казалось невозможным. А вот здесь вечером, наведя спичку на небо, я понял, что ее пламя и может быть тем именно камертоном в живописи, который я долго отыскивал, так как ни солнечный свет, ни другой источник света не могут изменить тон огня.

На другой день я побежал к белому зданию, с которого раньше писал этюды, и на ярко освещенную белую стену навел зажженную спичку, — она абсолютно слилась с домом. Тогда я решил повторить три экспериментальных этюда, сделанных раньше без всякого учета тона. Придя в серый пасмурный день писать этот белый дом и наведя на него спичку, я увидел, что он настолько темнее огня спички, насколько была темнее тень, падающая от дерева на освещенную стену дома в солнечный день. Мне пришлось немного утемнить белый тон этого дома. И когда я приписал к нему все остальное — землю, деревья и небо, пропорционально утемнив, я увидел, что этот этюд действительно передает серый день, пространство и материал.

То же получилось и с третьим, вечерним этюдом. Оранжевый тон дома оказался намного темнее освещенной стены в солнечный день. И хотя я теперь уже вторично написал его



Ил. XIX. И. Е. Репин. Арест пропагандиста. 1880—1892

более темной краской, чем в первом вечернем этюде, светился он во много раз сильнее. Вообще, предмет, верно взятый в тоне, будет светиться сильнее, чем этот же предмет, написанный гораздо более светлыми, но неверными тонами. Это убедительно доказывают работы Репина. «Вечорицы» написаны темными красками, но сколько света в этих темных красках, дающих ощущение подлинной жизненности лиц и одежд танцующих и сидящих за столом людей. Бумажки, валяющиеся на полу репинского «Ареста», написаны очень темной краской, но благодаря верно взятому общему тону они кажутся белыми и приобретают материал тонкой бумаги (ил. XIX).

Может возникнуть вопрос о том, нужно ли изменять общий тон картины «Вечорицы», если не показывать горящих у потолка свечей. Безусловно, нет, так как это нарушило бы изумительную световую и цветовую правдивость картины.

Репин и особенно Суриков часто в своих картинах писали горящие свечи, так как они помогали им наиболее точно передавать тона предметов и находить общий тон. Чтобы убедиться в том, насколько верно почувствовали лучшие русские живописцы общий тон, следует пройти по залам Третьяковской галереи, прикладывая листочек белой бумаги к светлым местам их произведений. Все это говорит о том, что при определении художественного качества живописных работ в первую очередь необходимо обращать внимание на верность общего тона, на общую правдивость и точность передачи природы.

У нас, однако, существуют разные и ничего не говорящие пустяковые определения достоинств и недостатков картин. Говорят: «вкусно», «интересно», «мягко», «свежо», «легко», «любопытно», «жестко», «сухо» и т. д. и т. п.

Хорошо только тогда, когда верно, и верно, если хорошо.

... Верность общего тона и верность отношений между отдельными предметами в картине позволяет художнику без излишней детализации точно передавать общее состояние природы, правильно расставлять предметы в пространстве, убедительно передавать их материал, то есть передавать на полотне *подлинную жизнь*.

Г. Савицкий [1]

Работая над пейзажем с натуры, я всегда беру несколько сдержаннее тона, чем они есть в природе, то есть я никогда не использую полностью диапазон палитры¹² от белил до самого

О палитре
художника

глубокого темного тона. При другом методе работы я попаду в очень невыгодные условия. Скажем в музыке, идет какой-то мотив, потом нужно вызвать forte,

чтобы зазвучало с необычайной силой. В живописи то же самое. Нельзя сразу начинать с самых звонких напряженных тонов, понадобится сделать цветовой удар, а у меня использована вся палитра. Я растратил все средства и, как говорится, надо бы рвануться, а уже нечем, ибо все живописные возможности уже использованы. Поэтому известная сдержанность, неполное напряжение в тоне всегда выгоднее: в нужный момент его всегда можно усилить. Где-то нужно использовать силу белил, чтобы дать светящееся место, или положить глубокий темный тон, чтобы все остальное казалось светлее.

Если вы начнете этюд во всю силу цвета, вам все время работу придется вести на неточностях в цветовых отношениях, что всегда стесняет художника. Лучше сначала взять сдержаннее с тем, чтобы под конец положить блестящий мазок. Превременное использование диапазона палитры, загроможденность палитры множеством тонов пользы не приносят. Нужно возможно скупер расходувать те средства, которыми вы обладаете, а то можно такие «фейерверки» дать сразу на холсте, что потом сами не разберетесь и не объедините гамму в одно целое. Поэтому ведите этюд осмотрительно, на сдержанной палитре, используя в отдельных случаях наиболее звучные тона. Эти звучные тона на серой сдержанной гамме будут играть, как драгоценные камни. Если вся палитра выложена на холст, то все в этюде горит одинаково, все ярко, все тона кричащие, а выразительности и правды — никакой.

Отношение к палитре должно быть очень обдуманное. У большого мастера мы часто видим очень скромную палитру, но зато произведение поражает своей красочностью. В Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина есть небольшая картина художника Фортунни «Любители гравюр». На первом плане картины изображена фигура в голубом шелковом камзоле. Когда вы всмотритесь в живопись, вы видите, что этот голубой шелк почти не писан голубой краской. Там всевозможные тона — и розовый, и серый, и только кое-где тронуло звучащим голубым тоном, но впечатление, что это ярко-голубой камзол. Вот умелое использование средств живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Названы лишь четыре элемента. Пятым, что видно из контекста, Юон считал цвет.

² Под анатомической имеется в виду форма, обусловленная общим для всех людей строением тела, то есть у всех одинаково расположены ключицы, лопатки, грудная клетка и т. д. Под пластической понимается индивидуальная особенность: у одного человека, например, более острые, угловатые формы, у другого — мягкие, округлые.

³ Речь идет о теплых и холодных тонах. Красный, оранжевый, желтый называют теплыми, а зеленый, синий, фиолетовый — холодными. Это качество цвета относительно и зависит от расположенного рядом другого цвета. Ультрамарин, например, холодный сам по себе, рядом с берлинской лазурью будет теплым, а крапlak красный будет казаться более холодным, чем киноварь красная.

⁴ В реалистической живописи главенствующая роль всегда отводится содержанию, которое определяет форму, и обратно — испытывает ее воздействие на себе. Автор, касаясь живописи с узкопрофессиональной стороны, очевидно, эту роль содержания признает как само собой разумеющуюся и все внимание уделяет форме живописного произведения.

⁵ Колорит — термин, характеризующий особенность живописного произведения. Юон дает наиболее распространенное толкование колорита, которое, однако, часто приводит к неправильному его пониманию как всякой красочности. Можно, например, написать натюрморт или пейзаж, где будут сотни различных цветовых тонов, и вместе они будут образовывать ту или иную тональность, а колорита не будет. Богатой по колориту считается картина не обязательно та, в которой много красок, а где посредством цвета выявлены выразительность пластической формы, пространственная глубина, освещение, красота поверхности изображаемых предметов и вместе с тем сохранена свежесть и непосредственность восприятия цвета художником.

⁶ То, о чем говорит здесь Крымов, связано с законами воздушной перспективы и светотени. Всякий предмет с изменением расстояния, на котором он от нас находится, и освещения будет различным по светлоте, цвету, фактуре. Чем предмет дальше от нас или хуже он освещен, тем труднее различить материал, из которого он сделан, его собственный цвет и светлоту. Начинающие художники, еще не научившиеся видеть, в таких случаях часто рисуют предметы такими, какими их знают, а не видят. В противоположность Юону, Крымов называет тоном светлоту красочного пятна, а цвет — цветовой тон.

⁷ Утверждение Крымова, что цвет видеть легче, находит свое подтверждение в том, что все начинающие художники обычно прежде всего обращают внимание на отношение цветов и не замечают различий по светлоте, особенно если изображают резко отличающиеся по цвету предметы. Что касается преимущественной важности для художника тона — вопрос спорный, ибо многое здесь зависит от индивидуальных вкусов художника, его видения натуры.

⁸ Рефлекс (лат. *reflexus* — отражение) — в рисунке, в живописи эффект отраженного света или цвета. Поместите какой-нибудь светлый предмет на темном фоне. Теневая сторона предмета и тень от него будут темными. Замените фон белым листом бумаги, и теневые места сразу заметно посветлеют. Если затем ставить в качестве фона листы бумаги разной окраски, то цвет их будет соответственно отражаться на предмете. То же самое проис-

ходит, когда два предмета, разные по светлоте или окраске, расположены рядом. Они дают взаимное отражение. При этом следует также учитывать отражение стен и потолка комнаты и иных предметов, находящихся вблизи. Получается, что все предметы взаимно связаны между собой рефlekсами, благодаря которым и строятся определенные отношения, создающие ту или иную тональность. Чем больше разница по светлоте и цвету между двумя расположенными рядом предметами, тем заметнее рефlekсы. Их отчетливость зависит также и от поверхности: на шероховатой, матовой они слабее и имеют менее отчетливые очертания, на гладкой — они более заметны и более отчетливы в очертаниях. На полированных поверхностях рефlekсы настолько отчетливы, что их называют отражениями. Рефlekсами не следует особенно увлекаться (что часто бывает с начинающими художниками). Злоупотребление ими приводит к пестроте и заслоняет от художника задачу выявления цветом и светлотой пластической формы предмета.

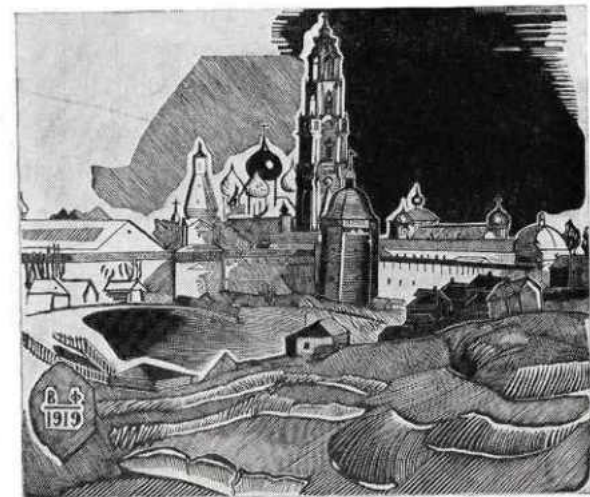
⁹ Высказывание Эжена Делакруа, которое приводит Крымов, следует понимать в том смысле, что цвет в живописи, взятый сам по себе, не имеет художественной ценности. Проявляется она лишь в отношениях между цветами, которые любой грязный цвет могут сделать чистым и красивым. Нанесите на лист бумаги пятно краски, которую вы находите тусклой, грязной, и она на белой поверхности будет действительно такой. Но попробуйте окружить ее темными, глухими тонами, она сразу станет ярче, чище.

¹⁰ Фуза — смесь красок, счищенных с палитры.

¹¹ Выражение «верно взятый тон освобождает художника от выработки деталей...», очевидно, надо понимать в том смысле, что он создает основу пространственного построения картины. Светотонные отношения помогают выявить многоплановость картины. При этом, естественно, детали дальнего плана будут менее проработаны (что соответствует законам линейной и воздушной перспектив). Однако верно взятый тон, безусловно, не исключает работу над деталями там, где это необходимо, особенно на переднем плане.

¹² Палитра — здесь совокупность красок, которые применяет художник. Один работает немногими красками, но широко использует их градации по светлоте, другой, наоборот, стремится к большему разнообразию по цветовому тону. Каждый имеет свои излюбленные цвета и их сочетания. Под тоном автор понимает то светлоту, то цветовой тон.

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ
И ЛИНОЛЕУМЕ



И. Павлов, М. Маторин [9]

Среди различных видов изобразительного искусства гравюра занимает почетное место как самый демократичный, массовый вид художественного творчества. Создать гравюру — значит

Сущность гравюры
и ее виды

дать возможность одновременной жизни художественному графическому произведению в значительном числе подлинных его копий, иными словами, дать

большое количество одноименных произведений совершенно одинаковой значимости.

Гравюра давно и прочно вошла в историю искусства, тесно переплетаясь с историей книгопечатания, полиграфией и издательским делом. Однако самый термин «гравюра» имеет обычно распространенное толкование, и мы должны объяснить его, прежде чем начать говорить о роли этого вида искусства.

Гравирование — искусство вырезывания рисунка на деревянных или металлических досках¹. От слова «гравировать» произошло и понятие гравюра. Гравюра есть доска, металл или камень, на котором вырезано изображение рисунка для отпечатания, но гравюрой также может называться и оттиск на бумаге. Когда мы говорим о произведении того или иного мастера, сделанном способами гравюры, мы такое произведение также называем гравюрой.

Различают гравюру выпуклую и углубленную². При печатании с выпуклой гравюры краской покрывается рельефная часть, которая и дает оттиск. В углубленной гравюре краска заполняет выемки (углубленные места) и счищается с рельефа; печать с таких гравюр передает лишь линии и тон глубины материала, а не его поверхность. Для углубленной гравюры основным материалом является медь, и потому она называется также гравюрой на меди.

Выпуклая гравюра использует главным образом дерево, вследствие чего ее называют ксилографией. В нашей книге мы касаемся ксилографии, то есть гравюры на дереве, добавляя к ней лишь гравюру на линолеуме.

Техника углубленного гравирования требует специального руководства.

Гравировать можно на различных породах дерева.

Пальма (самшит кавказский)³ — самое плотное и крепкое дерево; дает при гравировании чистую и тонкую линию.

Дерево

Бук до применения пальмового дерева считался одним из самых лучших материалов для торцовой гравюры⁴. Первым на буке начал гравировать основатель торцовой гравюры Т. Бьюик. Но бук значительно мягче пальмы и как материал более вязкий и крупнослойный.

Груша по плотности близка к пальме и дает бархатистую линию. Она может вполне заменить бук, у которого крупнослойность является недостатком.

Профессионалы-граверы применяли и такие породы дерева, как клен, береза, липа. Но они мало пригодны для гравирования, их можно использовать лишь при отсутствии бука и самшита. Основной дефект этих пород — крупнослойность и большая пористость.

Недостатки эти можно в какой-то степени ликвидировать, проваривая доски в обычной малярной олифе. После такой обработки доска становится плотнее и будет отдавать краску после наката.

Чтобы приготовить доску, пригодную для гравирования, берется **кряж** (бревно). Кряж пилится на кружки высотой 30 мм

(для обработки, то есть для обстругивания, остается 5 мм с обеих сторон).

Напилив кружки, ставят их на ребро и оставляют до полного высыхания при комнатной температуре, в тени, без сквозняка (примерно на 10—14 дней). Когда кружки высохнут, можно приступить к дальнейшей их обработке.

Каждый кружок надо распилить через сердцевину, как указано (рис. 44). Куски нужно опилить кругом, сделав из них прямоугольники.

После этого куски снова ставятся на ребро для просушки.

Далее происходит процесс склеивания. Но прежде чем клеить куски, их нужно тщательно просмотреть. На доске, предназначенной для гравирования, не должно быть сучков, трещин и так называемой белизны⁵, которая при гравировании задирается и не дает чистой линии. Для склейки требуется самый лучший столярный мездровый клей, лучше — казеиновый. При варке клея на 1 кг его добавляется 55 г цинковых белил в порошке, которые варятся вместе с ним. Распиленные куски дерева, высушенные, тщательно осмотренные и отобран-

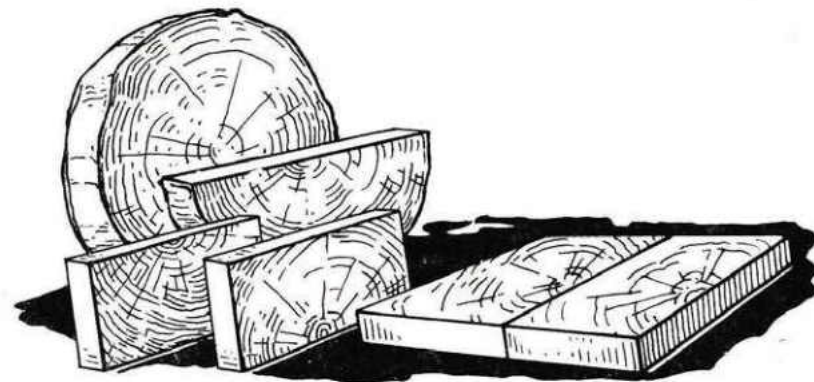


Рис. 44

ные, без сучков и белизны, обстругиваются очень гладко, и перед склеиванием стороны, предназначенные для соединения, немного прогреваются и зажимаются в струбцинках⁶. Клеить их нужно один за другим по распиленному слою обратно, что и указано нами (рис. 45). После склейки доска должна быть совершенно плотной и без швов.

Точно пригнав и склеив куски, необходимо выждать, чтобы клей совершенно высох, после чего начинается окончательная отделка, причем предварительно верхняя и нижняя стороны доски выравниваются цинубелем (рубчатым рубанком), что дает возможность легче обрабатывать доску, доводя ее до высоты 26 мм.

Затем доска обстругивается тонкой стружкой двойным рубанком до 23 мм (то есть до роста типографской литеры); если при этом на доске все же могут оказаться дефекты, то есть сучки и белизна, замеченные изъяны высверливаются и туда загоняются штифты хорошего однородного дерева. Спилев и простругав штифты, окончательно обрабатывают доску, оставляя высоту ее 23 мм.

Верхняя сторона доски, предназначенная для гравировки, обрабатывается после рубанка столярной шкуркой (от круп-

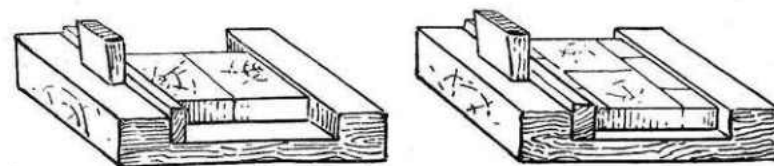


Рис. 45

ной до мелкой). Задняя же сторона доски должна остаться процинубленной, дабы не было скольжения при гравировании.

Перед гравировкой доска шлифуется пемзой с водой до получения катышков, являющихся снятым слоем дерева. В окончательном виде доска должна быть гладкой, как стекло, и без всяких царапин.

Чтобы доска не принимала в себя влагу, рекомендуется протереть ее салом, завернутым в тряпку, или яичным белком. От этого доска становится блестящей и меньше реагирует на атмосферные влияния.

Линолеум, или так называемый пробковый ковер для покрытия полов, изготавливается из прочной джутовой ткани, покрываемой льняным маслом, окисленным воздухом и смешанным со смолами, минеральными красками и молотой пробкой, заменяемой иногда торфом или древесной мукой.

Линолеум

Нижняя сторона его покрывается обычно красной краской, а верхняя — цветными узорами при помощи ручных шаблонов или на особых печатных станках.

Линолеум вырабатывается различной толщины; для гравирования желателен линолеум высотой в 5 мм. Минимальная толщина, пригодная для гравирования, 3 мм, в крайнем случае — 2,5 мм. Для резьбы линолеум берется без рисунка; шлифуется он пемзой с водой до зеркальной поверхности. Можно использовать также линолеум с рисунком, но это удлиняет шлифовку.

Впервые в России к гравированию на линолеуме обратился Н. А. Шевердяев. Практически этот материал в широких масштабах применил И. Н. Павлов. Линолеум дал возможность ввести в полиграфии способ печатания водяными красками (акватипия)⁷, изобретенный И. Н. Павловым. Линолеум допускает большие плоскости для гравирования, что невозможно при гравюре на дереве, хорошо отдает краску бумаге. Станковая гравюра без этого материала не получила бы того развития, которое она сейчас имеет. Печать с линолеума может дать большие тиражи. Выдержанный в течение ряда лет линолеум допускает гравирование штихелями для дерева, и линии, гравированные на нем, могут по тонкости соперничать с деревом.

При гравировании необходимо иметь кожаную или холщовую подушку, набитую песком. Такая подушка имеет большое значение при гравировании любых линий на доске, если они не

Кожаная или холщовая подушка

идут в горизонтальном направлении; в таком случае необходимо поворачивать не штихель, а доску. Работа таким приемом дает возможность получить чистую линию в любом полукруге или повороте.

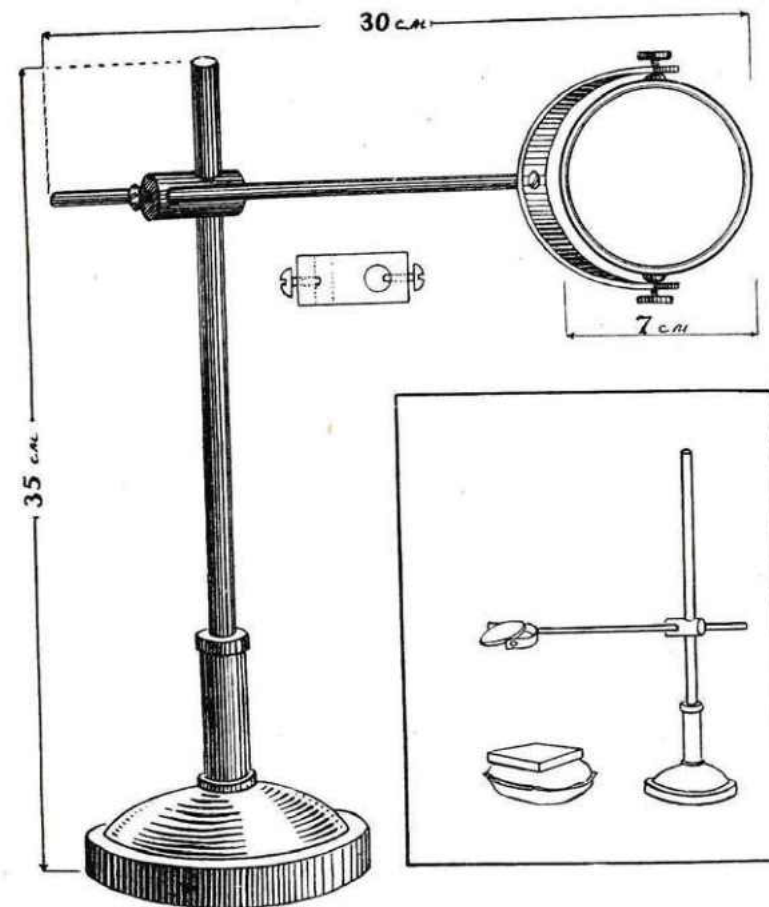


Рис. 46

Все линии будут замкнуты, если мы будем поворачивать штихель. Лупой (двойковыпуклым увеличительным стеклом) гравер пользуется при особо тонких работах; удобнее иметь лупу на специальной подставке (рис. 46). Лупой пользуются, в основном, чечевичной формы. Такая лупа не деформирует гравлируемый рисунок.

Лупа

Начинающему граверу надо учитывать, что лупа сильно увеличивает штрих; поэтому при работе с лупой есть опасность измельчить штрих, что может спутать все расчеты гравера.

Мы не рекомендуем пользоваться лупой до тех пор, пока в полной мере не будут освоены все технические процессы работы.

В гравюре встречаются белые места, которые необходимо вынуть особыми инструментами. Чтобы получить в оттиске

Подкладка белое, надо удалить дерево. Большие плоскости удаляются стамеской, небольшие — особыми инструментами с помощью подкладки. Чтобы не замазать гравированные линии и иметь не отвесные (под прямым углом), а отлогие края, нужна подкладка, в которую упирается нижнее ребро штихеля; чтобы не пачкалась бумага, середину белого нужно вынуть не менее, чем на 3 мм.

Для того, чтобы не замазать при этом окружающих линий гравюры, делается подкладка с нижней стороны плоская, с верхней — полукруглая; желательно ее сделать из бука или березы (продольную). Длина подкладки — 12 см, ширина — 1,5 см, предельная высота — 3—4 мм.

Колба Для того, чтобы свет концентрировался на доске и был белым и безвредным для глаз, необходимо иметь колбу; кроме того, она задерживает приток тепла от лампы и способствует сохранению доски от разрывов.

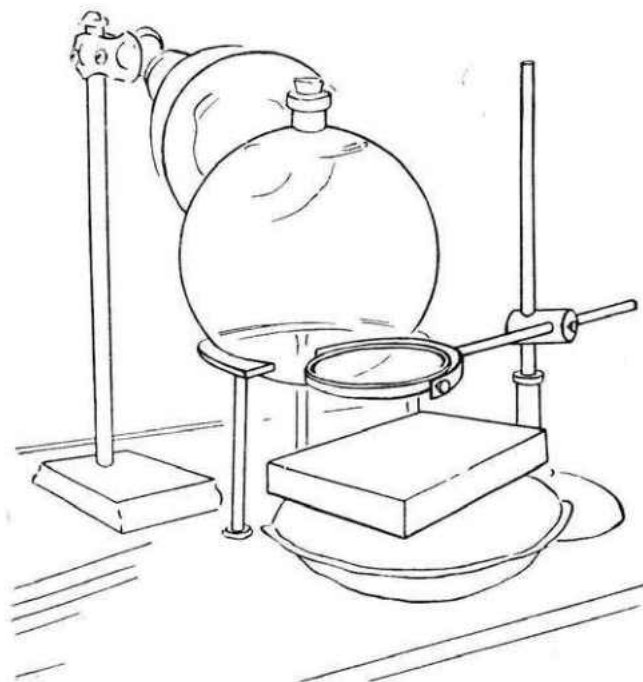


Рис. 47

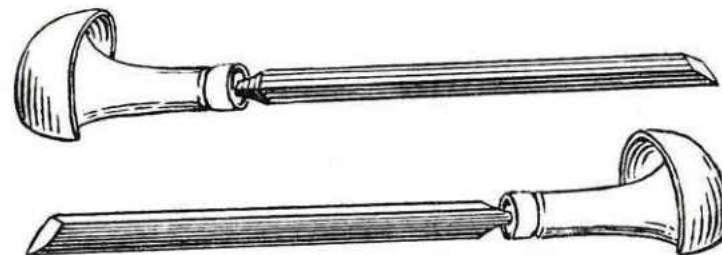


Рис. 48

Колба, имеющая форму шара, наполняется жидкостью. Состав жидкости следующий:

Кипяченая вода	2 л
Азотная кислота	50 г
Медный купорос	100 г

Медный купорос окрашивает воду в синий цвет, а азотная кислота очищает состав и делает его прозрачным.

Подставка для колбы — треножник, см. рис. 47.

Пемза Для шлифования дерева и линолеума необходима пемза. Пемзу следует распиливать по горизонтали; распиленные куски трут один о другой до гладкости. При правильном распиле пемза не дает царапин.

Точильные камни Для шлифования линолеума можно употреблять искусственный точильный камень.

Для точения инструментов употребляются камни, лучшие из них фашист и эльштейн; арканзас очень крепок и годен лишь для полировки инструмента.

Точить инструменты надо с машинным маслом, добавляя в него керосин или скипидар для предохранения камня от замасливания.

Основным инструментом для гравирования на дереве служит грабштихель (рис. 48). Грабштихель имеет ромбическую форму и может дать любую линию — от самой тонкой до сравнительно широкой, в зависимости от нажима, сделанного гравером. Как правило, грабштихелем обрезаются все черные линии, располагающиеся на белых плоскостях.

Грабштихели могут быть различной формы. Лучше, когда они слегка изогнуты снизу вверх. Хорошо иметь два или три грабштихеля, разных не по форме, а по размеру — от мелкого до крупного.

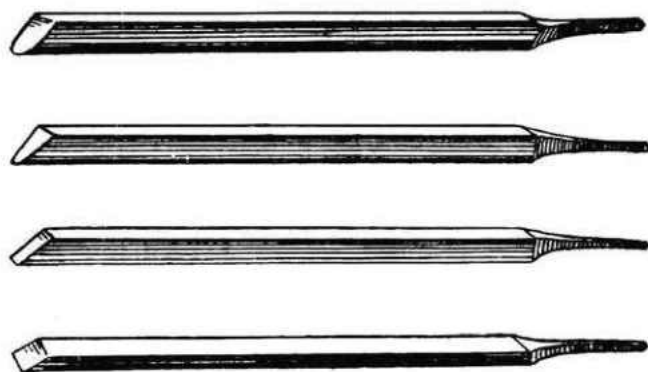


Рис. 49

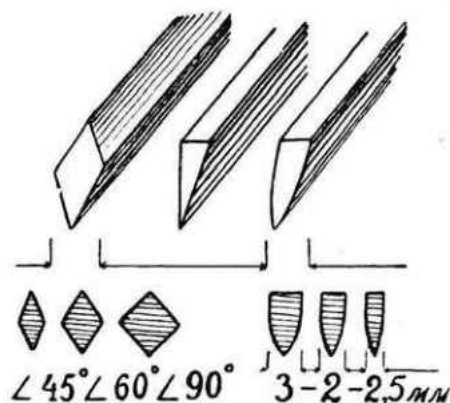


Рис. 50

Тонштихель, в отличие от грабштихеля, режет линию в размер своего жала; для широкой линии берется тонштихель с широким жалом, для узкой — с узким (рис. 49). Тонштихели дают идеально ровный тон заштрихованной ими плоскости. Сила такого тона зависит от размера тонштихеля, поэтому при гравировании важно изучить силу каждого инструмента.

Желательно иметь шесть номеров тонштихелей в порядке их постепенности. Ширина № 1 — 0,1 мм; ширины № 6 — 0,75 мм; № 2, 3, 4, 5 располагаются в промежутке между № 1 и № 6 в порядке постепенного увеличения ширины.

Тонштихель № 6, имеющий довольно широкое жало, может служить для вынимания белых мест небольшого размера.

Далее мы имеем болштихели, служащие исключительно для вынимания больших белых плоскостей; их желательно иметь три (рис. 50). Отличие их от тонштихелей — крупный размер и округленное по бокам жало⁸.

Большие белые плоскости выколачивают стамеской.

Основным инструментом для гравирования на линолеуме служит резец, имеющий жало в форме треугольника; в сущности, это тот же грабштихель, но с выемкой внутри. В зависимости от усилия гравера он может дать тонкую или широкую линию (рис. 51). Далее идут тонштихели; различная ширина их дает соответствующие линии резьбы. Хорошо иметь один шириной в 1 мм, а второй — 1,5 мм.

Для вынимания белых мест в линолеуме употребляются полукруглые стамески.

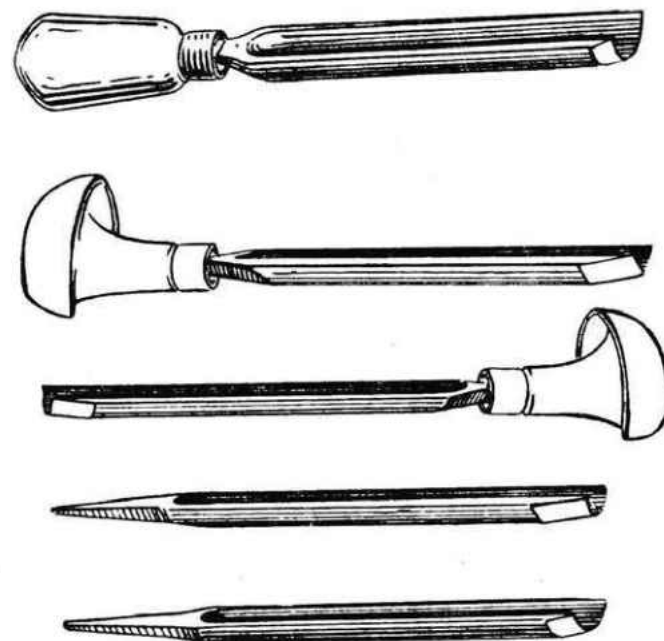
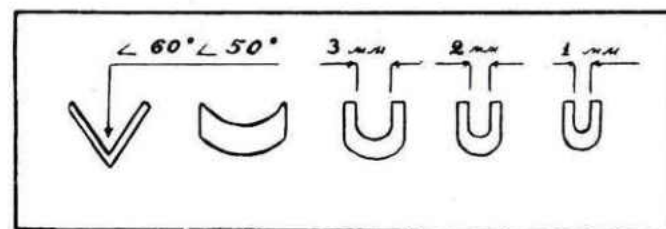


Рис. 51



Рис. 52

Иногда бывает трудно достать штихель или резцы; поэтому граверу надо знать, как изготавливаются граверные инструменты, чтобы дать указание слесарю или самому изготовить нужный инструмент. Почти все виды граверных инструментов при некоторой настойчивости и терпении можно сделать самому или с незначительной помощью слесаря.

Граверный инструмент изготавливается обычно из стали У-6, У-8, У-10. За неимением такой стали можно сделать граверный инструмент из напильников и надфилей, подходящих приблизительно по размерам.

Штихели для гравирования на торце изготавливают следующим образом. Берут сталь, делают из нее заготовку, приблизительно равную размерам штихеля. Заготовку можно обрабатывать на шлифовальном станке и напильником.

После окончательной отделки штихеля шкуркой его следует немного прогнуть.

Изгиб должен быть небольшой, но равномерный; особенно нужно следить за тем, чтобы не изогнуть штихель в сторону, то есть не нарушить прямизны нижней кромки, направляющей при гравировании. При длине всего штихеля около 120 мм режущий конец может быть поднят по прямой линии от 3 до 8 мм (рис. 52). При гравировании по дереву нет необходимости в большом изгибе штихеля, так как иначе пришлось бы держать руку на весу.

Самый сложный, требующий терпения и опыта процесс — это закалка. До конца отделанный штихель берут щипцами за тот конец, который набивается на ручку, и начинают нагревать до температуры 760—800° (но ни в коем случае не до белого цвета), после чего резко подносят штихель к посуде с маслом или водой и без рывков, точно по вертикали, опускают его. После закалки штихель становится хрупким, и его нужно отпустить до цвета побежалости⁹.

Отпуск должен быть очень осторожным, иначе можно штихель отпустить совсем. Для этого с него шкуркой счищают окалину и подносят к стеариновой свечке, быстро проводят от одного конца к другому и внимательно следят за тем, как по по-

лотну штихеля передвигаются цвета побежалости. После того, как штихель доведен до соломенного цвета, его опускают в воду.

Когда штихель закален, его закрепляют в ручку и на масляном или простом точильном камне (гладком, без канавок)

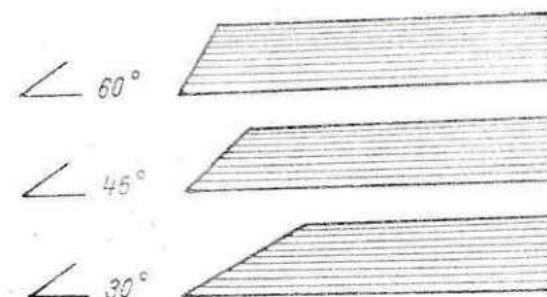


Рис. 53

затачивают сначала нижние боковые стороны и выверяют, чтобы получающееся ребро было прямым, затем уже конец — под углом 30—45°. Приготовленный таким образом штихель пробуют в резбе на куске дерева.

Перед началом гравирования нужно непременно научиться точить инструмент. Острый инструмент — залог успеха; тупым инструментом гравировать нельзя.

При точке надо держать локоть на высоте неподвижно, а кистью руки водить к себе и обратно инструмент, плотно прижав его к камню, чтобы плоскость инструмента оттачивалась ровно, не закругляясь под углом 45°. Начинающему граверу твердо надо запомнить, что а) инструмент, наточенный острым углом, неправилен — при гравировании он будет углубляться в дерево, прыгать; б) инструмент с тупым углом будет скользить по доске; в) заточенный под углом 45° по доске резать будет свободно (рис. 53).

У инструментов для линолеума точатся только концы; их следует поворачивать при точке от оси инструмента: у остроконечных — угольником точатся только бока. После точки инструмент пробуют концом на ногте; если он задевает, а не скользит по ногтю, инструмент готов к работе, если же скользит, то нужно его еще точить.

Существует ряд приемов перенесения рисунка на доску. Поскольку на доске рисунок должен быть обратным, сделать это можно только его переводом. Сначала доска должна быть загрунтована. Многие современные граверы делают рисунок на негрунтованной доске. Мы считаем такой метод работы неверным: он не дает возможности молодым граверам правильно изучать технику.

Грунт готовится следующим образом: 26 г цинковых белил в порошке высыпает на блюдечко и растирают пальцем. Растерев белила и удалив комки, впускают яичный белок и тщательно растирают этот состав, перемешивая его. В такую смесь подливают растворенные в порошке квасцы (раствор квасцов в бутылке делается до насыщения), вся масса при этом створаживается, затем растирается пальцем, и граверный грунт готов. Его складывают в банку, плотно закупоривают; грунт держится довольно долго, но все же отстает; при каждом новом использовании его необходимо промешивать до начала грунтовки дерева.

Покрывают доску так: кистью берется готовый грунт и разравнивается по доске. Доску необходимо покрывать тонким слоем грунта, чтобы через него был виден слой дерева. Толстый слой задерживает резку и крошится при гравировании. Покрыв кистью, начинают разравнивать грунт ладонью, равномерно поворачивая доску во все стороны — горизонтально, вертикально и с угла на угол. Грунт будет быстро сохнуть, и подушка ладони будет снимать лишний слой. При неудачном наложении грунта его можно удалить водой с пемзой, смочив обратную сторону доски, чтобы ее не вело.

Линолеум грунтуют широкой кистью, едва касаясь его, в лессировку¹⁰, до полного высыхания. Грунтование таким способом дает поверхности линолеума твердость и позволяет гравировать очень тонкие линии; отпечаток при печати получается исключительно отчетливым.

Самый простой перевод рисунка на доску таков: отшлифованная и загрунтованная доска слегка и равномерно протирается воском. Рисунок, сделанный на бумаге мягким карандашом, прикладывается к доске и притирается с обратной стороны косточкой для печати. Карандаш почти целиком переходит на дерево; затем он на дереве прорисовывается тушью. Если при этом будет мешать воск, он может быть удален бен-

зином, но это следует делать лишь после прорисовки тушью основного контура рисунка, так как иначе карандаш смывается.

Сложный рисунок можно перевести на доску таким путем: на прозрачную кальку химической литографской тушью¹¹ сводятся контуры рисунка, затем калька прикладывается к доске, тушь притирается карандашом, и все переходит с кальки на дерево. На доске рисунок окончательно дорабатывается обычной тушью и карандашом.

Гравирование на дереве

Приготовив инструменты и необходимые материалы, переходим к первой пробе резки. Имея перед собой подушку с доской, берем остро отточенный штихель в кулак, выставив вперед большой палец. Держа в кулаке инструмент, продвигаем его то вперед, то назад кистью руки, причем большой палец должен во время продвижения инструмента неподвижно лежать на доске. Практикуемся до получения соответствующих результатов. Сидеть перед доской нужно прямо, не сгибаясь, руки держать на весу. Только приучив руку к движениям инструмента, можно приступить к первым приемам гравирования.

1-е упражнение.

Прямые линии. Первое, чему должен научиться гравер, — дисциплина штриха (линии); это основной прием резки.

Задача — загравировать всю доску горизонтальными (параллельными) линиями равной толщины и с равными промежутками. С правого угла доски маленькими проталкиваниями вперед ведется инструмент, отнюдь не во всю длину доски. Проталкивая маленькими кусочками, вынимая инструмент и опять вставляя его в канавку, начинающий приучает руку к тому, чтобы остановиться там, где это нужно в будущей гравюре. Инструмент дает направ-

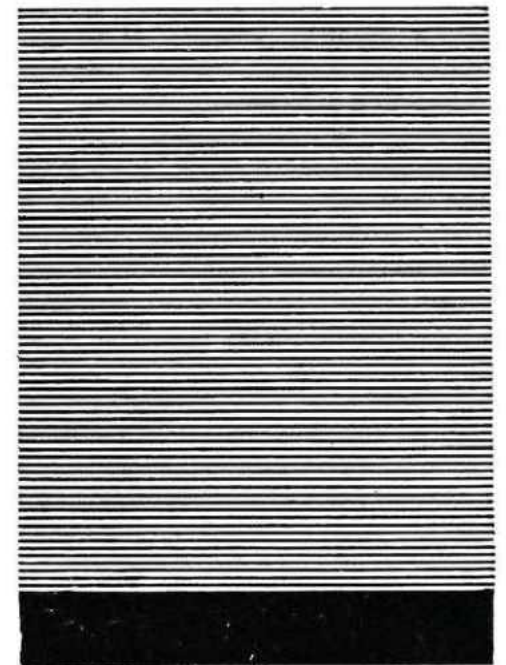


Рис. 54

ление абсолютно прямое, если его проталкивать правильно, не сворачивая ни в правую, ни в левую стороны от горизонтали. Канавка (глубина врезов), получающаяся от инструмента, должна быть одинаковой глубины, но не излишне глубокая. Расстояния между врезами также должны быть одинаковыми (рис. 54).

Загравировав всю доску линиями, необходимо снять отпечаток результата работы для дальнейшей проверки и сравнения.

Указанное упражнение необходимо проделать до полного усвоения данной техники. При работе по 2 часа в день оно потребует, как показывают опыты многочисленных учеников, 20 часов.

2-е упражнение. Волнистые линии. Вторая ступень развития руки гравера — нарезка волнистых линий. Усложняя приемы, данное упражнение дает возможность развить руку не только в одном горизонтальном направлении, но и в движении по кругу. Волнистая линия гравится так же, как и горизонтальная, маленькими проталкиваниями инструмента вперед, но с обязательным поворачиванием доски навстречу инструменту — слева направо по направлению инструмента и линии (рис. 55).

При поворачивании доски штрих не заминается и выглядит на доске блестяще. Прodelать это упражнение нужно несколько раз, до полного овладения техникой (20 часов). Оба задания желательно проработать тонштихелем. Результаты

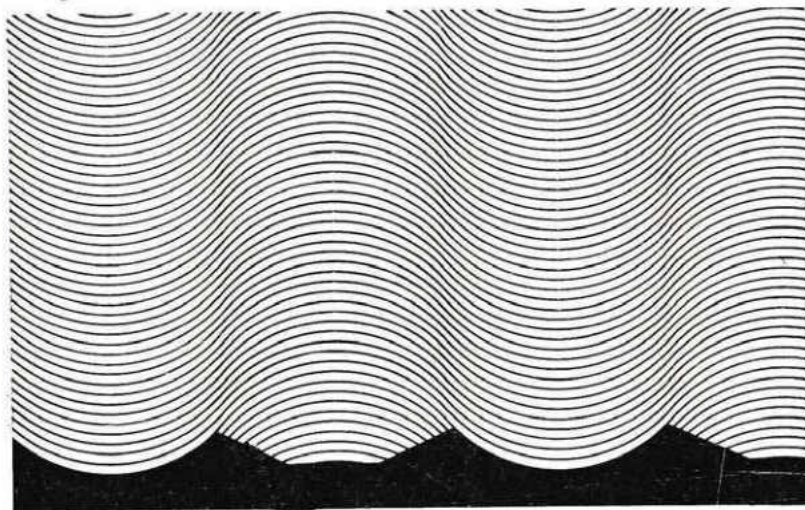


Рис. 55

гравирования волнистых линий также проверяются по оттискам.

3-е упражнение.

Круг. Чтобы не сбить направление, проводим циркулем ряд кругов, различного диаметра внутри основного круга (диаметр основного круга — 4,5 см). Первая линия режется по основному диаметру — по наружной окружности доски, остальные — параллельно ей; постепенно уменьшаясь, круги должны сойтись в точку,

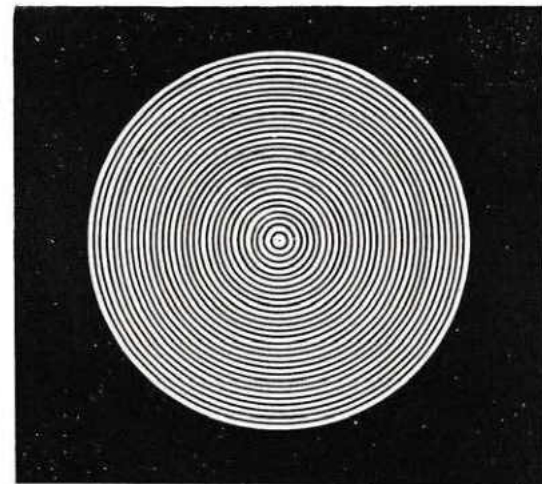


Рис. 56

как указано на примере (рис. 56). Если при гравировании волнистых линий доска поворачивается наполовину, то в круге мы имеем полный поворот (время для упражнения — 20 часов).

4-е упражнение. Пунктир. Линией трудно дать густую сильную по тону и воздушную тень. Поэтому часто прибегают к технике гравирования пунктиром. Пунктир дает богатую возможность получения воздушности в темных местах. Вынимая точку, мы имеем ее на оттиске белой.

Работа может производиться грабштихелем или тонштихелем с соблюдением направления и должных интервалов. Точку нужно вынимать отрывистым движением, не накалывая ее.

Пунктиром можно работать и на светлом фоне гравюры, но в отличие от вышеуказанного, уже черной точкой, которая может быть различной формы, в зависимости от передачи фактуры изображаемого.

5-е упражнение. Черная линия. Штрих (12 часов). Черный штрих на белой плоскости (рис. 57) мы получаем, обреза

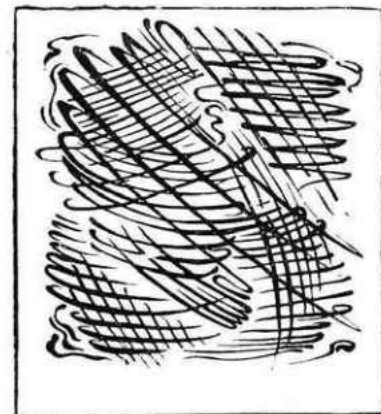


Рис. 57

его на доске с двух сторон. Делать это нужно грабштихелем, с которым начинающий гравёр здесь встречается впервые. Грабштихель в дальнейшем может заменить во многом и тонштихель, но освоить его более сложно.

Несложный рисунок пером делается прямо на доске; линии его с двух сторон, по возможности точно, обводятся грабштихелем. Когда обведены все линии, можно приступить к выниманию белых мест.

Большие плоскости дерева, требующие удаления, выколачиваются стамеской; прежде чем выколачивать стамеской, нужно вынуть (обобрать) дерево около линии (примерно на расстоянии 1 см). Малые площади вынимаются самым широким тонштихелем и болштихелями. При вынимании белых мест обязательно использование подкладки. Подкладка прижимается к доске двумя пальцами левой руки; большой палец правой руки упирается в указательный палец левой руки, а конец резца кладется на подкладку. Вынимать нужно маленькой стружкой, постепенно углубляясь в дерево. Углубление от штриха идет не вертикальным срезом, а наклонным; если вынимать вертикально от штриха, он может сломаться при печати. Глубина вынутых мест у штриха — 3 мм, дальше — глубже, но не должна превышать 5 мм.

В окончательной отделке гравюры встречаются белые углы, которые снимаются инструментом, называемым ф л а х ш т и х е л е м.

Сняв оттиск, необходимо проверить, не замазаны ли при вынимании штрихи и не пачкают ли белые места.

6-е упражнение. Линия и тон. Основа тоновой гравюры — различные градации тональностей от черного к светлому (рис. 58). Тон в гравюрах достигается чередованием белых и черных линий и белых и черных точек (пунктир). Как правило, в тоновой гравюре работать начинают с черного, постепенно переходя к светлому и сравнивая отношение гравированного тона с черным. В данном задании работу нужно начинать в первом прямоугольнике после черного.

Тонштихелем нужно давать самую тонкую белую линию с широким черным промежутком.

В дальнейших прямоугольниках промежутков этот надо постепенно сокращать за счет применения тонштихеля большего номера и плотности штриха. самого светлого тона можно достигнуть только при помощи перереза.

Основная задача этого упражнения — изучить тональные возможности каждого инструмента. Это дает навык передавать все тональные отношения изображаемого. Ввиду сложности задания его можно упростить, ограничив первый опыт пятью прямоугольниками с более резкой градацией перехода силы тона.

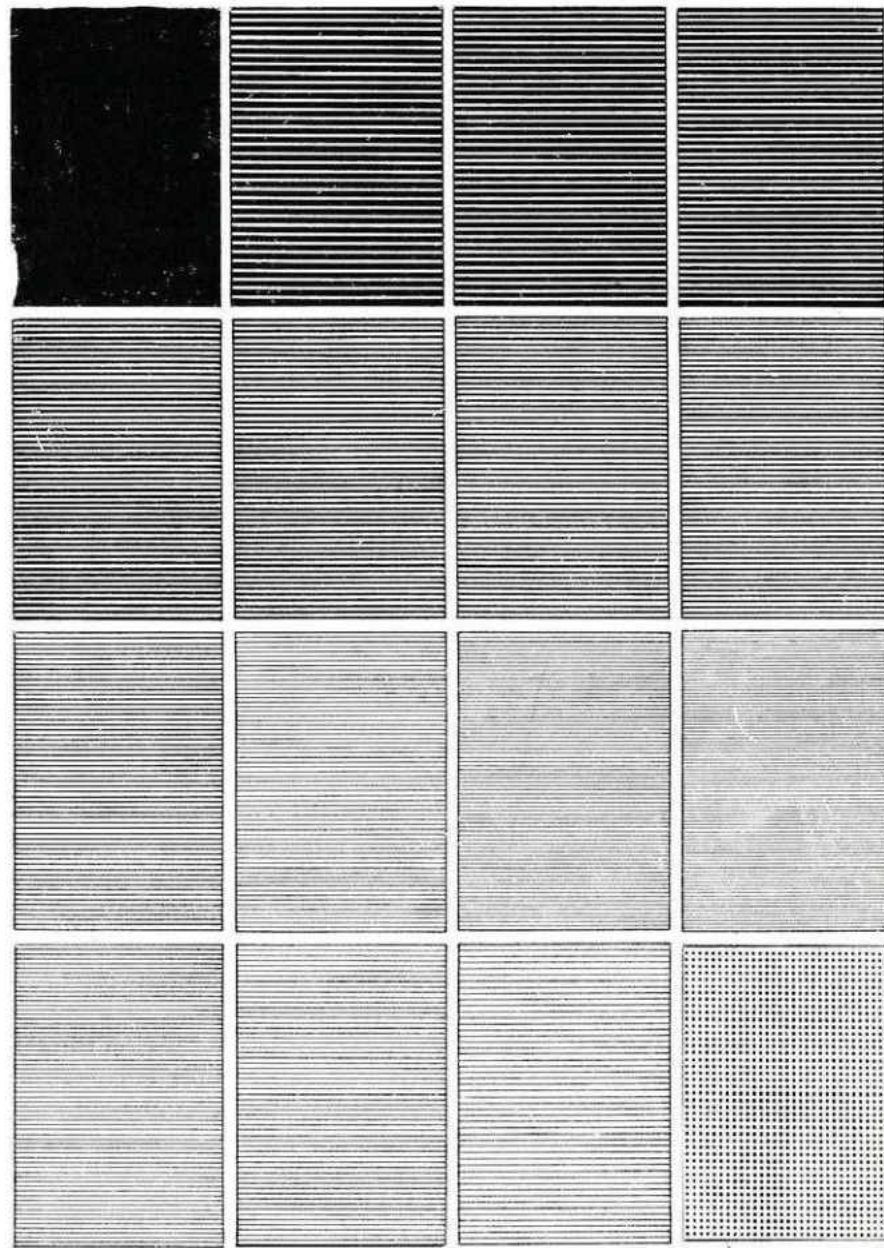


Рис. 58

7-е упражнение. Перерез тона и линии. Для получения светлых тональностей и линий, почти переходящих в белое, практикуется перерез.

Перерез в гравюре — своеобразная ретушь гравированного, очень ответственная, к которой прибегают в исключительном случае — для окончательной законченности гравюры.

В законченной гравюре иногда не хватает света и лепки (рельефа). Многие плоскости часто надо осветить, и в таких случаях прибегают к перерезу. Как правило, перерез делается одним из грабштихелей.

... Линия ведется в направлении формы с точными промежутками. Она может быть различной толщины — от самой узкой до широкой.

В данном задании на грунтованной доске чертим прямоугольник. Закрашиваем его жидкой тушью, самым светлым тоном. Вертикальными линиями с помощью грабштихеля загравировываем прямоугольник. Самым широким тонштихелем горизонтальными линиями перерезаем гравированное ранее.

Часто мы имеем рисунок для гравирования, состоящий из черных линий различной толщины и силы тона. Все линии обрезаются грабштихелем и затем наиболее светлые пересекаются рейфенштихелем¹² или меньшего размера грабштихелем.

В данном задании на грунтованной доске делаем легкий схематический набросок карандашом (пейзаж). Каждую линию карандаша обрезаем грабштихелем. После каждая линия в различных направлениях перерезается тем же инструментом до получения нужной тональности.

Оттиск нужно сохранить, все время сверяясь с ним в дальнейшей работе.

Предыдущие семь видов упражнений в гравировании приучают к овладению инструментом и развитию твердости руки. Гравирование с натуры — следующая ступень технической проработки материала. Оно приучает к комплексному применению изученных приемов и умению анализировать технику процесса для определения предметов натуры в их взаимосвязи.



Рис. 59

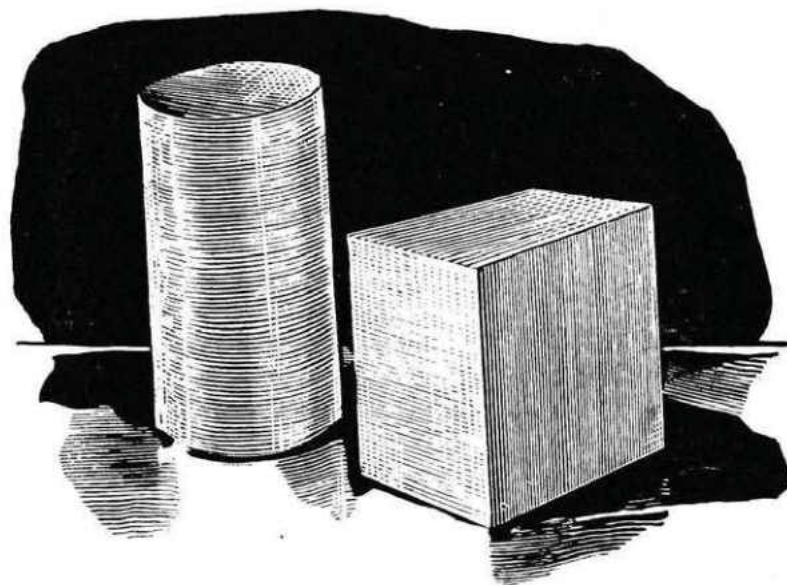


Рис. 60

8-е упражнение. Белая линия. Любая линия, проведенная на доске, будет в отпечатке белой на черном фоне (рис. 59). Черную линию, как мы убедились ранее, получить куда сложнее, чем белую. Но и белая линия в ряде параллельных звучит, как белый промежуток между черными. Поэтому мы будем называть белой линией только такую, где черного кругом имеется достаточно для восприятия линии белой.

В упражнении желательно дать ряд ярко выраженных белых линий. Линии могут быть показаны в орнаментальном рисунке или композиции белого пятна.

1-е упражнение. Несложный натюрморт из геометрических фигур. Поставить натюрморт «Куб и цилиндр» (рис. 60). Фон в рисунке и при гравировании оставить черным. В кубе дать

Методические
примеры гравиро-
вания на дереве

три градации тональности, в цилиндре — круглоту. Светлую, освещенную сторону куба затянуть, давая возможно светлую тональность. Боковую тень надо дать значительно сильнее, верх тоном промежуточной силы между двумя указанными. Объем цилиндра построить на вертикальных или горизонтальных линиях, делая их светлее к свету.

Упражнение дает возможность первой пробы объема в гравировании. До сих пор на технических примерах рядом линий

решались тоновые плоскости различной градации. Здесь гравированные плоскости должны дать объем в пространстве.

Начинать работу надо со светлой стороны куба самым широким тонштихелем. Светотень куба можно гравировать или вертикальными линиями или по диагонали.

Данное упражнение дает возможность проверить достигнутые результаты. С первого раза далеко не всегда удается разрешить это задание; при неудаче работу следует повторить.

Подготовка рисунка для гравюры натюрморта происходит следующим образом. В формат доски делается тщательный рисунок с натуры; светотень надо решить по возможности лаконично. Рисунок сводится на кальку химической литографской тушью; калька с тушью прикладывается к доске. Притертая карандашом или косточкой тушь переходит на доску; рисунок окончательно дорабатывается на доске тушью и карандашом.

Начинать работу надо от темных тонов, переходя к светлым и все время сравнивая тоновые соотношения.

2-е упражнение. Шар. Поставить перед собой гипсовый шар (за неимением — одноцветный мяч). Тщательно разработать в рисунке светотень. Можно рисовать прямо по грунтованной доске, но лучше сделать сначала предварительный рисунок, что удобно при сравнении после оттиска.

Основная задача — резцом добиться передачи объема (рис. 61).

Работать в основном грабштихелем, но можно применять и тонштихели. При неудаче — повторить. Это упражнение мо-

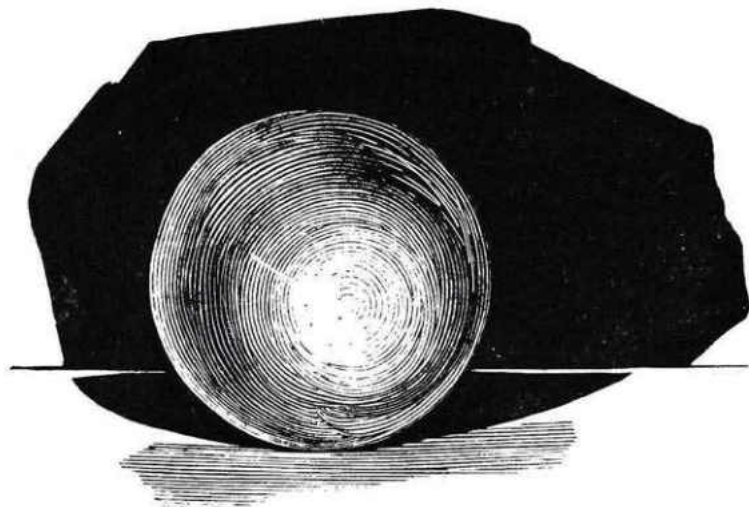


Рис. 61

жет быть выполнено успешно только при условии работы ранее над упражнением № 3 (предыдущего раздела).

3-е упражнение. Натюрморт. Поставить натюрморт из любых предметов обихода (стакан, яблоко, книга, тряпка). Если в предыдущих упражнениях основной задачей было добиться передачи объема, то здесь — и фактуры предмета.

Стакан — тот же цилиндр, яблоко — шар, но вещи эти различного материала, и задача — штихелем почувствовать фактуру предмета. Стекло стакана и мягкость тряпки надо передать штихелем.

Рисунок в формат доски должен быть продуман композиционно и хорошо нарисован. Светотень решить по возможности лаконично. Подготовка рисунка описана в 1-м упражнении.

4-е упражнение. Черная и белая линии. Черная и белая линии могут звучать самостоятельно. Выше мы рассмотрели возможность их технического получения. Черная и белая линии — один из ярких формальных приемов гравюры. Задача упражнения — построить натюрморт или пейзаж на ярко выраженном контрасте черной и белой линий.

5-е упражнение. Черное и белое пятна. Построить композицию на черном или белом пятне. В первом случае работать бликами по черному, в другом случае — оставить черное пятно, которое может определить силуэт.

Оба задания рассчитаны на развитие графического мышления, а также освоение и использование всех приемов графических средств.

6-е упражнение. Пейзаж. Рекомендуется решить с натуры пейзаж с ярко выраженными первым и вторым планами. Задача: сближенными штрихами удалить второй план, а более редкими и резкими выделить первый план пейзажа.

Перевод рисунка на доску делается, как указано выше. Резать следует, применяя грабштихели и тонштихели.

7-е упражнение. Гипсовая голова. Сделать тщательный рисунок, по возможности упрощая светотень. Можно взять любую маску, но желательно мужскую. Доску нужно загрунтовать; на грунтованной доске представляется больше возможности сохранить форму. После перевода рисунка на доску нужно прорисовать его с особой тщательностью.

Прежде чем резать, следует продумать решения направления штрихов; направление штриха, как правило, должно идти по мускулу. В основном упражнение следует выполнять грабштихелем.

8-е упражнение. Портрет с натуры. Задача упражнения — награвировать портрет любым приемом на основе опыта от предыдущего упражнения. Главная цель и тут — сохранить сходство.

9-е упражнение. Скульптурная фигура. Означенное упражнение подводит итог всей предыдущей работе. Сделать можно любую скульптурную фигуру с ярко выраженной мускулатурой («Давид», «Боец»), лучше одну из «анатомий». Хорошо нарисовать и вырезать в виде пробы руку, ногу, торс. Прежде чем резать, следует продумать направления штрихов. Направление штриха, как мы уже говорили, должно идти по мускулу.

Работу необходимо проводить, имея тщательный рисунок на грунтованной доске.

Овладев техникой гравирования на дереве, можно свободно резать и на линолеуме. Техника гравирования на линолеуме несложна. Гравирующие резцы следует держать приемом

**Гравирование
на линолеуме**

резца дерева, а вынимающие резцы — в кулаке, прижимая в упор к ладони. При волнистых и круглых линиях необходимо поворачивать доску, а не резец. Лино-

леум, приколотенный в краях к чертежной доске, лежит при гравировании на подушке. Способы перевода рисунка на линолеум те же, что и на дерево.

Начинать работу по гравюре на линолеуме следует с простых контурных рисунков. Надо учитывать, что линолеум — материал, по существу, лаконичного рисунка, поэтому мельчить рисунок нежелательно.

При гравировании нужно следить за линией, чтобы она была ровной и чистой, без зарубин, чтобы при вынимании белого в мелких местах не порезать и не попортить самого изображения. Работать надо постепенно, переходя от легких к более сложным техническим задачам, от линейных построений к тоновым. Постепенный переход незаметно и успешно позволит начать работу над сложными композициями.

В гравюре на линолеуме с успехом можно применять черный и белый пунктиры, пользуясь приемами гравюры на дереве. При работе на линолеуме практикуется раскат краски¹³, что трудно применить на дереве ввиду малого формата досок. Печатать гравюру на линолеуме можно как ручным, так и машинным способом.

Приемы техники резьбы цветной гравюры на дереве аналогичны приемам цветной линогравюры.

После выполнения перечисленных упражнений гравер может перейти к резьбе по собственной композиции.

1-е упражнение. Натюрморт в две краски (коричневая, теплая серая). Приемы резьбы для данного упражнения в основном одинаковы с предыдущими: следует лишь более детализировать гравирование черной доски¹⁴ при передаче фактуры предметов. Второй тон должен обобщить и создать блики на первом.

2-е упражнение. Портрет в две краски (черная, теплая серая). Тщательный рисунок с натуры с возможной обобщенностью светотени¹⁵.

Второй тон закрывает фон и создает блики (блокирует свет) на лице. Как на первом, так и на втором тонах возможна незначительная гравировка. Можно применить грабштихель, употребляемый в гравировании на дереве. Рисунок следует делать на грунтованной доске. Приемы перевода и печати указаны выше.

3-е упражнение. Сложный пейзаж в пять-шесть красок. Сделать ряд акварелей, обобщая по возможности детали, и выбрать для гравюры наиболее лаконичную по форме и выразительную по цветовому решению. При подготовке к гравюре необходимо учитывать, что каждая краска, попадая на ранее напечатанную, дает новую добавочную или усиливает предыдущую (на желтую голубая — зеленую; на красную голубая — фиолетовую и т. д.).

Резать нужно начинать с краски, которая более других рисует форму. Вырезав сверху уголки, следует сделать переводы на все последующие. Далее надо свести химической тушью вторую краску и притереть на линолеуме с ранее сделанным переводом. Вырезав вторую краску, сделать с нее переводы на последующие и т. д.

Для проверки техники можно печатать каждую краску по окончании обработки линогравюры, составляя примерный будущий цвет и печатая на ранее оттиснутой краске. Тогда с окончанием гравюры будут ясно видны результаты работы. Этим достигается возможность перед заключительной печатью проверить правильность каждого цвета.

Процесс печатания с награвированной доски имеет огромное значение. Хороший, четкий оттиск дает правильное понятие о том, что хотел передать гравер в своей работе; плохой же извращает его работу. Поэтому нужно основательно изучить процесс печатания и не смущаться на первых порах неудачами. Неудачи должны заставлять с большим рвением и усилиями добиваться необходимых результатов. Наконец, хороший оттиск дает возможность корректирования гравюры и отдельных процессов ее резьбы.

Для печати граверу необходимы следующие материалы. Валик печатный, который бывает трех сортов: а) валик массовый, то есть составленный из желатина, клея и глицерина; его отливают обычно в типографиях; б) резиновый — служит для наклейки фотографий и продается в фотомагазинах; в) кожаный.

Лучший из всех — массовый, но вполне можно пользоваться кожаным. Кожаный валик можно сделать самому. Указываем один из способов его приготовления.

Кусок кожи, лучше сыромятной, длиной 20 см, шириной 15 см, сшивают на машине концами так, чтобы лицевая поверхность кожи была внутри. Получается трубка из кожи. Около шва концы кожи аккуратно срезают, затем трубку вывертывают и на концах делают шилом отверстия на расстоянии 0,75—1 см друг от друга. По величине трубки вытачивается деревянный валик приблизительно около 6 см в диаметре и 11,5 см в длину. Чтобы возможно было плотно надеть на деревянный валик кожаную трубку и не мешал шов, на валике прорезают углубление. Когда трубка готова, ее надевают на валик; в отверстия на ее концах вставляют крепкую бечевку, стягивая концы трубки и связывая их. Кожа плотно облегает валик, особенно, если ее намочить; при высыхании она сядет. Теперь остается сделать ручку.

Концы проволоки, отогнутые книзу, служат подставкой для валика, чтобы он не касался стола; через загибы ручки забивают гвозди. После этого поверхность кожи, увлажненная водой, шлифуется пемзой с наждаком.

Типографскую краску лучше иметь готовую; если же нельзя ее достать, можно приготовить самому. Для этого берется черная жирная масляная живописная краска, из нее удаляется масло, не дающее из-за жирности возможности печатания. К выжатой краске добавляют крепкую олифу, тщательно пере-

мешивают, раскатывают смесь валиком по стеклу и, разравнивая, собирают в баночку.

Крепкая олифа употребляется для разжижения краски. Олифу можно сварить самому. Берут чугунную, железную или эмалированную посуду с ручкой, к ней должна быть плотно пригнана железная крышка или по крайней мере железный лист, плотно ее закрывающий. В посуду наливают льняного масла на $\frac{1}{3}$ ее вместимости; взамен льняного можно брать также и конопляное, хлопковое или подсолнечное. В масло добавляют немного канифоли.

Посуду с маслом ставят на огонь, имея под рукой крышку. При кипении начинается сильное испарение, масло поднимается в посуде вверх и может перелиться через край и загореться. В таких случаях необходимо сейчас же отставить посуду от огня и дать маслу немного остынуть. Потом посуду опять ставят на огонь.

Первым кипячением из масла испаряется вода, затем при сильном нагревании начинается частичное разложение самого масла, из него поднимаются пары, которые, если их зажечь, будут гореть. К маслу подносят зажженную бумагу или лучинку, если пары вспыхнут, сейчас же накрывают посуду крышкой. Чтобы получить олифу крепкую, масло нагревают до закипания паров и отставляют от огня до охлаждения несколько раз, пока вынутая и охлажденная проба не станет растягиваться между пальцами нитью в 4—5 см длиной, прежде чем она порвется. Так как масло может вспыхнуть даже при первой варке, необходимо эту операцию производить на открытом воздухе.

Для печатания можно использовать ручку зубной щетки или же косточку, которой брошюруют книжные листы. Конеч косточки должен быть заточен и гладко заполирован, дабы она могла легко скользить, не задевая и не дергая бумаги. Хорошо употреблять вместо косточки скульптурную стеку¹⁶. Чтобы облегчить скольжение косточки по бумаге, употребляется воск.

Толстое стекло, литографский камень, печной кафель или кусок линолеума используются для раската краски. Используют плотная бумага (лучше полуатман): по длине 9 см, по ширине 6 см; она прилегает с одной стороны при печатании к граверной доске. Такая бумага должна быть прографлена мягким карандашом и слегка натерта воском, дабы не было шероховатостей на ее поверхности и не задерживалось скольжение косточки по бумаге.

Полотняные тряпки употребляются для смывания краски как с поверхности раскатывания, так и с самой гравюры. Для смывания краски с доски и валика применяют бензин. С валика можно смывать краску керосином только после окончания работы.

Шпатель¹⁷ или тонкий нож нужен для размешивания и снятия излишков краски...

В практике печати гравюр используют обычно сорта бумаги, которые обладают малой проклеенностью и являются мягкими. Определить степень проклеенности бумаги очень просто: для этого надо смоченный водой палец приложить к листу бумаги. Наиболее подходящие из бумаг: 1) меццотинтная¹⁸, 2) писчая глазированная (для черной гравюры), 3) пропускная, бюварная (для цветной гравюры, как наиболее быстро всасывающая краску), 4) тонкая папиросная бумага (исключительно для черной гравюры). В случае наличия для работы лишь жестких бумаг последние с двух сторон смывают влажной губкой, а затем складывают стопками и кладут под пресс для выправления и высушивания.

Получение одноцветного оттиска происходит следующим образом. Доску кладут на ряд листов бумаги (можно на журнал или тонкую книгу), линолеум — на чертежную доску или толстую фанеру. Небольшое количество черной типографской краски растирают ножом или шпателем на стекле. Если краска очень густа, можно прибавить немного крепкой олифы. Прежде чем класть краску на валик, посмотрим, какая бумага приготовлена для печати. Если гладкая — краски на валик кладем немного, если шероховатая и рыхлая — больше.

Краска на валик кладется равномерно тонким слоем, затем она накатывается валиком равномерно по стеклу. Раскатывая краски, валик необходимо переворачивать слева направо несколько раз для создания равномерности красочного слоя. Раскатав краску на стекле, берем валик в руку и начинаем катать равномерно по гравюре от себя к себе, придерживая гравюру за два нижних угла. Валиком нужно легко катать по доске, иначе краска вотрется в гравюру и завалит ее. Затем берется лист бумаги и накладывается на доску (бумагу берут за концы обреза, по вертикали от себя, с тем, чтобы не ломать ее).

Наложив бумагу на доску, надо пригладить ее осторожно рукой, протереть слегка воском и затем еще раз притереть косточкой. Лист плотно прилипает к награвированной доске с краской. Нажимая на бумагу косточкой, выпуклые места гравюры притираем. Графит переходит на лист и ясно показывает те места, которые нужно надавить. Бумага во время печатания должна быть скользкой. Когда притерты все выпуклые места, снимаем бумагу с угла и слегка тянем к себе (не нужно снимать бумагу с доски рывком).

Если линии и черные плоскости на оттиске недостаточно черны, подкладываем на валик еще краски. Если краски много и она утолщает линии, тогда снимаем краску шпателем со

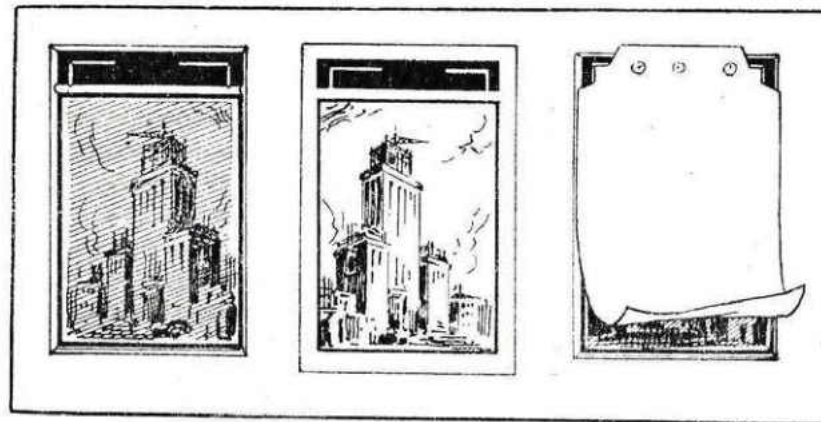


Рис. 62

стекла, прижимая шпатель к стеклу и сильно нажимая на ручку правой рукой.

Цветную гравюру на дереве печатают следующими приемами. Выше плоскости прямоугольника гравюры, на доске для основной краски, которая режется первой, гравюруют два уголка (рис. 62).

С основной краски делают переводы на все последующие; на досках для каждого цвета с возможной точностью обрезаются уголки. Начинают печатать со светлых тонов. Первую краску печатают с уголками. Уголки вырезают ножницами, по краю краски. На последующие краски накладывается бумага по вырезанным уголкам. Если ограничен материал, можно вместо уголков резать точную контрольную рамку. Бумага с верхних углов обрезается по рамке. Оттиск накладывается по верхним углам рамки на доску. Предварительно в первом и втором случаях накатанный красочный слой прикрывают бумагой, оставляя рамку или уголки. Затем, точно установив бумагу для печати по уголкам или рамке и прикрепив ее кнопками, предохранительную бумагу вынимают. Поэтому-то при наложении бумаги и не пачкается о краску печатная бумага.

При печати цветной гравюры краска, как правило, разводится олифой; осветленный олифой цвет краски будет прозрачным. Это помогает при наложении тона на тон легко создавать добавочные цвета. Если же в краску подкладывать белила, то тон получается резким, вследствие чего при наложении труднее достичь желаемого добавочного цвета. Каждая краска по отпечатании должна сохнуть сутки. Если не давать высыхать краске, она будет снимать последующие и влиять на плотность тона.

Тираж с доски при аккуратной печати в машине доходит до 100 000 экземпляров, но, как правило, во избежание разлома дерева печать больших тиражей лучше производить с гальвано¹⁹.

Описанный способ печати гравюр можно применить целиком и к линолеуму. Но здесь существуют другие возможности. Некоторые мастера цветной гравюры печатают масляными живописными красками. Палитра масляных красок много богаче типографских, и печать в смысле затраты мускульной силы проще; краска накатывается жирно, и ее легко снять бумагой. Преимущество применения масляных красок заключается в том, что можно печатать краску за краской, не давая им высыхать. Минус же тот, что в машине такого оттиска не напечатать, и данный прием дает только авторские оттиски.

Печать масляными красками с линолеума происходит следующим образом. Краска из тюбика выдавливается на гладкий картон или толстую бумагу (не очень проклеенную), размывается и оставляется на некоторое время для впитывания и полного удаления масла. Затем она собирается мастихином и переносится на стекло; добавляется олифа, средняя или крепкая. Все затем раскатывается валиком и накатывается на готовую доску. В целях точного наложения тона на тон каждая краска режется с контрольной рамкой. Рамки должны быть абсолютно одинаковыми, что достигается переводом с первого вырезанного цвета; доски обрезаются в упор к рамке.

Сделанные из линолеума уголки, имеющие повторение прямого угла рамки, прибиваются к чертежной доске с таким расчетом, чтобы гравированная доска вошла в упор. Бумага прибивается к угольникам гвоздями или прикалывается кнопками, в зависимости от ее толщины. Бумага для печати должна быть рыхлой, чтобы впитывала краску, самая лучшая — это пропускная белая (бюварная). Прежде чем прибить бумагу, сверху делается сгиб с отступом от края в 4—5 см, так как, наблюдая за печатью, приходится все время поднимать лист. После накатывания краски доска вставляется в угольники, бумага, откиннутая и прикрепленная, накладывается на гравюру и притирается косточкой (процесс притирки описан выше). По отпечатании бумага откидывается и вставляется вторая доска, накатанная следующей краской. Печатают, не давая высохнуть первому оттиску. Так печатается вторая краска и т. д.

... В заключение — несколько слов о так называемых авторских оттисках. Авторским оттиском считается оттиск, выполненный самим гравером, обычно количество таких оттисков ограничивается трудностью печати. Как правило, авторские оттиски не превышают 25 экземпляров, обычный их тираж 5—10 экземпляров. Эти оттиски подписываются автором под ниж-

ней линией гравюры с правой стороны и исключительно карандашом; желательно ставить дату и порядковый номер оттиска. С левой стороны оттиска, также внизу листа, проставляются автором название гравюры и материал, на котором она резана. Такие оттиски оформляются в паспарту. В авторских оттисках в исключительных случаях при дефектности печати допускается ретушь. В случае прорыва оттиска при печатании заднюю сторону заклеивают гуммированной бумагой²⁰.

ПОДСОБНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

1-е упражнение. Исправление испорченных мест. То, что испорчено в гравюре, как правило, неисправимо. В виде исключения можно в испорченное место делать вставку. Вставки делаются таким путем: испорченное место углубляется болштихелем с подкладкой на глубину 5—6 мм. От какой-либо пальмовой²¹ доски откалывается кусочек дерева, чуть больше сделанной ямки, и подтачивается с четырех сторон: по бокам он намазывается слегка столярным клеем. Такой кусочек забивается молотком в отверстие доски. На доску накладывается кусок картона или плотной бумаги с тем, чтобы, подпиливая вставку, не оцарапать всей поверхности доски. Лобзиком или ножовкой вставку подпиливают с двух сторон, оставляя высоту кусочка над доской в 1,5—2 мм. Болштихелем с подкладкой вставка выравнивается почти до плоскости доски. Остальная выпуклость снимается осторожно плоской стамеской, после чего место вставки слегка шлифуется пемзой с водой.

2-е упражнение. Гравирование шрифта. Гравирование шрифта обычно самое слабое место в работе гравиров. И тут дело заключается не только в неумении дать четкий и правильный рисунок шрифта, но и в недостаточной технике резьбы. Шрифт на доске, как и вообще рисунок, должен быть сделан в обратном изображении. Рисовать его прямо на доске без перевода мы категорически не рекомендуем. Шрифт надо выверить угольником и провести карандашом все горизонталы и вертикали под прямым углом. Тогда ни одна из букв и строк не будет падать.

Все строки сверху и снизу обрезаются вначале тонштихелем средней ширины. Затем тоже тонштихелем режутся все вертикальные линии. Круги и полукруги шрифта лучше делать грабштихелем. В таком же порядке происходит вынимание белых мест.

Шрифт белый по черному резать легче, но при этом не нужно думать, что в 0,5 мм белую линию сразу можно вынуть тонштихелем. Каждую палочку буквы нужно сперва обвести тонким тонштихелем с четырех сторон и только тогда вынимать широким тонштихелем с подкладкой, иначе весь фон будет измят.

Для практической работы по гравированию шрифта рекомендуем рисунки шрифтов со свежееотпечатанных газет, которые легко переходят на доску.

Этим названием определяется гравюра, выполненная на деревянных досках, распиленных не поперек, а вдоль слоя дерева. Поэтому обрезающую гравюру еще называют продольной гравюрой.

Краткие сведения по обрезающей гравюре. Материалом для обрезающей гравюры служат доски, сделанные из груши, ольхи или липы, из которых наиболее пригодными следует считать доски грушевые.

Распиленные доски сушатся до полного удаления влаги. Только выдержанные доски гарантируют успех дальнейшей работы на них. Доски большого размера склеиваются из отдельных кусков, эти куски должны быть точно сфугованы²². Доска, рассчитанная на машинную печать, должна иметь толщину в 23 мм. Толщина досок для ручной печати может быть произвольной. Для обеспечения большой прочности доски, а также для того, чтобы она не коробилась, с нижней стороны ее загоняют шпоны. Они делаются вровень с поверхностью и несколько короче, чем ширина доски, так как последняя со временем сжимается. Лицевая сторона доски должна быть гладко отшлифована.

После нанесения на доску рисунка тушью, его следует закрыть легким тоном. Куском ваты, смоченной в бензине, растирают на стекле печатную краску и наносят ее на поверхность доски. Рисунок, нанесенный на доску черной тушью, не размывается бензином и отчетливо виден. Работа по темному

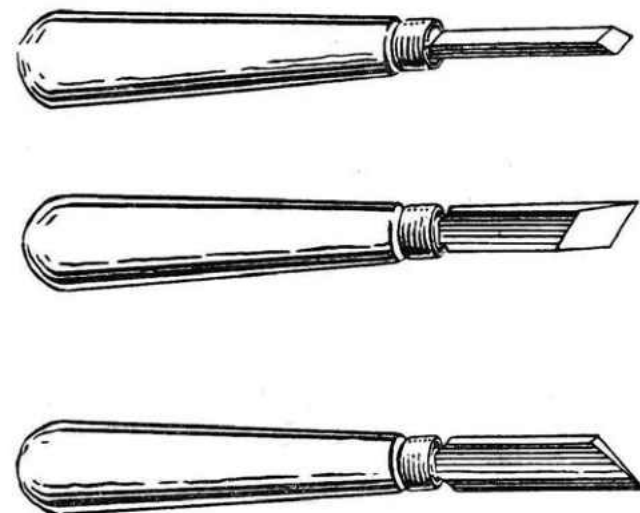


Рис. 63

фону облегчает корректирование глазом: награвированное отчетливо выступает. Кроме того, при этом представляется возможность гравировать дополнительные штрихи и линии, не рисуя их тушью. Нанесение же фона посредством туши, разведенной водой, часто портит доску: она коробится и расклеивается, а поверхность доски от действия влаги шершавится, что затрудняет печатание.

Основными инструментами в обрезающей гравюре являются нож и долота, имеющие разное сечение и разную величину режущей части (рис. 63). Нож должен быть острым настолько, чтобы, не соскальзывая, мог срезать тончайшие лепестки дерева. Долотца применяются чаще всего при удалении больших площадей доски. За отсутствием долотца применяется стамеска. Для удаления стружки, засевшей между штрихами, пользуются широкой щетинной кистью. Это необходимо делать как в процессе гравирования, чтобы не поцарапать доски, так и перед печатанием, чтобы стружка не перешла на валик с краской. При гравировании и печатании многокрасочной обрезающей гравюры поступают так же, как и с линогравюрой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На профессиональном языке художников-гравёров форму, с которой печатают оттиски, независимо от того деревянная она или металлическая, называют доской.

² Кроме выпуклой и углубленной гравюры, различают еще литографию. Рисунок здесь не гравировать, а наносить на камень специальным литографским карандашом или тушью и затем обрабатывают химическим способом. На камне возможна и гравировка по принципу глубокой печати, но она применяется редко.

³ Кавказский самшит — еще более плотная и крепкая порода дерева, чем пальма.

⁴ Гравюра на дереве — ксилография появилась в Европе в конце XIV — начале XV века. Гравировали на досках продольного распила обыкновенными ножами, каждый штрих обрезался с двух сторон, и поэтому продольная гравюра называлась также обрезающей. В конце XVIII века английский гравёр Томас Бьюик начал применять более твердые породы дерева поперечного распила, на которых гравировали специальными инструментами — штихелями. Торцовая гравюра вскоре приобрела большую популярность и в XIX веке почти вытеснила продольную.

⁵ Белизна — один из пороков древесины. На поперечном распиле выглядит в виде более светлых, иногда совсем белых пятен. Эти участки доски отличаются более рыхлой структурой и не пригодны для гравирования. Обычно их стараются обрезать при распиле кружков. Если же белизна оказывается в середине хорошего участка, ее вынимают и вставляют туда новый кусок древесины, таким же способом, как и при исправлении неправильно награвированных мест.

⁶ Струбцинка — винтовой зажим, приспособление для закрепления в верстаке каких-либо деталей: может иметь различную конструкцию.

⁷ Печать этим способом возможна только на станке и специально приготовленными красками.

⁸ Кроме указанных, существует еще ряд штихелей различной формы, имеющих свои названия. Начинающему гравёру не обязательно иметь полный набор инструментов. Для начала можно обойтись и тремя-четырьмя штихелями. Последующий опыт работы подскажет необходимость дальнейшего расширения набора инструментов.

⁹ Цвета побежалости — то есть изменение цвета металла при нагревании: в зависимости от температуры цвет изменяется от светло-соломенного до темно-фиолетового.

¹⁰ В лессировку — здесь значит тонкими прозрачными слоями два-три раза.

¹¹ Литографская тушь готовится из смеси мыла, сажи, воска и смол. За неимением ее можно сложные контуры переводить и с помощью мягкого графитного карандаша или черной копировальной бумаги.

¹² Рейфенштихель — то есть штихель с тонким остро заточенным жалом. К гравировующим резцам относятся резцы, имеющие в сечении форму треугольника: ими удобнее проводить линии, делать штрихи. Вынимающие резцы — это обычные резцы в форме стамески, которыми нельзя делать линии, но удобно вынимать дерево для получения белых мест.

¹³ Раскат краски — техника печати с одной доски плавно переходящих один в другой цветов. На плиту сверху и снизу кладут краски двух цветов и раскатывают валиком так, чтобы получился плавный переход одного цвета в другой: затем этим же валиком накатывают печатную форму. Можно раскатывать и непосредственно на печатной форме.

¹⁴ Черная доска — доска, с которой печатают черную краску. Основной краской обычно является контур или черная, если цветная гравюра печатается без черной краски, основной может быть какая-нибудь другая темная краска.

¹⁵ В натуре количество светотеневых переходов от черного к белому очень велико. Даже глаз опытного художника, работающего в материале, обладающим богатыми возможностями, не способен передать все богатство этих отношений. Еще меньшими возможностями обладает гравюра, где светотеневые отношения, как мы уже отмечали, передаются штриховкой различной густоты. Поэтому в гравюре очень важно умение обобщить светотень, то есть уменьшить количество переходов от светлого к темному таким образом, чтобы сохранить форму изображаемого предмета и его выразительность.

¹⁶ Стека — инструмент скульптора, имеющий форму деревянной или металлической лопатки. Бывают, однако, стеки и самых разнообразных форм.

¹⁷ Шпахтель — гибкая стальная пластинка, обычно в форме трапеции, с насаженной на нее рукояткой.

¹⁸ Специальный сорт типографской бумаги. В розничную продажу не поступает.

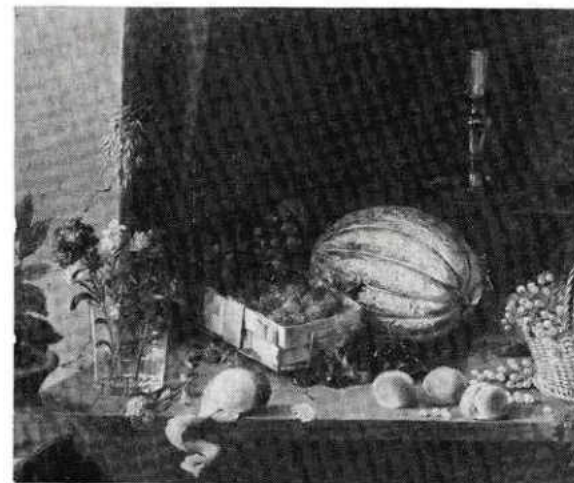
¹⁹ Гальвано — электрохимический процесс, в результате которого печатная форма покрывается тонким слоем стали или другого твердого металла, позволяющего дольше эксплуатировать форму: применение гальвано возможно лишь в условиях типографского производства.

²⁰ Гуммированной называется бумага, покрытая с одной стороны тонким слоем гуммиарабика или другого клея.

²¹ Помимо пальмы, может быть использован самшит, бук, а лучше всего брать ту же породу дерева, на которой исполнена гравюра.

²² То есть обработаны фуганком так, чтобы поверхность их была гладкой, как стекло.

НАТЮРМОРТ ПЕЙЗАЖ ИНТЕРЬЕР



Е. Иогансон [10]

Давайте представим себе: я, ваш учитель по живописи, поставил перед вами, моими учениками, натюрморт из простых предметов. Вам необходимо нарисовать и написать его. Будем говорить обо всем, что нужно для этого знать и уметь.

**Рисование
и срисовывание**

Прежде всего необходимо определить размер холста, затем взять лист бумаги больше холста и наколоть его на рисовальную доску¹.

Рисовальные доски можно приобрести в художественных магазинах или сделать самим. Для этого надо взять подрамник любого размера (примерно 60×80 см) и набить на него фанеру.

Когда все будет готово, начинайте на бумаге рисовать углем поставленный натюрморт с таким расчетом, чтобы находящийся на первом плане предмет не превышал своего натурального размера.

Вы должны научиться рисовать, а не срисовывать. Между рисованием и срисовыванием большая разница. Рисовать — это значит знать законы рисунка.

...Начинающие художники, неопытные учащиеся, как правило, не рисуют с натуры, а копируют ее. Они, «ползая» глазом главным образом по внешнему контуру, стараются точно перенести на бумагу видимое, забывая о пространстве. Им кажется, что они рисуют, но на самом деле они срисовывают, так как видят плоско и не воспитывают в себе чувство планов.

Находить пропорции по горизонтали и вертикали — несложно. Главное — овладеть чувством планов, научиться видеть и передавать объем в пространстве, и тогда вы будете прекрасным рисовальщиком. Когда вы воспринимаете в себе чувство глубины, пространства, тогда вы будете не срисовывать

**Объем и глубина
пространства**

внешний контур, а строить форму, исходя из глубины соотношения планов. Поясним это примером. Перед вами коробка спичек. Поставим ее так, как на рис. 64 сверху. Теперь нагибайте ее от себя в глубину. Что происходит? Нижняя грань коробки будет идти на вас, верхняя — уходить в глубину от вас. Если вы научитесь так охватывать глазом пространство, чтобы попадать из точки *a* в глубину — в точки *b*, *в*, *г*, *д*, *е* — при любом наклоне, вы поймете, как надо рисовать коробку.

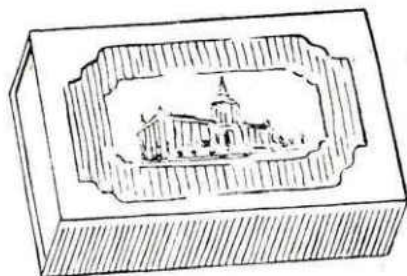
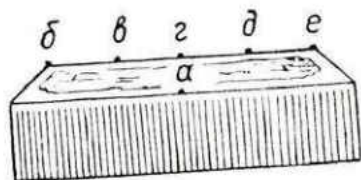


Рис. 64

То же самое можно сказать и о точке глубины при рисовании головы. Самой близкой точкой, или планом, будет (если голова не в ракурсе) кончик носа, за ним — ноздри, дальше — щеки, переносица, обе глазные впадины, уши. Каждой точке рисунка будет соответствовать своя точка глубины. Чтобы правильно нарисовать нос, надо попасть от его кончика в глубину до переносицы. Попадая из какой-либо точки в глубину, вы научитесь строить любые формы.

Однако глубина планов передается не только верно найденными точками контура — она еще выражается силой светотени.

**Средства выражения
объема
и пространства**

Это уже пусть даже в одном тоне, но начало живописи. Необходимо приучить себя при работе над картиной мыслить пространством, отдавать себе отчет в том, что глубину плана натуры мы ощущаем только потому, что предмет изображен в соответствии с законами линейной и воздушной перспективы.

Чтобы выразить в живописи или тональном рисунке планы, определить их места, надо установить их взаимосвязь, найти различие в светосиле, а в живописи еще и различие цветовых отношений. Таким образом, изображая любой предмет или группу предметов, художник должен прежде всего выявить тоновые различия в тональном рисунке и тоноцветовые — в живописи².

Чем точнее художник определит эти различия, тем выразительнее и реальнее станет изображение. Большое значение при этом имеет метод сравнения: он помогает художнику правильно поставить глаз, приучает различать тончайшие колебания тона и цвета, дает возможность приблизиться к предельной законченности, «вытаскивает» живопись на холст. Так при помощи метода сравнения художник совершенствует свое мастерство.

Беда многих художников, не говоря уже о неопытных студентах и самодеятельных художниках, заключается в том, что они, отдаваясь своему непосредственному чувству, не контролируют себя. Чувство — дело хорошее, оно выражает способность художника к творчеству, вернее, к творческому видению, но и чувство может быть ошибочным.

**О законах
живописи и чувства
художника**

Не следует забывать, что существуют законы живописи, проверенные столетиями; законы линейной и воздушной перспективы, анатомии, светотени и другие.

Особенно в начале обучения надо опираться на эти законы. Постепенно художник настолько овладевает ими, что они становятся его второй натурой. Если художник не знает законов живописи или не считается с ними, то он выплывает в жизненное море без руля и без ветрил. И неизвестно, то ли пристанет он к берегу, то ли нет. Так называемые «эмоциональные таланты», отдаваясь вихрю своего темперамента, неизбежно терпят поражение.

Ничего хорошего не получается и тогда, когда художник не вкладывает чувства в свою работу. Представьте себе художника, желающего с предельной точностью изобразить натуру. Он всматривается пристально в каждую деталь, насилуя до боли свой глаз, старается списать ее. Покончив с одной деталью, он так же пристально копирует другую и т. д. В конце концов труд закончен, все сделано как будто точно, но нет жизни, чувства, любви: все мертво, скучно, не оплодотворено художественной мыслью. Ничто не радует глаз, не трогает сердце.

Конечно, любовь — великая сила, способная горы опрокинуть. Но, оказывается, в искусстве — это еще не все. Тогда — талант? Замечательно, но опять-таки не все. Надо еще овладеть законами искусства, высоким реалистическим мастерством.

Природа таит в себе неисчерпаемые ценности и бесконечно разнообразна в единстве гармонии.

В природе каждый предмет имеет цвет и форму: помидор красный, шарообразный, перец зеленый, продолговатый и т. д.

**Цветовые отношения
в натуре**

Но цвет в разных условиях подвергается изменению. Например, если за помидором находится желтый предмет, который, воспринимая солнечные лучи, отбрасывает на него рефлекс, то помидор кажется оранжевым. Тот же помидор теряет яркость красного цвета от рефлексов зеленой листвы, голубого неба и т. д.

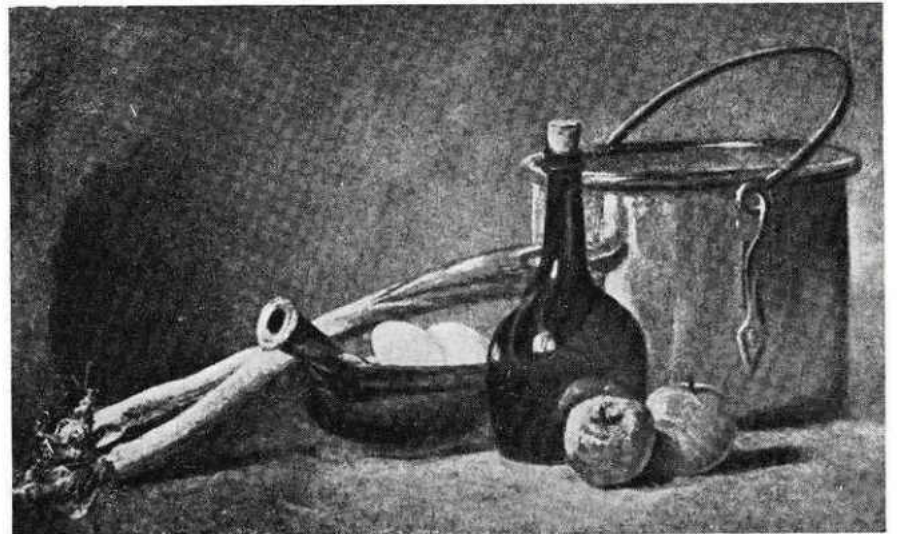
Такие изменения в природе наблюдаются постоянно, причем они бывают иногда еле уловимы глазом. Заметить их можно лишь путем сравнения одних предметов с другими.

Представим это наглядно. Перед вами лист белой бумаги, равномерно освещенной. Попробуйте его написать на холсте на фоне стола. Это вам не всегда удастся. Если вы найдете верный общий тон и равномерно закрасите им холст, — белой бумаги не получится, так как вы не применили метода сравнения. А если вы сначала найдете верный общий тон, а потом станете проверять себя, сравнивая передний, ближний край листа с уходящим краем, то увидите, что в зависимости от источника света один край светлее — и не только светлее, но желтее другого. И бумага будет похожа на бумагу и ляжет на поверхности стола. Итак, применяя метод сравнения, вы увидите то, чего не замечали раньше. Это характерно не только при писании природы, плодов, фруктов, но и тела человека.

Неопытные художники неправильно предполагают, что тело человека окрашено в телесный цвет и пишут его телесной краской, утемняя в тени и разбеляя в светлых местах. Это создает ту ужасную живопись, которой грешат и некоторые художники-профессионалы. Тело человека подвержено совершенно тем же законам цветовых изменений, как и любой предмет.

Композиция тоже имеет свои закономерности: правильное распределение частей живописного произведения, определение их взаимосвязей соответственно идейному замыслу, пропорции, пространственные планы, колорит. В этом убеждают нас и изучение реалистического искусства прошлого века и наша собственная работа. Художник, чувствующий закономерности композиции, стремящийся познать их, до какой-то степени отдает себе отчет, почему он построил натюрморт или картину так, а не иначе. Правда, в большинстве случаев художник руководствуется вкусом. Идя от замысла к наиболее ясному выражению своей мысли — конкретной форме, меняя многое в картине, он не замечает, как сложный творческий путь приводит его к точному изображению видимого. Художник часто недооценивает всю важность того, что он сделал. Искусствовед же, занимающийся анализом художественных произведений, выведет закономерность и логичность композиционного построения той или иной картины.

Чтобы начинающему художнику было ясно, какое огромное значение в любой картине имеет композиция, я попытаюсь на основе своих предположений показать, как в построении натюрморта Шардена шла творческая мысль автора (см. ил. XX). Представим: Шарден вошел в кухню и увидел лук-порей, который его заинтересовал по своему цвету и форме. Этот лук определил удлиненную форму композиции. В контраст к нему он взял шарообразную форму яблок, оваль-



Ил. XX. Ж. Б. Шарден. Натюрморт с луком-пореем

ную — яиц и три предмета кухонного обихода, разнообразные по форме: котелок, глиняную посуду и бутылку. Выбирая предметы, разные по форме, величине, цвету, материалу, художник как бы следует природе, которая бесконечно разнообразна.

Вы заметите, что на страницах будут часто встречаться определения «различный», «разнообразный», «разница». Рядом с ними — «единство целого», «гармония». И это не случайно, так как настоящее произведение искусства должно восприниматься цельно при всем разнообразии форм, линий, цвета. Содержание взятого нами натюрморта несложно. Художник выбрал простые предметы домашнего обихода, необходимые человеку. Но выбрать предметы — это еще не все. Необходимо их расположить так, чтобы в совокупности они смотрелись с интересом, чтобы живописец мог глазом улавливать разнообразие предметов и воспринимать их вместе как единое целое. Мы проанализируем натюрморт Шардена как по выбору предметов, так и по их расположению.

Шарден выбрал для натюрморта предметы: медный котелок, глиняную посуду, стеклянную бутылку зеленого цвета с пробкой, лук-порей, два яблока, два яйца (рис. 65). Они имеют разнообразные формы. А что, если предположить натюрморт из одних котелков или бутылок (рис. 66)? Вряд ли это вам понравится!

Теперь рассмотрим, случайно ли предметы оказались в таком порядке, или художник сознательно расставил их так.

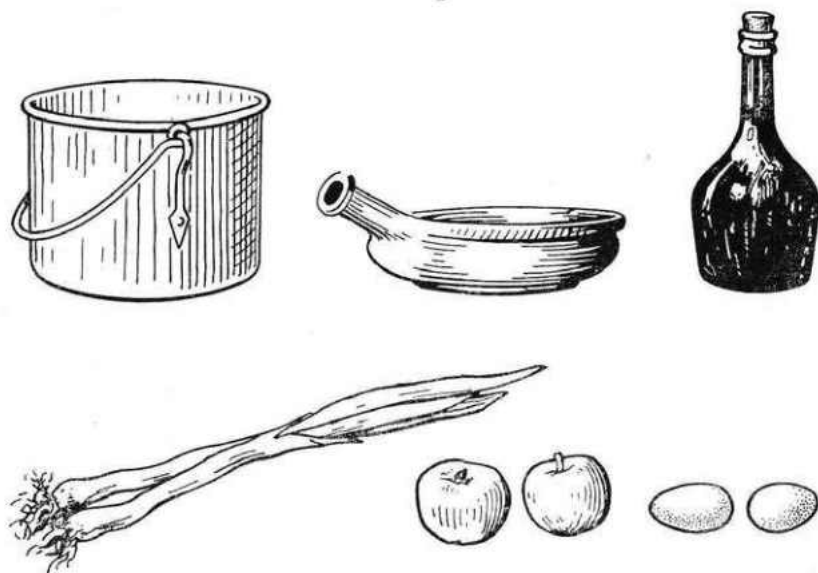


Рис. 65

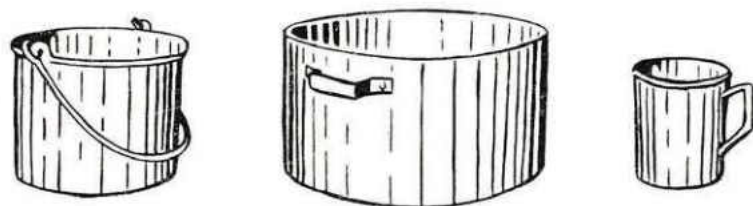
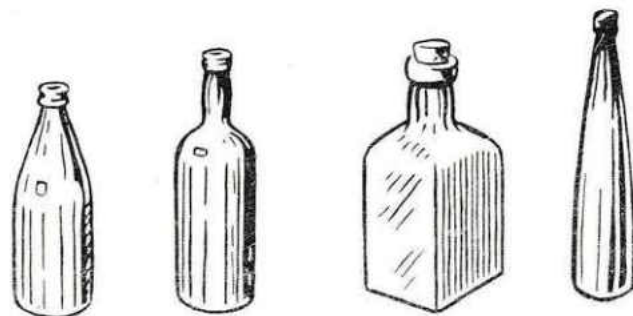


Рис. 66

Чтобы ответить на это, попробуем разобраться, насколько закономерна данная постановка.

Можно ли составить натюрморт из двух-трех предметов? Можно. Давайте попробуем поставить их так, как на рис. 67.

А если так (рис. 68)? Несколько лучше. Почему? Потому, что получается связь между предметами. В этом выигрыш. Какой? В первом случае, когда бутылка не соприкасалась непосредственно с глиняной посудой, она изолирована находилась на фоне так же, как и глиняная посуда. Во втором случае комбинация получается несколько богаче: здесь мы видим непосредственное соприкосновение бутылки с фоном, судка с фоном и судка с бутылкой. При такой комбинации получается соприкосновение двух форм разного цвета и материала с фоном: темно-зеленой бутылки и красноватой глиняной посуды с серым фоном.



Рис. 67



Рис. 68

Попробуем изменить эту комбинацию, положив в глиняный сосуд два белых яйца. Что получится? При таком сочетании мы уже значительно обогатили натюрморт, так как два белых яйца являются контрастом к темной бутылке. Цветовая комбинация уже разнообразнее: на сером — темно-зеленое, красноватое и белое. Но остается все же некоторая неудовлетворенность: одинаковые линии бутылки с левой стороны и с правой делают натюрморт скучным. И вот художник берет предмет иного цвета, а именно яблоко шарообразной формы, которая нарушает однообразный силуэт бутылки (рис. 69). Натюрморт становится более интересным. Яблоко, имеющее глянцевую поверхность и румяный цвет, дополняет цветовую гамму.

Но художник не удовлетворяется этим. Ему не хватает формы, объединяющей все найденное в одно целое. Он вводит

новую форму, отличную от ранее найденных, — лук-порей. Получается натюрморт в следующем виде (рис. 70).

Это почти композиционное единство, при котором можно с удовольствием приняться за работу. Но художнику приходит в голову мысль найти еще новую форму цвета, из другого материала и притом в такой пропорции ко всему найденному, чтобы она составляла как бы второй фон. Художник вводит



Рис. 69

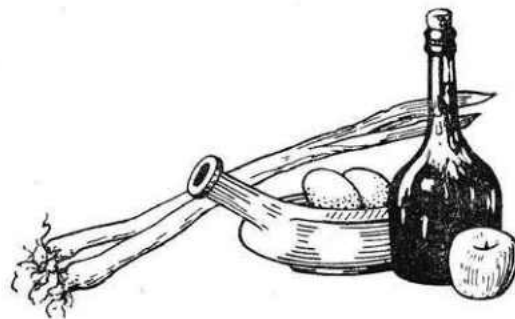


Рис. 70

в натюрморт медный котелок. Наклон ручки котелка также не случаен: он является как бы продолжением линии лука-порея. Чтобы нарушить параллельность линий котелка, мастер добавляет в натюрморт второе яблоко. И натюрморт получает свою завершенность.

Перед нами все богатство, найденное живописцем. По материалу: медь, стекло, глина и т. д.; по форме: овально-круглая (яйца), шарообразная (яблоки), цилиндрическая (котелок), комбинация цилиндрической и ша-

рообразной (бутыли), половина шарообразной (глиняная посуда), удлиненно-цилиндрическая (лук-порей); по размерам: большой — котелок, средний — бутылка, малый — судок для яиц, еще меньший — яблоки, яйца; по цвету: красноватый цвет меди — котелок, темная зелень — бутылка, красноватый — глиняный сосуд, зеленоватый — лук-порей, желто-зеленый с румянцем — яблоки, белый — яйца.

Видите, какое разнообразие материала, формы, размеров, какое богатство цветов может представлять простой кухонный натюрморт, составленный мастером! Из чего же он исходил? Конечно, из разнообразия природы.

Рассматривая данный натюрморт, мы видим во всем вкус и мастерство художника. Руководствовался ли он при этом правилами, законами композиции? Несомненно, да. Но законы эти, как мы уже отмечали, очень сложны. Можно доказать

ошибки в рисунке, можно убедить, что художник неверно взял отношение темного к светлому в живописи, но чрезвычайно трудно доказать, скажем, в данном натюрморте прекрасное композиционное построение.

Ведь может найтись художник, который скажет мне: «Вы полагаете, что здесь все найдено и изменить ничего нельзя? А по-моему, если я добавлю третье яйцо или положу за натюрмортом складки красивой материи, то будет еще лучше». Попробуйте доказать ему, что простота, ясность, изящество будут нарушены.

Если мы всмотримся в натюрморт, то увидим, что он вписан в треугольник, рассекающий картину диагональю пополам (рис. 71). Треугольник заполнен предметами так, что расстояние от затененной стороны котелка до края холста равно расстоянию от края холста до начала светлой части лука-порея. Расстояние от ручки котелка до верхнего края холста равно расстоянию от основания яблока до нижней части холста. Все это дает произведению искусства возможность легко «войти в глаз». Закономерность построения данного натюрморта и есть его композиция.

Анализируя композиционное построение натюрморта Шардена, я далек от мысли сводить его к схеме. Я, конечно, не смею утверждать, что композиционная мысль Шардена шла именно так, как здесь изложено. Это сделано только для того, чтобы начинающий писать с натуры задумался о том, что простые кухонные предметы, случайно лежащие на столе и даже написанные верно по живописи, еще не все, и холст этот не

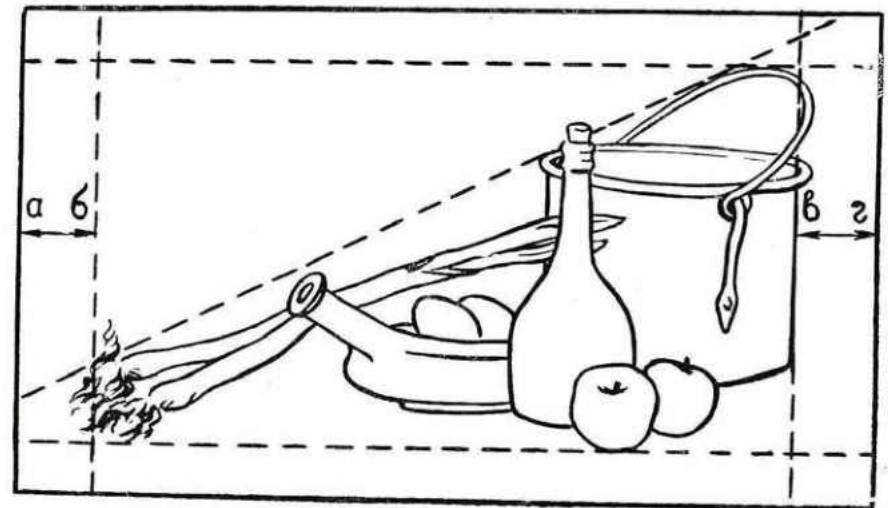


Рис. 71

есть художественное произведение. Натюрморт надо составлять так, чтобы он был интересен, представлял собой нечто цельное, законченное. Единственный способ развить в себе композиционное чутье — это анализировать шедевры русского и мирового искусства, почаще задумываться, почему то или иное произведение так волнует, и отыскивать причины его воздействия на человека.

Я предвижу с вашей стороны вопрос: имел ли Шарден заранее обдуманное намерение скомпоновать этот натюрморт в треугольник? Думаю, что вряд ли. По-моему, выбранные им предметы по разнообразию масштабов и форм неизбежно привели его к такой композиционной схеме. Выбери он другие предметы, они привели бы его к другой схеме, но все равно определенная закономерность была бы достигнута. Нет ни одного великого произведения живописи, в котором выбор предметов и их размещение не подчинялись бы определенным законам, не способствовали бы раскрытию замысла художника.

Можно определенно сказать, что художественное произведение, совершенное по краскам и выполнению, имеет внутри себя композиционный каркас, так же как красивое здание с чудесными колоннами, увенчанными капителями, великолепными фризами, орнаментами, имеет железобетонный скелет.

В процессе работы художник, постигая законы, расходует много красок, прежде чем его рука сумеет верно отражать видимый им мир. Иногда он, не имея хорошего руководства по живописи, не знает ее закономерностей и долго бьется над тем, что мог бы подсказать ему опытный мастер. Видеть, знать и уметь — это три ступени познания внешнего мира: от непосредственного наблюдения — к обобщению и от него к практике.

Что же такое уметь видеть? Чтобы понять это, поделюсь с вами своим опытом. Начиная заниматься живописью, художник обычно не умеет видеть. Он старается прилежно копировать видимое, старается по возможности списать натуру. И все же у него не получается то, что мы видим у больших художников в музеях. Так живое, интересное, заставляющее любоваться мягкостью линий, свежестью и гармонией красочных сочетаний у начинающих художников что-то серое, нудное и скучное.

Отчего так? Может быть, это происходит оттого, что они таланты, а неопытный художник — бездарность? Бывает, конечно, и так, но главное оттого, что он не прошел школы живописи. Живопись — такой же трудный вид искусства, как театр, опера, балет. Чтобы стать певцом, надо долгое время учиться, «поставить голос», чтобы стать художником, надо «поставить глаз», то есть пройти школу живописи.

Владеть искусством живописи — это значит уметь изображать реальный предмет любой формы, разного цвета и материала, в любом пространстве. Зададим себе вопрос: «Почему мы один предмет видим ближе, другой дальше?» Очевидно, потому, что предметы, находящиеся на разном расстоянии от источника света, освещены с различной силой. Кроме того, предметы, расположенные дальше первопланых, окрашиваются голубизной пространства, они менее четки по очертаниям. Таким образом, кроме законов линейной перспективы, существуют законы светосилы и воздушной перспективы. Я напоминаю эти всем известные истины только для того, чтобы произнести слова «различие», «разница», имеющие большое значение для живописи.

В природе в большинстве случаев все мягко, переходы светотени постепенны, иногда еле уловимы, но глаз художника не в состоянии сразу уловить все тонкости; он видит только четко выраженные грани. Для примера сомнем лист чистой бумаги и бросим его на стол. Он будет представлять собой множество неправильных граней, и каждая из них в зависимости от расстояния до источника света или поворота к нему будет неодинаково освещена. Если вы попытаетесь сравнить силу света одной грани с другой, то вы не найдете ни одной одинаково освещенной. Значит, для того, чтобы изобразить целое, надо беспрерывно сравнивать одно с другим и выявлять их различия. Рисуя с тушечкой или одним цветом (при вернейшем рисунке), выявляя форму, надо непрерывно находить различие силы света и тени — и в полутени и в свету. Первый закон живописи — точное соотношение силы света в освещенной части предмета, в полутени и тени, соотношение светосилы между светом и тенью.

В практике нашей работы это называется найти тональные соотношения. Умение точно овладеть ими — первое необходимое условие для каждого художника. Недобор в отношениях света к тени вызовет вялость, перебор — грубость. Овладеть тональными отношениями — это значит овладеть одноцветной живописью.

Неопытным художникам очень полезно начинать писать одним цветом акварелью или маслом. Для живописи одним цветом лучше пользоваться такими красками, как умбра натуральная или жженая, марс коричневый, и избегать ярких красок, вроде лазури, ультрамарина, краплака и других. История искусства показывает нам множество примеров блестящего решения одноцветной живописи.

Неизмеримо вырастают трудности, когда художник от одноцветной живописи переходит к многоцветной. Характерной особенностью живописи является многостороннее использование цвета. Необходимо овладеть искусством писать предметы

в любом пространстве, разного цвета, при любом освещении, при нескольких источниках света, при обилии рефлексов.

Хочу добавить: не срисовывайте с открыток и фотографий, как бы ни были они красивы. Рисуйте только с натуры. Самые простые и несложные сюжеты: стакан воды, чайник, цветок, фрукты, отдыхающие животные, вид из окна будут приучать ваш глаз «видеть» натуру, анализировать и обобщать ее форму, повышать ваше исполнительское мастерство и развивать художественный вкус.

КАК НАПИСАТЬ НАТЮРМОРТ

Мы провели урок композиции, анализируя натюрморт Шардена. Воспользуемся этим же натюрмортом и проведем

Рисунок

последовательно урок живописи. Итак, мы имеем следующие предметы: медный котелок, темно-зеленую бутылку, глиняную посуду, два белых яйца, два желто-зеленоватых с румянцем яблока и светло-зеленый лук-порей. Все это лежит на столе, на фоне серой стены.

... Когда все подготовлено, рисуем углем на холсте то, что вы хотите изобразить, — в данном случае натюрморт. Рисуем со светотенью, как будто бы мы задались целью сделать самостоятельный рисунок на холсте. Это имеет большое значение, так как рисунок становится точным только тогда, когда проанализирована объемная форма предмета. Ну, а дальше? Может быть, уголь надо закрепить? Нет, не надо. После того как рисунок готов, обведите тушью по возможности аккуратно и тонко внешние контуры, а затем смахните весь уголь с белого холста чистой тряпкой. Останется четкий контур натюрморта, необходимый как вспомогательное средство, чтобы «не сбить рисунка» при первоначальной прописке. Если его сверху слегка покрыть масляной краской, контур все равно останется, но при дальнейшей работе красками обведенный тушью контур постепенно исчезнет...

Теперь будем работать дальше. Перед нами на холсте нарисованный тушью натюрморт (рис. 72).

Подмалевок

С чего же начинать? Начнем с самого темного. Предположим, что это зеленая бутылка. Покрываем сначала холст зеленой краской — изумрудной зеленью или смесью берлинской лазури с прозрачной желтой. Желательно использовать белый холст, по которому темно-зеленая краска в некоторых местах даст необходимый эффект прозрачного стекла. Накладывая краску густо или лессируя холст, то есть нанося на него тонкий слой прозрачной краски, можно одним темно-зеленым тоном³ достичь известного приближения к натуре (рис. 73).

Плоскость бутылки покрыли темно-зелеными оттенками: сейчас же к ним подбираем близлежащий тон глиняного сосуда в тени (рис. 74). Здесь уже нет необходимости обязательно брать прозрачную краску. Прописывайте основную светотень наиболее близкими к натуре тонами и «привязывайте» тень, падающую от лука-порея на стол (рис. 75). Начиная подмале-

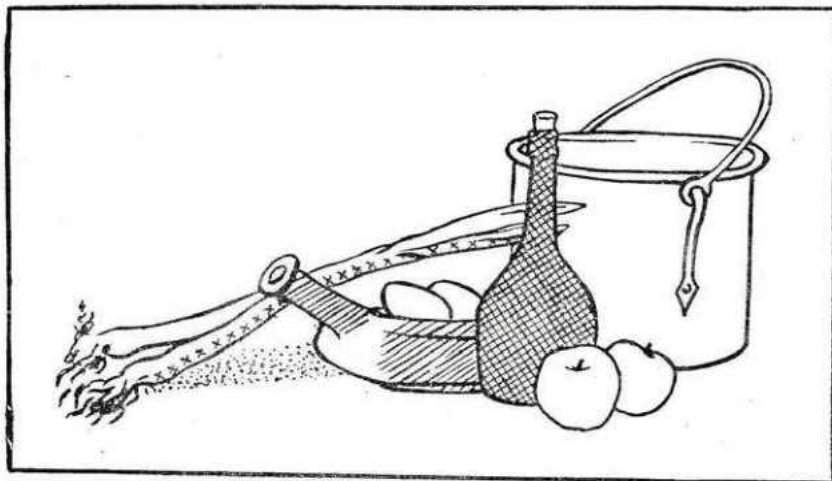


Рис. 72

вывать⁴ холст, старайтесь при первом подмалевке возможно меньше мешать краски.

Если слоновая кость, смешанная с маслом негусто, примерно подойдет, пока что оставьте ее. Если же будет зеленее, то прибавьте к ней волконсконт или то, что по-вашему ближе

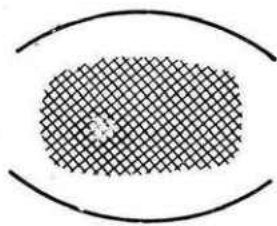


Рис. 73

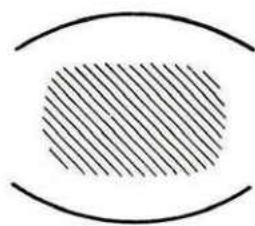


Рис. 74

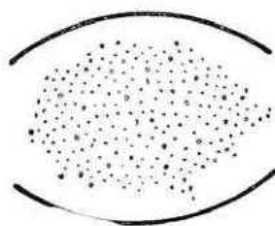


Рис. 75

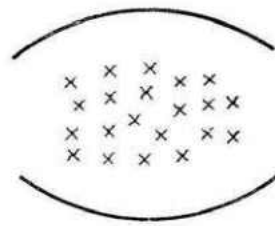
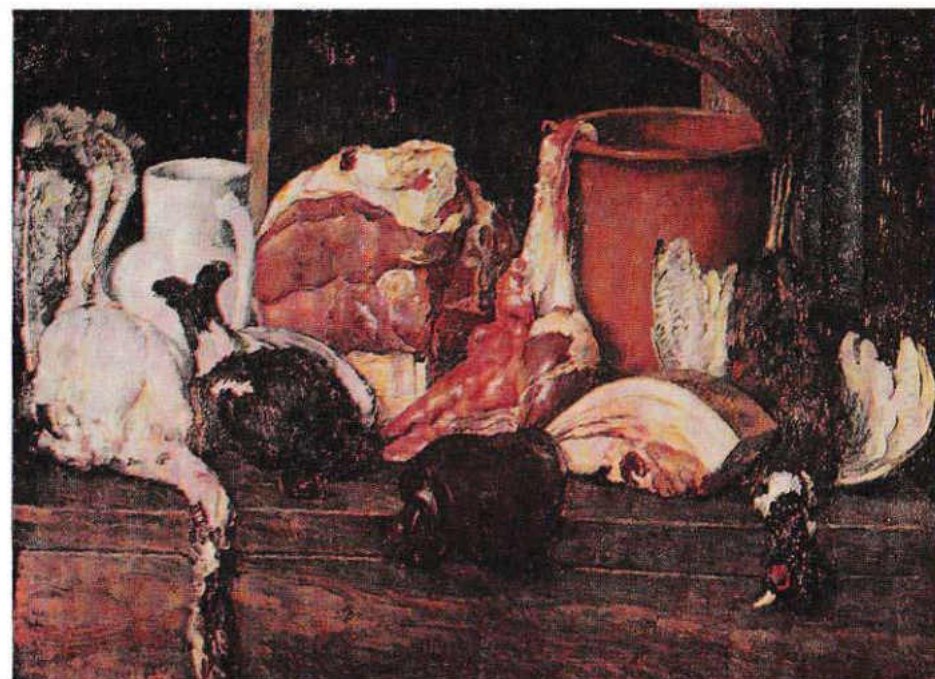


Рис. 76



Ил. XXI. П. П. Кончаловский. Персики. 1935

Ил. XXII. И. И. Машков. Снедь московская: мясо, дичь. 1924

к натуре, но не добивайтесь окончательного решения. Сейчас же прописывайте по найденному тону теневую часть лука-порея (рис. 76). Остановимся на этом.

Итак, мы только начали прописывать первоначальную прокладку для будущей живописи. Если вы уже близко подошли к цветовым соотношениям природы (причем не советую в первоначальную окраску вводить белила, особенно в тени: они будут давать только муть в живописи), то заметите, что обна-

руживается начало гармонии единства относительно теней. Вы получаете возможность применить метод сравнения. Например, тон бутыли в тени можно сравнить с тоном глиняной посуды в тени, с тоном тени, падающей на стол от лука-порея.

Сравнивая их по цветовой окраске, силе тона, вы заметите, что они объединены гармонией теневого единства. Тень в данном случае является ослабленным светом, рефлексирующим на предметы от стен комнаты. Если невидимые в натюрморте окружающие стены будут красными, то все тени окрасятся в теплый красноватый цвет; если же стены будут зелеными, то тени окрасятся в зеленоватый цвет. В зависимости от того, будет ли освещение голубое от неба или же теплое от облаков, в первом случае теплота теней будет еще ощутительнее по контрасту с холодным, во втором — наоборот. Но в природе не часто бывают резко выраженные контрасты света. Чаще всего они скрыты, и трудность живописи заключается именно в том, что предмет несет в себе, в каждой точке, и теплое и холодное вместе. Неопытность начинающих заключается в том, что они, видя эти два начала в каждом тоне, стараются их выразить смешением красок теплых и холодных, которые уничтожают друг друга и нарушают характер цветовых оттенков. На практике смешение теплых и холодных тонов⁵ приводит к грязи на холсте. Художник огорчается, переживает неудачи. Как же быть? На палитре — ярчайшие краски, а на холсте — грязь.

Одними яркими красками, конечно, не выразить красоту и благородство природы. Надо уметь из сырья красок палитры дать прекрасную живопись. Это достигается разными способами: смешением двух-трех (не больше) красок или наложением одной на другую: где нужно, наложением на них еще одной прозрачной краски, лессировками, полулессировками⁶, плотным письмом. Все это дает опыт самого художника. Мы можем указать метод, как писать с природы. Например, при подмалевке больших плоскостей — световой части стола или фона я обыкновенно делаю так: белый холст промазываю не густо маслом, окуная в него кисть. Затем, определив смесь для первоначального подмалевка (скажем, зеленую землю с крапунком или жженую слоновую кость с умброй или ван-

диком), беру широкой кистью смесь и размазываю по смоченному маслом холсту до необходимой темноты тона без белил.

Подмалевав световую часть стола, прокладываем тени на столе от яблок и от котелка. Сравниваем их по силе тона и оттенку с тенью от лука-порея. Проложив тень от котелка, переходим к теневой части самого котелка. Вероятно, это будет сложный тон; придется перебрать не одну комбинацию смесей без белил, чтобы попасть в точку. Предположим, попали. «Привязываем» затем к теневой части котелка фон. Технически проделываем эту процедуру таким же образом, как было уже указано. Дальше прокладываем теневую часть яблок, сравнивая ее с тоном теневой части котелка.

Вы, вероятно, обратили внимание, что прокладка идет от темного, от теней. Почему так? Неопытный, начинающий художник всегда стремится в первую очередь сделать то, что ему яснее, как он думает, и начинает со светлых тонов, допуская неточности при писании, а когда дойдет до теней, то ему приходится изображать их красками, напоминающими ваку.

Значение теней и полутонов

Проработав около сорока лет в искусстве, скажу вам: весь секрет живописи — в тенях и полутонах; свет только дополняет общий колорит холста. Когда вы более или менее верно решите теневые части, то дальше пойдет значительно легче. Тени и полутона — это тот аквариум живописи, из которого будут выплывать золотые и серебряные рыбки света. Великий Рембрандт, знаменитый голландский художник, понимая значение теней и полутонов в живописи, уделял особенное внимание проработке. В этом секрет его колорита. Ошибается тот, кто думает, что современная полнокрасочная живопись что-либо изменила в этом направлении. Значение теней и полутонов остается все тем же.

Переходим к ближайшим полутонам, стараясь предварительно проложить их также без белил по смазанному маслом холсту. Ищите полутона, ближе сходные по силе, скажем, с фоном. Это будет полутона котелка. Он по силе своей как бы сливается с фоном. Вот тут-то и примените сравнение по тонкости оттенка. Как правило, тени сравнивайте с тенями по силе тона и по красочности оттенка, полутона — с полутонами и светлые тона со светлыми.

Проложив полутона яблок в теневой части яблок, сравниваем полутона яблок с полутоном котелка, а полутона лука-порея сравним с полутонами яиц.

Переходя непосредственно к самой живописи, мы должны учитывать, что наш глаз устроен так, что чем больше он работает, тем яснее начинает видеть тонкости оттенков. Живопись можно уподобить очень тонкой мозаике. Мозаист, когда ему

поручено перевести любое художественное произведение в мозаику, начинает подбирать цветные камешки самых разнообразных оттенков, чтобы возможно ближе подойти к оригиналу. Воспользуемся этим примером, чтобы раскрыть существо живописного выполнения. У нас все подмалевано. Теперь необходимо знать тонкости. Будем продолжать писать, начав с зеленой бутылки. Бутылку грубовато подмалевана. Предположим, для того, чтобы ее написать, нужно сто мазков (камешков мозаики), а сейчас она выложена из четырех камней: один синеватый, другой желтоватый, третий зеленоватый, четвертый даже с лиловым оттенком, но все вместе они составляют, хотя и в грубом виде, цвет темно-зеленого стекла. Теперь задача состоит в том, чтобы из четырех грубых камней сделать сто очень тонких переходов. Как же мы будем поступать?

Здесь нам придется отвлечься в сторону от прямой непосредственной задачи, чтобы рассказать о том, что составляет

существо самой живописи — цельности видения. Цельность видения и овладение ею так, чтобы видимое переходило на холст, составляет смысл всей живописи с натуры. Это будет даваться огромным трудом. На это уйдет много лет упорной работы над собой при правильной постановке глаза; предположим, что вам надо написать зеленую бутылку, а подмалеван только фон, на котором она выделяется. Когда вы охватите бутылку глазом и будете всматриваться, то увидите сложный и еле различимый орнамент, состоящий, скажем, из ста зеленых камней с тончайшими оттенками. Развивающийся глаз будет постепенно видеть все больше и больше. Мастерство художника состоит в том, чтобы во время работы держать все оттенки в поле зрения. Конечно, глаз будет перебегать с натуры на холст. Но при быстром писании этюда с натуры художник так увлекается, что почти не смотрит на холст или смотрит «косым» зрением; все его внимание сосредоточено на натуре, а рука как бы сама пишет то, что видит. Это достигается практикой в течение десятков лет.

Я освещаю этот вопрос для начинающих, чтобы стало понятно, что такое цельность видения. Мы будем подходить к целому постепенно, сообразно с нашими силами, начиная с простых процессов письма. Взять два отношения цвета и изобразить их точно — трудно, три — еще труднее, а увидеть сразу все тонкости цветовых отношений и передать их на картине — очень трудно. Только многолетняя практика дает возможность художнику овладеть мастерством. Но стремиться к этому необходимо все время.

Покажем это на примере. Перед вами зеленая бутылка в натуре. На холсте же — нечто, весьма отдаленно напоминающее натуре. Как же надо работать, чтобы было похоже? Холст

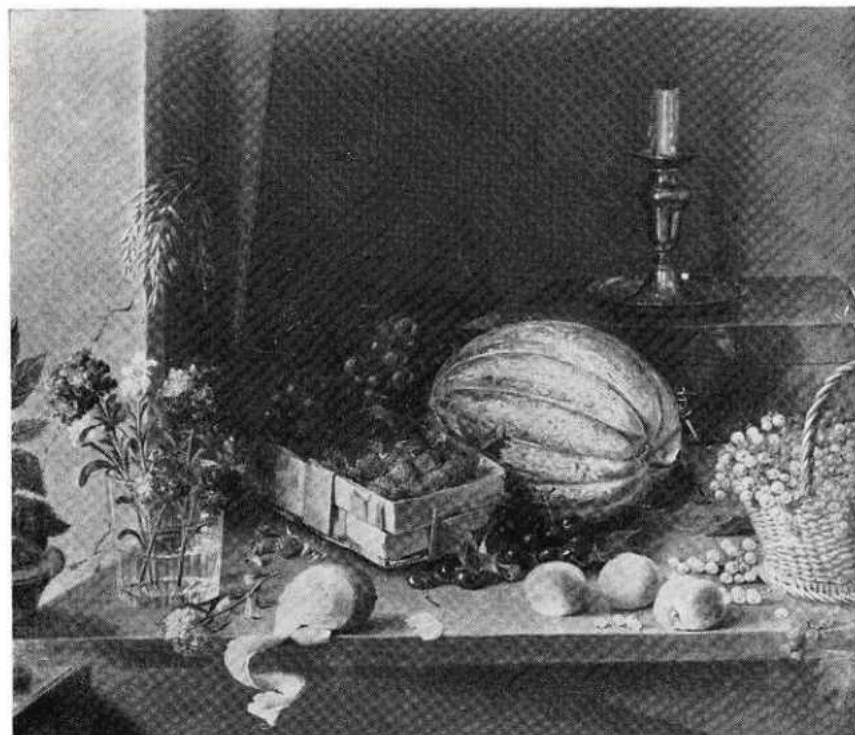
должен стоять близко к натуре для того, чтобы было удобнее сравнивать. Когда ваш взгляд охватит бутылку в целом, вы начинаете замечать, что натура, скажем, в центре светится, как изумруд, а у вас на холсте темная закрашенная плоскость. Придется много поработать, чтобы получилось нечто похожее. Перепробуйте десятки комбинаций различных смесей и всяких фокусов — лессировок по белому, пока не добьетесь приблизительной точности. При работе все время следует охватывать глазом целое в натуре и на холсте. Но вначале бывает так, перебегая быстро глазом с натуры на холст и обратно, вы замечаете, что у вас глухой закрашенный тон, а в натуре он прозрачен. Вы стараетесь добиться верного изображения, но ничего не выходит: то он кричит, то погаснет. Тогда начинайте сравнивать свои мазки с близлежащими найденными тонами. Секрет проверки заключается в том, что художник, представляя натуру как многообразие камешков цветной мозаики, «вытаскивает» на холст только различие в силе тона и цветового оттенка близлежащих и отдаленных мазочков (камешков мозаики). Задача художника, работающего над передачей стекла зеленой бутылки, заключается в том, чтобы в результате непрерывного сравнения каждый мазочек зеленого орнамента, состоящего из комбинации мазочков зеленых оттенков, получился непохожим на соседний. Сначала это, возможно, будет однообразно, грубо или пестро, но по мере развития глаза и приобретения умения живопись будет совершеннее и тоньше. Художник должен стремиться к этой цели.

Точная передача световых и цветовых отношений и оттенков тонов составляет основу живописи. Путь к достижению точности — непрерывное сравнение.

Мы разобрались в том, как нужно написать бутылку. А остальное? Так же, таким же способом. А как привести все в единство? Охватив глазом все сразу — натюрморт и холст с его изображением, вы вдруг заметили, скажем, что в натуре котелок как бы в глубине, а у вас выпирает на передний план. Значит, неверно в целом. Надо отодвинуть его в глубину. А как? Необходимо переписать весь котелок или пролессировать его легко прозрачным тоном, и он окажется на месте.

Отвечу еще на один вопрос. Как класть мазок на поверхность холста, в каком направлении? Существует ли при этом какая-либо система? Каждый видел, что даже при окраске забора или стены дома кисть ведут в определенном направлении, укладывая мазок к мазку. А тем более в живописи!

Художник, изображая предмет, должен чувствовать его форму, объем и кистью как бы следовать за поверхностью этой формы. Следовательно, форма, направление и характер мазка живописи зависят от формы предмета и характера его поверх-



Ил. XXIII. И. Т. Хруцкий. Цветы и плоды. 1839

ности. При этом следует помнить, что мазок, положенный «пастозно» — густо, приближает изображение к зрителю, а положенный тонко и гладко — отдаляет.

Я проанализировал натюрморт французского мастера живописи. Но для работы самостоятельных художников этого недостаточно. Надо вместе с опытным руководителем разобрать несколько натюрмортов русских и советских художников. Следует начать с простых и постепенно переходить к более сложным. Для примера можно взять натюрморты: П. П. Кончаловского «Персики» (ил. XXI), И. Т. Хруцкого «Цветы и плоды» (ил. XXIII), И. И. Машкова «Снедь московская: мясо, дичь» (ил. XXII) и многие другие.

Это принесет большую пользу начинающим художникам в их практической работе.

П. Павлинов [6]

В специфическую тематику рисования с натуры на воздухе входит пейзаж вообще, а в нем — земля, песок, трава, деревья, камни, горы, вода, облака, дома,

Освещение в пейзаже люди, животные, машины... и т. д.

Характерным в рисовании на воздухе, в пленэре является освещение, совершенно иное, чем в закрытом помещении⁷.

...Осознание этого дает рисующему возможность понять, что за изменяющийся все время процесс перед ним происходит, и тогда... производить сознательный отбор материала для изображения и тем самым оградить себя от формально-декоративного восприятия натуры.

Взять хотя бы вид шарообразного облака. Расположенное, допустим, в полдень на северной стороне неба, облако освещено сверху, с боков и посередине, тень же лежит на нижней поверхности, но расположенное в полдень на южном небе, то есть между рисующим и солнцем, оно имеет освещение по окружности и тень посередине, то есть на поверхности, обращенной к рисующему.

Практично иметь привычку записывать на рисунке с натуры направление ее расположения (север, юг, юго-восток и т. д.) и время дня, когда производилась зарисовка. Такая запись всегда напомнит рисующему об активном смотре на пейзаж и необходимости привести в соответствующую связанность все части.

Подготавливаясь к рисованию пейзажа, надо сперва научиться рисовать элементы, из которых будет состоять этот пейзаж. Если это условие не соблюдено,

Изображение отдельных предметов

то можно ожидать, что в пейзаже элементы его приобретут только декоративное значение, все деревья окажутся одинаковыми, поверхность земли или воды не будет чувствоваться горизонтальной, горы, лес, облака будут декоративным пятном и т. п., и тогда неминуемо надо будет обращаться к рисованию элементов пейзажа — лучше с этого начинать.

Реалистический пейзаж должен быть построен так, чтобы в нем определенно было выражено его пространство, и предметы на изображении должны представлять собою образы оригиналов, а если нужно, то «портреты» деревьев, облаков, гор и пр.

Каждое дерево, как и всякое растение вообще, имеет свою собственную форму, отличную от другого растения, и мы среди деревьев легко отличаем березу от дуба или липу от акации, и не только по форме их листьев, но по всему

Рисунок дерева

строю основной формы дерева, их ствола и ветвей, так что мы и зимой в оголенных деревьях узнаем и тополь, и рябину, и яблоню, и иву.

Когда мы рисуем дерево, нам всегда полезно сперва решить вопрос, каким графическим «знаком» мы будем изображать листву дуба или ясеня, тополя или миндаля, хвою сосны или ели и т. д., так как небольшая по сравнению с самим деревом величина листа и неисчислимо их количество заставляют в конечном счете рисовать не листья, но какие-то группы их, и только в отдельных случаях мы рисуем сами листья.

Надо разобраться в структуре ветвей и системе оснащения их листьями. Как предварительное упражнение, надо нарисовать ветку или даже только конец ветки и расположенные на ней листья. То будут или попарно расположенные треугольники листьев березы, смотрящие всегда остриями вниз, или тяжелые «лапы» S-образных ветвей липы, или «колбасы» ветвей акации, или помпоны игл на ветке сосны и т. д.

Подойдя сперва к части, сейчас же надо перейти к общему и оценить дерево функционально-конструктивно: то есть дать себе отчет в том, что дерево удерживается в земле корнями, как ствол разветвляется в крупные ветви, как они в свою очередь — в более мелкие, образуя собой те или иные пространственные массы, составляющие целую крону. Еще Леонардо да Винчи обратил внимание на то, что сумма площадей горизонтальных сечений ветвей дерева на разных высотах имеет везде одну и ту же величину: то есть по мере увеличения числа ветвей кверху толщина каждой ветки уменьшается, сохраняя общую площадь равной площади сечения штамба⁸ дерева внизу.

Когда конструкция дерева понятна как организм (ботанико-морфологически), надо начать увязывать его уже изобразительно с листом бумаги. В круглой форме кроны, особенно если она проецируется на фоне неба, мы резко различаем профильные, часто силуэтные формы, располагающиеся по периферии, и формы фасовые, объемные, идущие на нас.

Часто рисуя дерево, не считаясь с его, именно этого дерева, характерной формой, уменьшают количество главных ветвей, нарушают их взаимоотношения и т. д. и в конце концов, заканчивая рисунок, не знают, где находятся в натуре венки и группы листьев, послужившие моделью для того или другого места изображения.

Это «приблизительное» отношение к форме дерева, к его «портретности» создает в дальнейшем у художника некоторый штамп, когда все деревья на его рисунках будут одно как др.

В методически организованном занятии должно дерево рисовать так, чтобы при длительном рисунке (а на законченный рисунок дерева надо уделять все же часов шесть—восемь), придя на другой день, можно было бы со всею точностью найти соответствие между натурой и вчерашним рисунком. Это вовсе не значит, что нужно рисовать каждый листик, но только то, что должно со всей ясностью рассказывать о бесконечно сложной форме дерева, создавая в своем представлении схему, канву, по которой эта сложность может быть прочтена, а не видется только каким-то хаосом деталей.

...Изображение поверхности земли, песчаной или покрытой травой, или пашни строится, главным образом, горизонтальными делениями, которыми более подходяще выражать уход поверхности в глубь картины, нежели вертикальными, которые смогут скорее вздыбливать горизонтальную плоскость, приближая ее к плоскости бумаги.

Рисуя горы, надо также отдавать себе отчет в видимом, без чего в рисунке выявится только пассивно-декоративный момент. Надо увидеть строение изображаемой горы и по возможности понять происхождение формы ее, в которой всегда можно усмотреть, с одной стороны, «тектонику», то есть внутреннее строение, и, с другой стороны, «пластику», то есть наружную форму.

...В воде, как в зеркале, предметы отражаются перевернуто. При спокойной воде, когда плоскость поверхности ее горизонтальна, мы видим полное отражение в ней предметов

как бы в горизонтально положенном плоском зеркале. Причем каждая точка видимого нами предмета будет отражена по вертикальной прямой на соответственно удвоенном расстоянии от поверхности воды. Если предмет расположен не на самой воде, а находится на берегу, да еще в отдалении от его края, то для определения места его отражения надо мысленно продолжить плоскость воды под этот предмет, и тогда это место его отражения рассчитывать, как в предыдущем случае, то есть по вертикальной прямой. Следует учитывать не только высоту самого предмета, но и высоту берега, на котором он находится и который также будет отражен.

Но вот подул ветер и вода зарыбила, заволновалась, отражение деформировалось, приобретя горизонтальные разрывы, а то и совсем пропало.

Под напором ветра горизонтальность поверхности воды нарушена. Волны, ударяясь и отражаясь, превращают водную гладь в ряд выпуклых и вогнутых зеркал, как бы блюдцами

покрывающих ее поверхность. Теперь эти движущиеся кривые будут отражать не только предметы, находящиеся перед нами, но и небо над нами, и то, что находится за нашей спиной. Целостное отражение предметов будет нарушено и прервано, так как лишь часть кривой поверхности каждого такого «вздутия» и воды будет обращена к данным предметам и их отражать. Лишь донья «блюдец» да горбинки этих поверхностей, приближающиеся по форме к горизонтали, будут отражать находящиеся против нас предметы, боковые же скаты этих волн, которые нам не видны (в том числе и скаты, смотрящие на нас), будут отражать небо и этим прерывать, расчленять целостность отражения предметов. Вблизи, когда мы на воду смотрим сверху, разрывов в отражении почти не будет. Отражение будет лишь искажаться, деформируясь, изгибаясь по форме кривизны водной поверхности. Но чем дальше от нас будут волны, тем отражение будет более прерванным и превращенным в горизонтальные полосы, происходящие от того, что округлую форму в отдалении, в перспективе мы видим более эллиптической: по ширине ее мы видим полностью, а по глубине сокращенно. Этим объясняется причина горизонтальности полос отражения.

Волна на широкой реке или море проявляется в более развитой форме. Волна образуется на гладкой поверхности

воды от косвенного давления на нее ветра, при этом частицы воды поднимаются и опускаются, описывая в вертикальной плоскости круговую траекторию, в верхней части своего кругового пути водяные частицы движутся по направлению ветра. Движение волн одна за другой параллельными рядами, таким образом, есть явление чисто зрительное. Перемещается только кривизна поверхности (вершина волны), частицы же воды описывают свои круги около центра, который то подымается, то опускается, не имея, в сущности, поступательного движения. Так, волны в океане, происходящие от землетрясения, распространяются со скоростью в несколько сот километров в час, и из этого примера вполне понятно, что волна, образовавшаяся, положим, в Тихом океане у берегов Японии, «сделана» из другой воды, чем она же, добежав через полсутки до западных берегов Америки.

Когда волна с глубины подходит к берегу, то движение нижних частиц тормозится о грунт, а верхние, сохраняя свою инерцию, набегают друг на друга, подымая гребни волн на большую высоту, верхние части гребня, заостренные и утонченные, принимая на себя вдобавок еще и давление ветра, срываются, и, наконец, последняя волна выкатывается на берег, чтобы сейчас же плоским потоком вернуться в море до следующего удара.

Методически, подобно рисованию дерева, полезно предварительно изучить на рисунке форму одной волны, и, освоив ее, уже рисовать весь простор волн, памятуя о том, что волны идут на свободе параллельными рядами по направлению ветра и могут только изменять свое направление от конфигурации мелкого дна около берега или же в каких-то случаях встречи с волнами другого направления, отраженными от берега, и тогда создавать так называемую «толчею».

Важно рисуящему пейзаж быть знакомым и с основными формами и природой облаков, чтобы сознательно наблюдать явление и тем самым не делать грубых ошибок против определенных законов природы.

Смотря на облака, надо понимать, что они расположены не на вертикальной какой-то плоскости неба, а удерживаются в воздухе по некоторой шаровой поверхности, концентрической с поверхностью земли. Мы видим облака снизу, сбоку же видим только те, перед которыми нет других облаков, застилающих дальние. Поэтому на нашей проекции верхние облака должны быть большими по массе как близлежащие, а нижние — перспективно уменьшенными, как расположенные дальше. Особенно хорошо можно наблюдать перспективное расположение облаков по шаровой поверхности во время захода солнца на западе при густой облачности с прорывом на горизонте, когда нижние поверхности облаков бывают освещены розовым цветом заходящего солнца.

... При рисовании пейзажа первой задачей представляется выделить в натуре границы пространства, подлежащего изображению, и связать его с листом бумаги.

Определяя границы изображения при низком горизонте, то есть стоя на ровном месте, мы будем стремиться отодвинуть нижнюю границу изображения дальше, а когда мы будем смотреть на пейзаж сверху, то есть при высоком горизонте, у нас появится желание опускать эту границу. И если в первом случае главным делом будет казаться — связать с плоскостью листа небо и все вертикальное, то во втором случае к связи с листом будет напрашиваться горизонтальная земля.

Обычно восприятие пейзажа мы начинаем с какого-то небольшого по углу зрения предмета или группы и потом начинаем увеличивать охватываемое взглядом пространство, причем, то начальное, что привлекло наше внимание, начинает, относительно уменьшаясь, «плавать», как часть в общем. Во время остановиться, найти место этой части на площади проекции целого — в этом и есть задача композиционного избрания границ изображения.

Иногда помощь в установлении границ рисунка может оказать «видоискатель» — картонное окошко с подвижной заслонкой, дающее возможность варьировать отношения сторон прямоугольника окна, обычно между одним и двумя квадратами.

Вообще композиция с низким горизонтом будет создавать более монументальное впечатление, высокий же горизонт создаст более интимное впечатление.

Мерою движения в глубину пейзажного пространства будут предметы на горизонтальной поверхности: деревья, кусты, строения, люди, животные, которые, закрывая друг друга или изменяясь в размерах и четкости, и будут строить глубину пейзажа.

В пейзаже всегда следует думать о перспективном схождении параллельных на горизонте, которое тоже дает движение в глубину. Если случится в пейзаже человеческая фигура или их несколько, то очень важно правильно учесть перспективное сокращение, так как человеческая фигура — это один из масштабов пейзажа. Следует отметить, что в некоторых случаях построения композиции пейзажа приходится несколько пренебрегать законами линейной перспективы.

Надо рисовать и «микропейзаж» — это рисование малых природных форм: куска дерна, цветка, листа или небольшой ветки, камня или детали осыпи грунта и т. д. Это то, что с таким мастерством рисовал Дюрер или Федор Толстой. Рисование микропейзажа имеет большое методическое значение как организующее начало. Благодаря малому размеру и близкому расстоянию оно дает возможность разбираться по подобию и в конструктивной и пространственной формах и большого пейзажа и его деталей.

Художник должен не пассивно изображать явления природы, но всячески вникать в их сущность и понимать их природу, это разумное проникновение поможет создать организованный отбор в бесконечном разнообразии природы, результат которого и будет подлежать уже изображению.

Г. Савицкий [1]

Как целесообразнее начинать писать пейзаж: с первого или второго плана? Это зависит от того, что в живописном отношении является ведущим, то есть на чем строится вся тональность этюда. Может получиться такое положение, что как раз на горизонте при стыке неба с землей и находится живописный лейтмотив всей вещи. В таком случае в первую очередь эти отношения и нужно решить, их, прежде всего, и берите, и уже к этому добавляйте все остальное. А может этюд построиться и так, что основным будет первопланное пятно, а затем дальнейшее пространство пейзажа. В этом случае начинайте отталкиваться от первого плана, подчинив ему все остальное.

Следует ли этюд пейзажа закончить в один прием или лучше, не торопясь, сделать его в два-три сеанса? Это очень существенный вопрос. Ретивые художники стремятся написать этюд в один присест. Но быстро многого не сделаешь. Важна расчетливая работа над этюдом, потому что чрезмерная усидчивость в писании этюда тоже вредна, ибо притупляется первое впечатление от природы, устаешь, утомляешься и не так остро ее чувствуешь. Это одно. Второе: в пейзажном этюде мы имеем дело с живой природой, где все время меняется освещение. Даже если солнце за облаками, — все равно оно влияет на пейзаж настолько, что в начале и в конце сеанса он (пейзаж) совершенно различен по освещению и состоянию. В период работы часто не замечаешь этого, скажем, когда ты начал писать землю, то солнце было слева, потом начинаешь писать небо, а солнце за это время перешло на другую сторону, — и в пейзаже получается разрыв, неправдоподобие, так как в этюде земля освещена слева, а небо озарено справа. Часто у зрелых художников видишь подобную ошибку. Значит, этюд лучше всего рассчитать на известный период, не торопиться сделать сразу много, соразмерить свои силы так, чтобы не притупилось внимание и не было потеряно первое ощущение.

В первый день нужно прийти и прежде всего выбрать место. Работая на природе, нет никакой нужды позволять ей связывать себя каким-то невыгодным положением... Сначала следует хорошо обдумать предстоящую работу: определить, сколько взять неба и земли, как построить композицию. Лучше прийти и начать писать с заранее обдуманным намерением. Некоторые начинают предварительно рисовать кистью по чи-

стому холсту, другие рисуют углем или карандашом. И то и другое не возбраняется, у каждого свой прием.

На следующий сеанс придите и сделайте цветовую подготовку: проложите основную гамму, основные отношения неба и земли, а в дальнейшем уточняйте этюд.

В этом деле от художника требуется большая работа не только над этюдом, но и над самим собой, то есть над своей дисциплиной и организованностью. Работа должна строиться по строго обдуманному плану и в определенной последовательности.

С другой стороны, бывают такие моменты: усядешься очень удобно и спокоен за то, что натура никуда не денется, погода более или менее установившаяся, пишешь не торопясь, с прохладцем. Но, оказывается, что иногда и такое состояние отзывается на самой работе: она становится вялой, незвучной.

Я вспоминаю, как я был однажды в Казахстане и увидел на базаре быка в упряжке и киргиза рядом с ним. До того меня захватила эта натура, что мне захотелось их написать. Я долго бегал за киргизом. Он по-русски не говорит, а я по-киргизски ничего не понимаю. Потом я взял переводчика и добился согласия киргиза позировать мне. Стал писать. Смотрю, на небе надвигается гроза. Бык, не будь дураком, — что ему до искусства, — берет и ложится. Я взял веревку, привязал быка за рога к сосне. Тут ветер поднялся, кисти раскидал. К моему киргизу приближается приятель и зовет его ехать за 40 километров. Вижу, уходит моя натура. Что мне оставалось делать? Я гнал этюд изо всех сил, за три четверти часа стал совершенно мокрый, — так хотелось мне запечатлеть поразившего меня киргиза с быком. Когда я посмотрел дома свою работу, я почувствовал, что этюд далеко не конченный, но в нем была непосредственность и живость восприятия. Значит, не всегда удобства в работе на пользу. Надо, чтобы тебя натура захватила, чтобы ты в любых условиях умел писать.

В природе деталей больше, чем в портрете человека: ветки, листья, кора стволов и т. п. Не теряет ли живописность

О деталях
в живописи

этюда от наличия этих деталей? Художник может преследовать разные задачи, используя различные приемы. Мы знаем образцы прекрасных произведений, где видим очень тщательную проработку природы, очень подробную моделировку, и от этого вовсе не разрушается целое. Вспомните пейзажи Шишкина. И в то же время мы зачастую видим очень свободные, широко написанные пейзажные мотивы без проработки деталей, но вместе с тем они очень звучны и свежи по живописи, очень выразительны по своему содержанию. Вспомните пейзаж Рылова «Зеленый шум» и другие. Все зависит от того, какую цель преследует художник.

Иногда в пейзаже вас поразит ажурность листвы, которая выглядит кружевом на фоне неба. Естественно, это отразится на трактовке пейзажного мотива. Все зависит от сюжета, мотива, от задания, которое себе поставил художник. Однако надо быть чрезвычайно осмотрительным в показе деталей и не переходить дозволенных искусством границ. Здесь полезно вспомнить совет Чистякова, учителя Репина, Сурикова, Васнецова, Серова, Врубеля и других, который сыграл большую роль как воспитатель реализма в живописи. Он говорил так: «Старайтесь делать как можно ближе к натуре, чтобы как можно больше было похоже, но как только будет точь-в-точь — это ни к черту не годится». Как видите, Чистяков настораживал художников против никому не нужного бездушного копирования природы, против натуралистического подхода к ней.

Тональность в живописном пейзаже Каждое художественное произведение должно иметь какой-то общий тон, присущий данной картине или этюду. Также и каждый пейзаж важно построить в известной тональности, увидеть и найти в нем свою гамму красок. Так, например, пейзаж средней полосы России может иметь в определенное время одну общую тональность. Если вы перекинетесь на юг, например, в Крым, вы найдете другое звучание красок, другое отношение их, другую тональность. Или в той же средней полосе вы пишете этюд в осеннее, серое, непогожее время или в весеннее время, насыщенное красками, — ведь в том и другом случае меняется гамма, тон вещи.

Приступая к работе, нужно сделать сначала основную подготовку в цвете. Начинать выгоднее всего с того, чтобы проложить на холсте основные живописные куски в найденной, вернее, увиденной вами тональности. Найти тоновое напряжение, взять его темнее или светлее. Нельзя писать в пейзаже землю в одно время, а небо — в другое. Это должно совпадать во времени, потому что одно от другого сильно зависит. Прежде всего надо определить цветовые отношения неба к земле, потому что если эти отношения окажутся, в основном, неверными, то и все остальное будет непригодно, и у вас будет большая помеха в работе.

Яркий тон в красках на палитре — это еще не есть яркий тон в живописи, на холсте. При писании этюда надо найти светящийся тон, то есть какой-то участок, который излучает и свет и цвет. Но в процессе работы бывает иногда так: вы берете максимально напряженную по яркости краску с палитры и видите, что на холсте она голая, светящегося тона нет. Это происходит потому, что гамма, в которую вы вводите этот тон, сочетание цветов — не найдены. Как только тон перестал быть краской и начал приобретать и материальность и светящееся состояние, — это признак того, что вы нашли настоящий тон.

Большие пространства, охватываемые живописцем, и их изменчивость в зависимости от различных световых условий обуславливают особые свойства живописной культуры пейзажа. Если в изображении предметов мертвой природы и в портретной живописи, характерных своим близким расстоянием от зрителя, то есть первопланностью, играет большую роль их осязаемая вещьность, то в пейзаже преимущественный интерес заключен в его многопланности или дальнопланности, с которыми связаны атмосферные изменения, образующие особенности пейзажной живописи. Первопланый предметный пейзаж в известном смысле недалек от натюрморта.

Различие пространственных планов в пейзаже и натюрморте

При передаче предметов первого близкого плана живописный интерес сосредоточивается на воспроизведении преимущественно их формы и материала. Конечно, и всякие другие задачи цветового, светового и стиливого характера могут быть здесь, однако указанные черты определяют специфику натюрморта. В пейзаже же внимание сосредоточивается на передаче условий света и атмосферного состояния и их влияния на весь предметный мир, охватываемый пространством пейзажа.

Разнообразие и ритм пейзажных форм

Изображение природы привлекает художника безграничным разнообразием не только красок, но и ритмики. Строение почвы горы или долины, графические узоры различных пород деревьев, цветов и красок, облака и тучи, лазурь небес, синяющие дали манящих горизонтов, причуды архитектуры в городах, а главное, свет, сияющий и мерцающий, вибрации воздуха и пространства и все подобное дают тот обильный простор живописцу для колористических изысканий и для свободного движения кисти, о котором всегда мечтает художник.

Разнообразие пейзажных форм возникает, кроме более сложных причин, и на почве возможной предпочтительности тех или других задач живописи. Задачи могут касаться передачи настроения природы или декоративно-пластического ее содержания. Старым живописным школам последнее было более свойственно; для новейших же школ типично решение чисто живописных проблем пейзажа.

Различие живописных задач в работе над пейзажем и интерьером

Живопись интерьеров⁹ может быть приравнена к живописи пейзажной при условии отсутствия в ней человеческих фигур или участия их как стаффажных¹⁰ добавлений. Первопланное их расположение и крупный масштаб сосредоточили бы внимание на них, и картина в этом случае получила бы уже жанровый характер.

тер. Интерьер оказался бы в этом случае в роли сопровождающего фона к фигурам. В интерьере самостоятельном, так же как и в пейзаже, свет и пространство составляют его основное живописное содержание. Неизбежно добавляются находящиеся в нем предметы, иногда обладающие выдержанным стилем, и архитектурное содержание, могущее живописца специально интересовать.

Особенность интерьерной живописи состоит в том, что законы распространения света в интерьере, то есть в ограниченном стенами и потолком небольшом пространстве, являются иными, чем в пейзаже. Источником света в интерьере может быть или верхний свет из фонаря, боковые окна, или, наконец, искусственный, вечерний свет. Все три возможности освещения более устойчивы, чем рассеянный и легко меняющийся наружный свет пейзажа, и легче поддаются изучению.

Общий закон распространения света в ограниченном пространстве интерьера, а также при искусственном освещении базируется на научной формуле, гласящей, что сила распространения света обратно пропорциональна квадрату расстояния от источника. Перспективные законы теории теней¹¹ помогают дать еще более точное определение световым условиям и законам освещения.

Таким образом, при живописи интерьеров условия освещения могут быть рассчитаны с достаточной точностью, возможности которой нет у пейзажной живописи. Механизм живописного содержания, как и перспективного построения интерьеров, имеет свою прочную научно-художественную базу.

Живопись интерьеров обладает еще одной особой чертой, касающейся определения стиля или характера изображаемого помещения в зависимости от его назначения или происхождения, чего также нет у пейзажа. Все остальные стороны живописи интерьеров ничем не отличаются от живописи пейзажной и живописи предметной, среднее положение между которыми она занимает.

В живописи интерьеров иногда передача настроения, как и в пейзаже, составляет главную цель. Например, у датского художника Гамерсгоя. Его единственной и главной задачей была передача комнатного настроения, выражающаяся в изображении света, распространяющегося по стенам и по полу почти пустой комнаты. Мастерски сделанные работы его не раз были премированы на европейских выставках.

Полную противоположность составляют интерьеры, имеющие целью самое тщательное и детальное изображение предметов в условиях комнатного света и пространства. Этот вид имеет также в старой и новой живописи своих талантливых представителей, среди которых старый голландец Питер де Хох достиг замечательного мастерства.

Изображение различных интерьеров с натуры — интереснейшая область рисования. Рисунки интерьеров — от набросков до законченных, накапливаясь, составляют рабочий материал, который может во многих случаях понадобиться художнику в его творческой работе.

Имеет ли интерьерный рисунок свои специфические черты, свои особенности и требует ли специальных знаний и опыта? Безусловно.

Во-первых, интерьер всегда включает пространственные планы. Цель, поставленная художником, предопределяет выбор места, с которого он будет рисовать интерьер, композиционный характер рисунка и соответствующий формат бумаги. Необходимость показать внутреннее архитектурное пространство обязывает рисующего найти такую точку схода и горизонта, чтобы архитектура была удобочитаема и в правильном соотношении пропорций окон, стен, карнизов, дверей, арматуры, мебели и т. д.

Во-вторых, интерьер имеет различные источники освещения — окна, торшеры, люстры, бра. Иногда в интерьере одновременно «работают» несколько световых точек. Все это вносит в архитектурную среду оригинальную световую характеристику и требует знания приемов в изображении прямого, рассеянного или отраженного света. Каков бы ни был источник света, важно следить за воздушной перспективой, которая дополняет линейную.

В-третьих, предметы, составляющие интерьер, различны по окраске (от белого до черного) и фактуре (дерево, мрамор, ткани, металл). Надо умело передавать такие материалы.

Когда надо изобразить только перспективный вид зала, коридора или комнаты, можно ограничиться простым свободным контуром. Но дело становится сложнее, если требуется показать материал драпировок или паркетную кладку: здесь приходится так вести рисунок, чтобы учитывать последующие стадии работы. Например, отражение на полированном мраморе или паркетном полу, натертом до блеска, можно слегка протереть резинкой. Так же как узор на декоративной ткани, так и мрамор с прожилками и естественными затеками сначала прорисовывают в бело-серой тональности, потом прокладывают общим тоном по всей поверхности, в меру усиливая тоновое напряжение в тенях (а в драпировках — в складках). Для интерьерных рисунков хорошо можно использовать тонирован-

ную бумагу с расчетом в последней стадии работы белым карандашом или мелком сделать удары в световых точках и их отражениях на блестящей поверхности какого-либо предмета.

Перспектива интерьера

... При изображении пространства в рисунке можно применять два горизонта, когда мы хотим, например, фронтальную стену показать величественной. Для широкого охвата пространства архитектурного ансамбля допускается вводить в горизонт две-три точки схода. Это дает возможность избежать стремительного сокращения архитектурных масс к единой точке схода. Этот прием приближает построение рисунка к ортогональному решению, или, вернее, — широкофокусному изображению, как в кино.

Только благодаря освещению мы можем видеть все нас окружающее, воспринимая видимый мир по законам оптики. Но это не значит, что художник, как фотограф, рисует все, что видит, со всеми деталями.

Подходя к изображению интерьера, художник заранее совершенно сознательно ставит себе определенную цель и ограничивает себя известными приемами рисунка. Для беглых, коротких зарисовок

Контурный рисунок

интерьера, как правило, пользуются контуром. Этот очень удобный прием позволяет зафиксировать на бумаге архитектурные пропорции и планы, перспективную характеристику, декор, украшающий интерьер, архитектурные детали и арматуру. Все это, конечно, будет носить в рисунке отвлеченный характер, потому что контур, как таковой, лишь условно определяет границы предмета, не давая представления о его цвете и фактурных качествах. Весьма ограничены возможности контура в передаче реального объема. Недоступно контуру и многое другое. И тем не менее такие архитекторы, как Воронихин и Жолтовский, добивались блестящих результатов в интерьерных рисунках, выполненных контуром. Заодно вспомним блестящие контурные рисунки Энгера, который, кстати сказать, линейным приемом достигал впечатления архитектурно-пространственной среды.

Часто художники прибегают к очень удобному и хорошо разработанному методу рисования интерьера, когда контурный рисунок протушевывается большими тоновыми планами. Такой рисунок, сохраняя начертательную характеристику архитектуры, приближается к светотеневому. Проложенные теневые места естественно контрастируют с более светлыми. Тем самым зритель как бы вводится в реальную среду интерьера. Однако легкая тоновая проработка теней еще не затрагивает фактуры материалов; почти, как правило, в таком рисунке освещение условное, построенное по принципу прокладки теней под углом 45°.

Рисунок, сделанный по правилам светотеневой характеристики, может выражать и часто выражает не только природу

Освещение в интерьере

освещения, но дает и несколько иные качества. Здесь мы можем столкнуться с освещением двухсторонним, с освещением спорным между основным источником света и дополнительным. Прежде чем делать такой рисунок, конечно, надо подумать, как эффективнее использовать освещение в интерьере, как наиболее выразительно выявить световые планы. Будет ли свет проходить через оконные проемы или это будет свет рассеянный, от скрытого источника, будет ли это игра света от люстр и канделябров — в каждом случае мы будем иметь совершенно новое явление в смысле освещения, которое потребует и качественно новое решение рисунка.

В архитектурных рисунках — сочинениях Гонзаго¹² — мы видим сложную игру света, и в то же время пространство организовано как единое целое. Мы невольно тут же вспоминаем Пирамези¹³, который очень эффектно выходил из положения, когда, освещая дальние планы в архитектуре, погружал весь передний план в тень. Можно у Пирамези видеть и другой прием, когда передний план (например, аркада, вводящая в какое-то архитектурное сооружение) очень резко освещается, а второй план архитектуры уходит в полутьму.

Молодой художник должен на практике проверить возможности таких композиционных приемов и, когда нужно, уметь их применять в своей работе.

В нашем пособии помещено несколько рисунков будущих архитекторов, которые в чисто учебных целях делали архитектурные зарисовки с натуры. Рисунок, изображающий выход из метро (рис. 77), дает конкретное представление о характере архитектуры, о материалах, из которых построено сооружение. Здесь четко показан источник света, дающий отражение на арке и полу. Мастерски техническими приемами передана лепнина, вписанная в архитектуру, обобщенно выявлена игра света на орнаменте. Переливаются и блестят полированный мраморный пол, отделанные бронзой двери. Словом, художник сумел передать характер интерьера убедительно, в его материальной значимости.

Введение в интерьер человека мы считаем также удачным хотя бы потому, что люди, изображенные в интерьере, дают

Человек в интерьере

ясное представление о масштабах архитектуры, о высоте, размерах всего сооружения. С введением человека мы лучше ощущаем характеристику архитектуры, ее особенности. По типам изображенных людей мы узнаем исторический отрезок времени, назначение архитектурного сооружения (рис. 79).

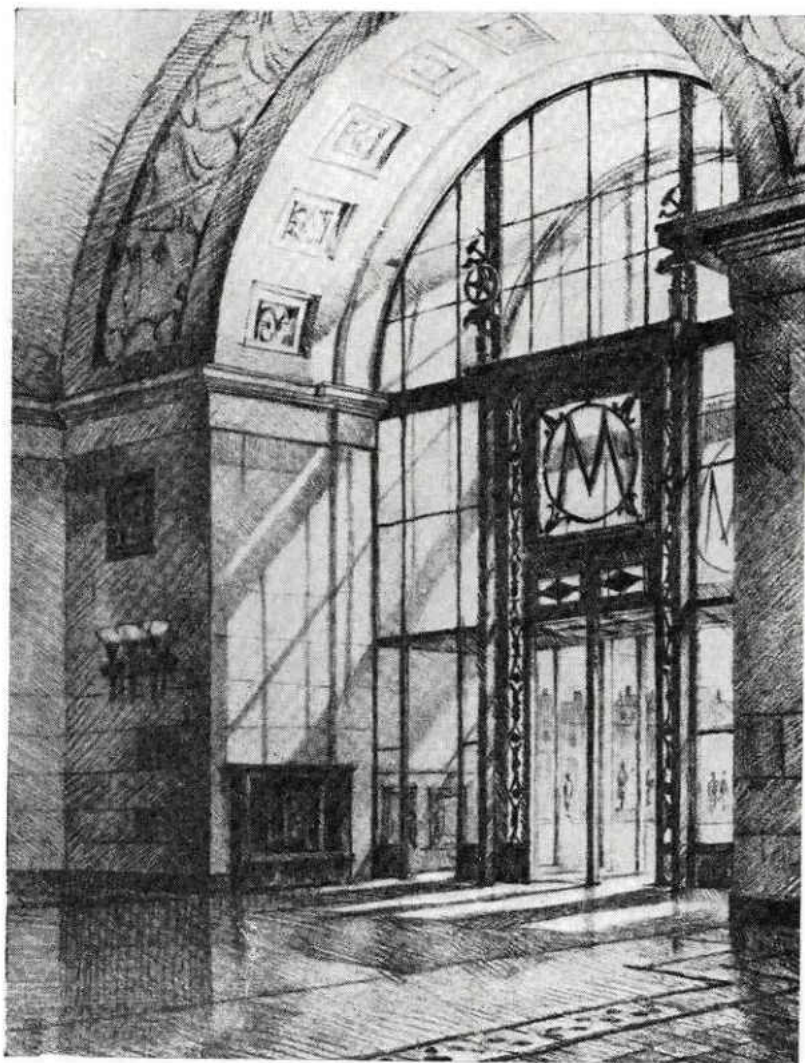


Рис. 77

Сравните этот рисунок с изображением той же станции метро, но без людей (рис. 78).

Стилевая характеристика интерьера

Глядя на другой рисунок, который изображает уголок комнаты, мы видим уже иные приемы (рис. 80). Свободным, широким штрихом автор передает свое-



Рис. 78

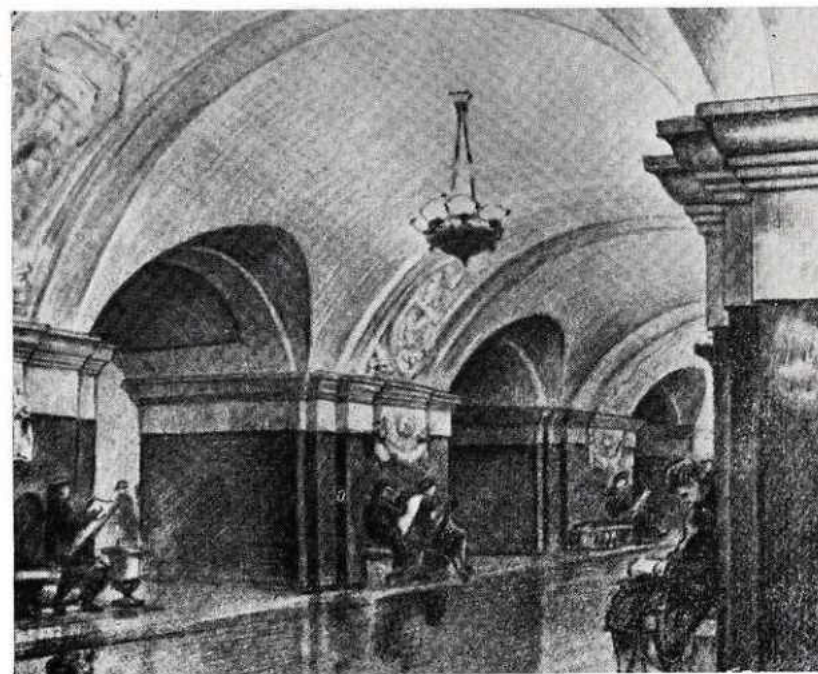


Рис 79

образе обстановки комнаты, насыщает ее предметами обихода. Нам кажется, что художник справился с задачей показать стилевую характеристику бытового интерьера.

Выходя на просторы улиц и площадей города, всматривайтесь в стилевые признаки зданий, в особенности той или иной

Экстерьер ¹⁴

архитектуры, в ансамбли. Замечайте, как архитектура смотрится на фоне парка, как выглядят группы людей на фоне архитектурного пейзажа, какие приемы строители применили в ансамблях, учитывая рельеф местности и возможности обозрения при подходе к ним с различных сторон.

Рисовать надо в разное время дня, в разную погоду — тогда вы увидите одну и ту же архитектуру и в резком солнечном освещении сбоку, и силуэт здания против света, когда все детали пропадут и обобщатся в силуэте, увидите тоновую разницу светлых зданий на темном фоне парков.

Рисование архитектуры увлекательное и крайне полезное занятие. Наблюдая и изучая архитектуру, вы сумеете не просто делать зарисовки-памятки, а и размышлять с карандашом в руке. Такие рисунки незаменимы для накопления опыта, они со временем пригодятся для творческой работы художника.

Рисование городского пейзажа требует не только хороших знаний перспективы и технических приемов, но большого вкуса и умения отобразить существенное, скомпоновать видимое, то есть выбрать наиболее выгодную точку зрения на изображаемую часть пейзажа. По вашим рисункам зритель увидит и поймет, что больше интересует художника: величественный архитектурный ансамбль или дворик, современная архитектура или уходящие в прошлое особнячки.

В рисунках городских ансамблей еще смелей и шире, чем в рисовании интерьеров, надо решать пространство. Здесь воздушная перспектива предстает в полном значении.

...Мы рекомендуем молодым художникам посмотреть эстампы и увражи, принадлежащие многим поколениям рисовальщиков архитектуры, пытливо всмотреться в их мастерство, чтобы понять их творческие индивидуальности.

Прежде чем приступить к разбору рисунков, поговорим о правилах архитектуры на воздухе.

Каковы же эти правила?

Как и в рисунках с живой модели в сложном пространстве или в интерьерных рисунках, так и здесь надо строить изображение на законных основаниях, то есть по правилам перспективы, согласно которым определяется взаимосвязь пространственных планов с горизонтом и точкой схода и положение всех предметов в пространстве. Первоначально рисуйте в контурных штриховых приемах, помня, что абрис ¹⁵ предметов есть самый постоянный, устойчивый фактор изображаемого. По хо-

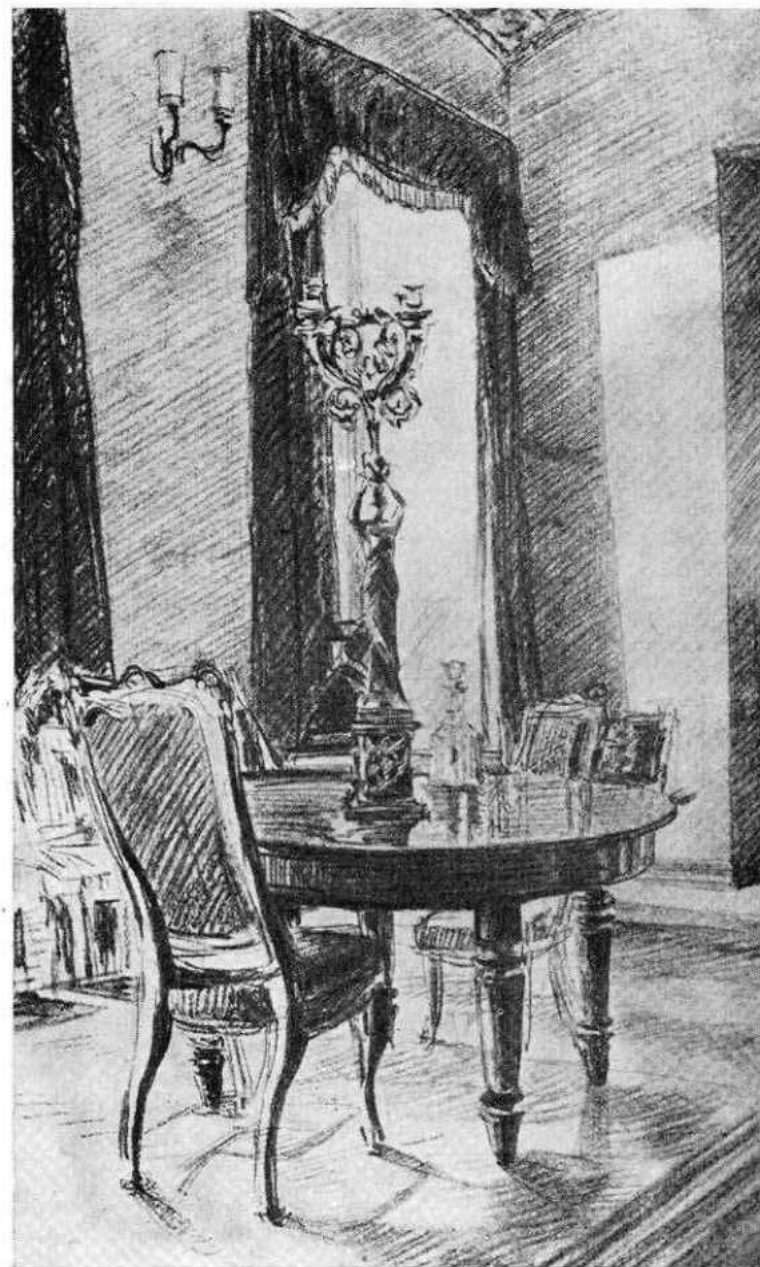


Рис. 80



Ил. XXIV. Рембрандт. Вид крестьянского дома. 1636

ду солнца освещение будет все время перемещаться: в процессе работы предмет начинает смотреться силуэтом. Солнце, скрытое в облаках, по-иному освещает предмет, иными станут и тоновые отношения.

Учитывайте возможные изменения в освещении. Прорабатывайте прежде всего большие планы, подчиняйте и соотносите с ними менее крупные формы и детали. Вырабатывайте свои приемы и навыки.

Контурная прорисовка особенно важна там, где в поле зрения попадаютдвигающиеся предметы, необходимые для композиции, например, автомобиль. Советуем подобные вещи рисовать сразу, затем по контуру тушевать.

Рекомендуется в рисунках интерьеров и экстерьеров разнообразить формат бумаги и приучить себя рисовать архитектуру в разном масштабе, избегая, однако, слишком больших размеров бумаги.

И еще одно пожелание: первые городские пейзажи рисовать в несолнечный день, когда освещение более устойчиво и ландшафт с архитектурой по своим световым отношениям мало меняется. Но если по ряду причин приходится работать в условиях скоро проходящих световых эффектов, соразмеряй-



Ил. XXV. Ф. Гварди. Рисунок

те процесс рисования так, чтобы в короткий момент схватить главное, а остальное доработать по памяти, возможно с последующей проверкой по натуре. Вот почему рисование по памяти крайне необходимо рисовальщику, а тренировка в этом направлении даст свои благотворные результаты.

Перед нами пейзажный набросок Рембрандта (ил. XXIV), характерный широким охватом холмистой местности, сделанный в контрастных тонах. Выразительно и просто переданы уходящие планы земли и деревья. Вдали высится замок, в лаконичном изображении которого достоверно передан архитектурный стиль, и, что особенно важно в данном случае, — замок вписан в ландшафт. Формат бумаги соответствует главным образом горизонтальным планам рельефа местности. Изображение замка дано не посередине листа, а левее, что позволило художнику развернуто показать пейзаж и планы земли. Рисунок набросочный, но дает полное представление о характере местности.

Рисуя башню на пригорке, Каналетто взял низкий горизонт, и этот выбор точки зрения predetermined величественный вид башни, устремленного вверх ее массива. Архитектура, как и пейзаж, прорисована легким контуром. Крупными планами нанесена заливка на теневые стороны пейзажа. От рисунка остается впечатление легкости, воздушности.

Иной прием мы видим у Гварди (ил. XXV). Жирный контур, контрастный к свету, ложится по теневым сторонам предметов и фигур и, по сути дела, переходит в тоновые планы. Обрывочные, энергичные удары кисти лепят теневые стороны фигур. Освещенные стороны этих фигур мастер не трогает — они выразительно появляются после того, как он залет легким тоном вторые планы фона. Если Каналетто по всему листу проходит заливкой одной силы, то Гварди сочетает легкие заливки вторых планов с жирным контуром, которым он буквально лепит первоплановые фигуры, внося мажорное звучание во все изображение.

...Рисунок ученика, изображающий здание больницы на Б. Калужской улице в Москве (рис. 81), хорошо передает общий характер архитектуры. Тактично проработаны детали при сохранении больших планов. Верно построен по перспективе но однообразие в тоне, сухость тушевки снижают в общем благоприятное впечатление. Рисунок типичен для начинающего рисовальщика.

В иной манере сделан рисунок «Здание Академии наук СССР» (рис. 82). Автор умело владеет живой линией, утолщенной на предметах переднего плана, и благодаря разнице в толщине контура передает глубину пространства. Хорошо найдены строгие линии архитектуры по контрасту с ломаными, рваными контурами деревьев и первопланной землей. Просты-

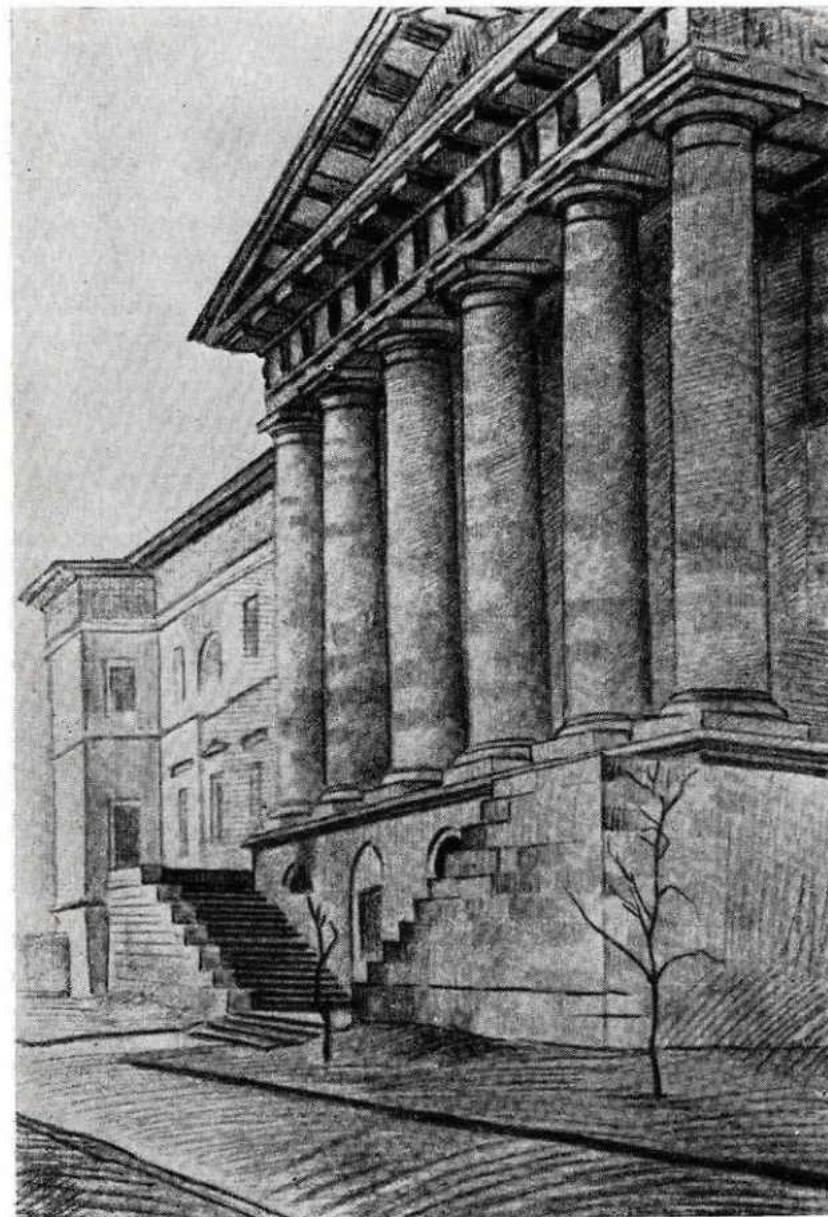


Рис. 81

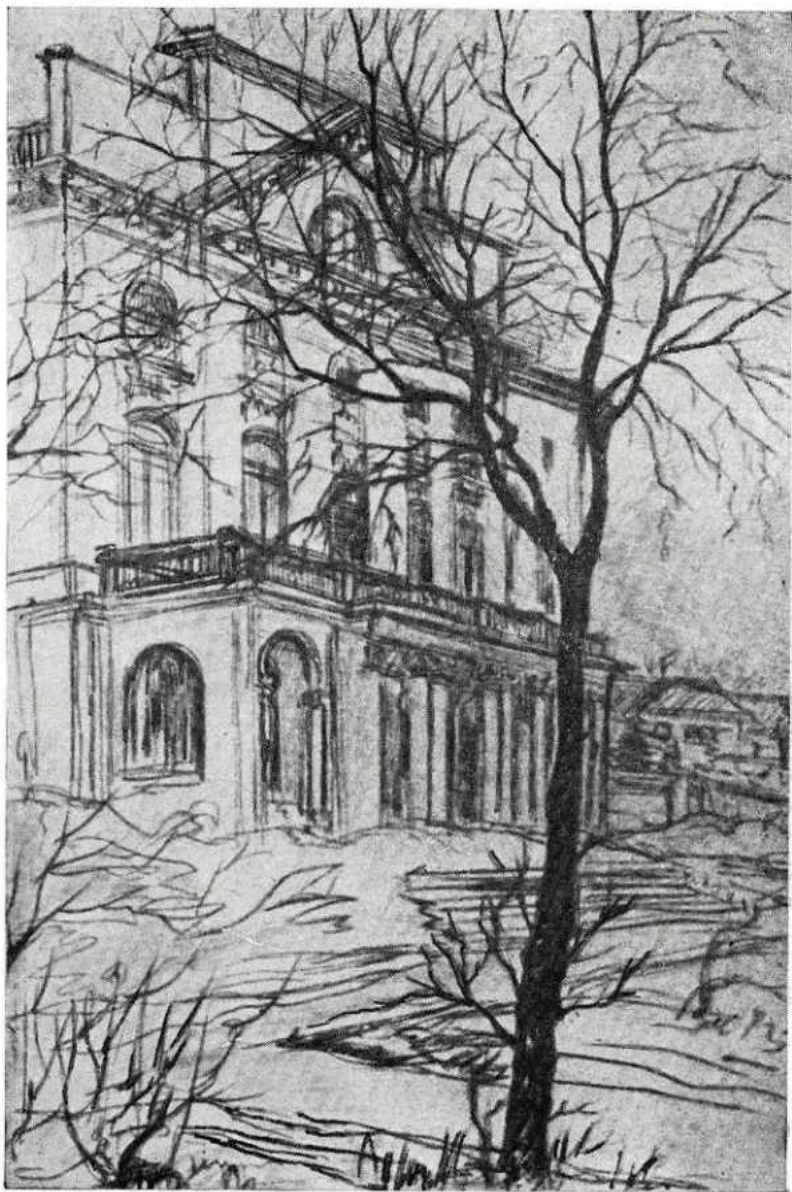


Рис. 82



Рис. 83

ми средствами здесь достигнута убедительность архитектурного пейзажа.

Рисунок «Площадь Революции», также исполненный учеником (рис. 83), обогащает наше представление о разнообразии возможностей карандашной техники. Характер архитектуры и всей площади в дождливый день передан мягкими растушевками различной силы, легкостью детальных планов, хорошо «увязанных» с просветами неба, отраженного в мокрой мостовой. Расплывчатость планов «скреплена» ажуром проводов и энергичными силуэтами людей. Этот рисунок — хороший пример пленэрного изображения городского ансамбля.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Процесс начала работы над живописным произведением очень различен. В одном случае художник прорабатывает рисунок на бумаге (делает «картон») и затем переводит его каким-либо способом на холст, в другом — рисует непосредственно на холсте или начинает писать красками вообще без всякого подготовительного рисунка.

В этом разделе Б. В. Иогансон рекомендует начинающему художнику сначала выполнить подготовительный рисунок углем с проработкой светотени, пропорций композиции и затем уже повторить его на холсте.

² Выявить «тоновые различия» (отношения) — значит определить, что светлее и что темнее, «тоноцветовые» — это еще плюс различия по цвету.

³ Имеется в виду одним цветом, различным по светлоте, что достигается большим или меньшим разжижением краски.

⁴ В современной технике живописи подмалевок называют предварительную прокладку основными красками основных цветов.

В классической живописи построение красочного слоя производилось в основном в три этапа: 1) пропись по рисунку, рисунок прорабатывали на холсте акварелью или темперой и главное внимание при этом обращалось на выявление объема форм; 2) подмалевок — корпусными красками прописывались освещенные части изображаемых предметов; 3) лессировка — завершающий процесс, при котором с помощью прозрачных красок, нанесенных поверх высохших слоев, художник достигал цветового богатства, мягкости очертаний, глубины светотени.

⁵ К теплым цветам относятся красный, красно-оранжевый, оранжево-желтый, желтый и желто-зеленый; к холодным — зеленый, зелено-синий, синий, фиолетовый, сине-фиолетовый и фиолетово-красный. Разделение цветов на теплые и холодные не абсолютное. Внутри теплых одни цвета теплее, другие холоднее, например, желтый оранжевого оттенка теплее желтого с зеленоватым оттенком, а синий красного оттенка — теплее сине-зеленого, ультрамарин теплее берлинской лазури.

⁶ Полулессировка — наложение краски полупрозрачными слоями.

⁷ Пленэр — живопись под открытым небом.

⁸ Штамб — ствол дерева между корнем и кроной.

⁹ Интерьер — изображение внутренних архитектурных пространств: залов, комнат, коридоров и т. д.

¹⁰ Люди в данном случае играют в сюжете незначительную роль, акцент делается на изображении помещения.

¹¹ Теория теней излагается в соответствующих разделах учебных пособий по перспективе (см., например: А. П. Барышников. Перспектива. М., «Искусство», 1955).

¹² Пьетро де Гонзаго (1751—1831) — итальянский живописец и архитектор.

¹³ Франческо Пиранези (1758(59) — 1810) — итальянский гравер и архитектор.

¹⁴ Экстерьер — в противоположность интерьеру, изображение наружного вида здания.

¹⁵ Абрис — вспомогательный контурный рисунок, применяемый в цветной литографии для перевода изображения на камень. В данном тексте понятие «абрис» используется в широком значении и совпадает с понятием контурный рисунок, в котором очертания получают не только грани предметов, но и различные светотеневые и цветовые нюансы.

РИСОВАНИЕ ЧЕЛОВЕКА



Н. Павлинов [12]

К рисунку человеческой фигуры обычно предъявляются особо строгие требования, вытекающие из лучшего знания человеком своего собственного тела как в целом, так и в деталях.

Трудности изображения человеческой фигуры

Действительно, если я, рисуя ветку с листьями, не дорисую на ней одного листа или не досчитаю до пяти тычинок в цветке липы, мне самому потребуется большего труда, чтобы это заметить. Мне не

бросится в глаза неточное число костей в плавнике нарисованной рыбы по сравнению с натурой или число глаз у паука, если я не узкий специалист по перечисленным объектам. Но нарисованные неверно отношения в человеческой фигуре, например, величина головы по отношению к туловищу или рта к носу человека сейчас же всякого останавливает и вызывает неудовлетворение в сходстве или даже ощущение уродства.

...Если перо птицы или шерсть четвероногого частично скрывают поверхность кожи, то сделанная человеческими ру-

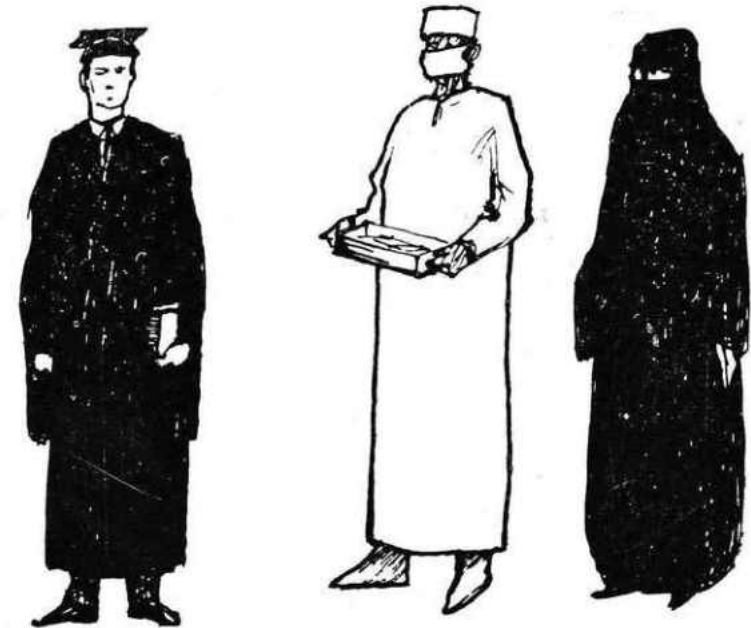


Рис. 84

ками одежда, все время меняющаяся под давлением той или иной моды, часто до неузнаваемости нарушает основные природные формы тела человека (рис. 84), и нужно хорошее знание изображения этой собственной формы, чтобы почувствовать ее под одеждой и дать себе отчет в том, почему одежда ложится такими-то складками на рукаве или спине при таком-то движении или повороте человека.

Если при рисовании человека в одежде у рисующего нет достаточного знания формы обнаженного тела, то на рисунке получается изображение не одетого человека, а всего-навсего пустой одежды, подобно тому, как незнание элементарной анатомии (скелета) при рисовании животного приводит к созданию рисунка кожи животного, а не его самого в целом.

Поэтому, приступая к изучению рисования человеческой фигуры, полезнее начать с рисунка человека, если не совсем обнаженного, то во всяком случае одетого в такую одежду, которая не скрывает основных форм и пропорций, — в майку, трусы и т. п.

...Предварительно надо познакомиться в основных чертах со скелетом человека и его пропорциями (рис. 85).

Основной конструктивный стержень человеческого тела — спинной хребет, состоящий из 24 позвонков (между тазом и черепом), внизу жестко соединен с тазом, представляющим собой кольцо. Назначение таза — дать прочное соединение спинного хребта, а следовательно, и всего туловища с двумя ногами, которые должны нести всю тяжесть туловища. Кроме того, тазом, как чашей, снизу поддерживаются внутренности брюшной полости туловища. В верхней части спинного хребта располагается грудная клетка, образуемая из 12 пар ребер; 10 из них скреплены грудной костью. К грудной клетке прикрепляются при помощи ключиц и лопаток руки. И, наконец, спинной хребет заканчивается черепом.

Нога человека, подобно ноге любого четвероногого, состоит из системы трех рычагов — бедра (1), двойной голени (2) и ступни с пальцами (3) (см. рис. 85).

Бедро (бедренная кость) соединено с тазом «яблочным» шарниром, позволяющим делать в известных пределах круговые конические движения. К бедру в коленном суставе прикреплены две кости голени — большая и малая берцовые кости, к которым уже прикреплена плюсна с пальцами, составляющие ступню. Наличие двух костей в голени допускает (хотя и ограниченное) вращение ступни вокруг продольной оси голени (рис. 86), чем мы пользуемся, когда в движении изменяем направление пути.

Анатомия человеческого тела

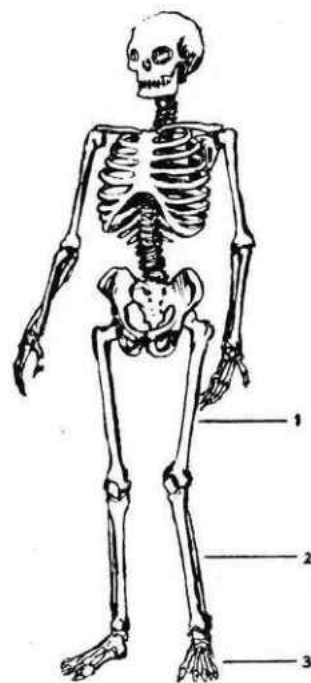


Рис. 85

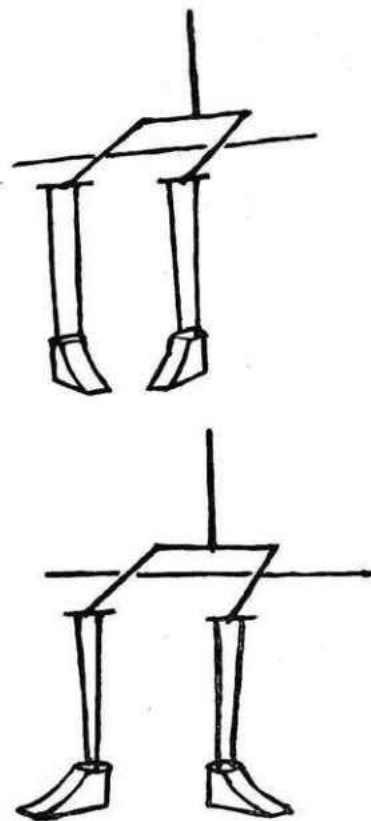


Рис. 86

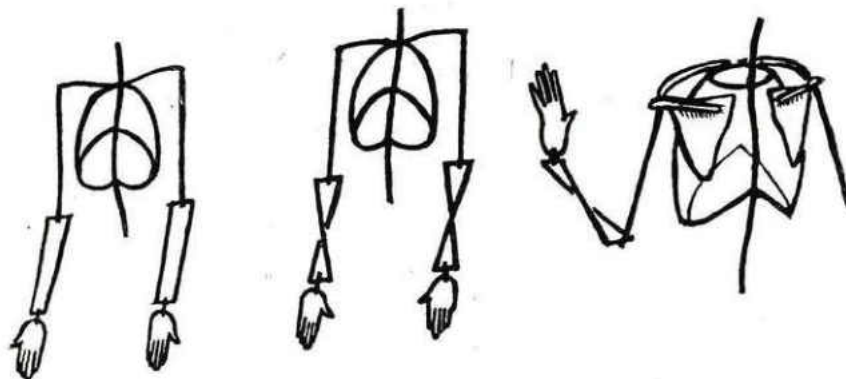


Рис. 87

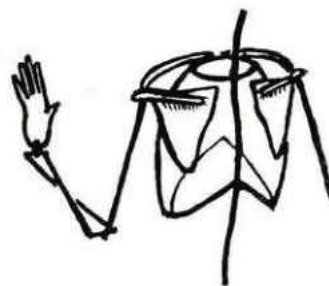


Рис. 88



Рис. 89

Рука прикреплена к туловищу более эластично, чем нога, и прикрепление ее преследует цель дать ей максимальную подвижность. Рука, как и нога, состоит из системы трех рычагов — плеча, двойного предплечья и пясти с пальцами, составляющими кисть (рис. 87).

Рука соединяется со скелетом при помощи рычага — ключицы, к которой прикреплена лопатка, а к ней уже плечевая кость руки. Ключица, как радиус, ограничивает движение плеча и не дает ему оторваться от туловища, а лопатка во время этого движения скользит по спинной части грудной клетки, будучи связана с ней системой эластичных мышц.

К плечу (к плечевой кости) прикреплены, подобно голени, две кости предплечья — локтевая и лучевая, — которые дают возможность вращаться кисти на предплечье еще более, чем пятке на голени (рис. 88). Если нормально мы можем пятку повернуть при неподвижном бедре на четверть круга, то кисть при неподвижном плече свободно вращается на полкруга.

Равновесие. При рисовании стоящего человека важно отдать себе отчет, что человек стоит в результате борьбы между силой тяжести, которая всегда готова уронить его на землю, и мышечным сопротивлением этой силе.

Стоящий человек находится в неустойчивом равновесии. Условие равновесия вообще таково, что отвесная линия из центра тяжести должна проходить внутри многоугольника, описанного вокруг площадей опоры (пятки, подошвы, обуви, лыжи и т. п.). Поэтому естественно стремление расставлять ноги, когда надо крепче стоять, чтобы увеличить этот описанный многоугольник и тем обеспечить попадание в него отвеса из центра тяжести (рис. 89).

Как только мышцы перестают управлять равновесием, человек падает.

Четвероногое животное в этом отношении более устойчиво, и некоторые из них, как, например, лошади, даже спят стоя.

Ходьба человека представляет собой ряд падений вперед (рис. 90), прерываемых поддержкой туловища освобожденной ногой, тогда как у четвероногих передние и задние ноги исполняют разные функции — задние отталкиваются, как у человека при беге, а передние — попеременно поддерживают переднюю часть туловища. Эти соображения надо иметь в виду при рисовании идущего человека, туловище которого должно быть выведено из равновесия с центром тяжести впереди опоры.

При рисовании стоящей фигуры в фас мы часто встречаемся с положением несимметричным, когда человек перекладывает свой вес на какую-нибудь одну ногу. Тогда таз, подобно коромыслу весов, становится косо, как это показано на схеме (рис. 91), и поворачивает вместе с собой нижние позвонки позвоночника, который выше начинает изгибаться, чтобы привести центр тяжести в положение над ступней прямой ноги и тем восстановить равновесие.

Если человек сидит, то условия значительно изменяются в смысле облегчения равновесия, чему еще более помогает устройство мебели со спинкой и подлокотниками.

Если у стоящего человека голова и пятки связаны в одну систему равновесия, то сидящий человек представляет собою

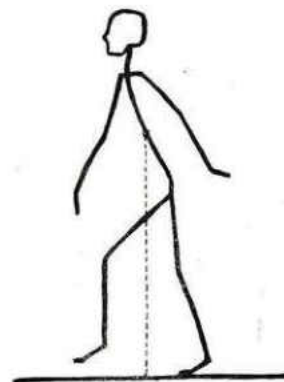


Рис. 90



Рис. 91

две независимые системы — туловище связано с тем, на чем человек сидит (рис. 92), а ноги независимо могут двигаться, и при этом их движение никак не отражается на положении туловища.

Пропорции. Чтобы не впадать в грубые ошибки пропорции при рисовании человека, надо знать некоторые общие средние отношения. Величина головы по отношению к туловищу играет роль зрительного масштаба. Человек с маленькой головой кажется высокого роста (рис. 93), наоборот, большая голова создает впечатление небольшого роста. У детей относительная величина головы больше, чем у взрослых.



Рис. 92

Высота роста взрослых людей идет, главным образом, за счет длины ног, тогда как туловища разнятся между собой очень мало. Обратите внимание на людей, сидящих на скамейке или за столом: как мужчины, так и женщины — все почти одного роста.

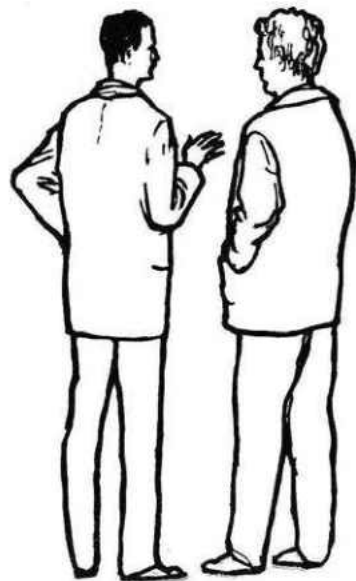


Рис. 93

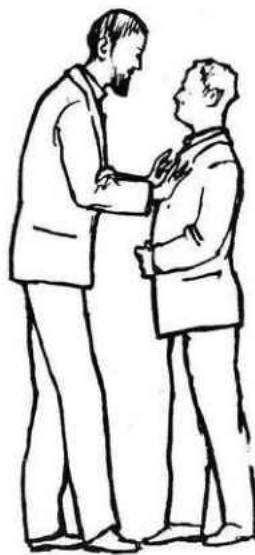


Рис. 94

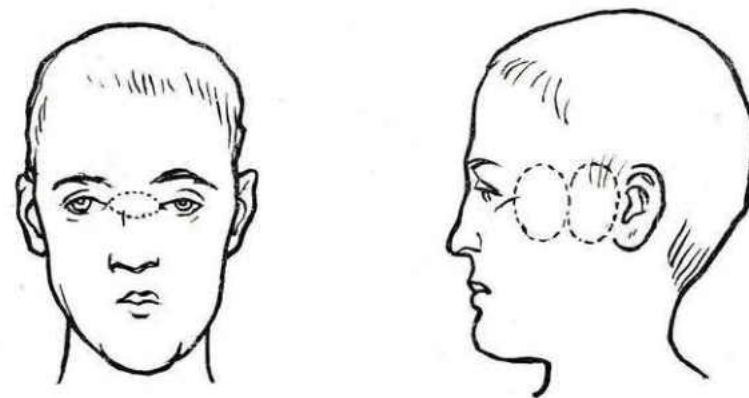


Рис. 95

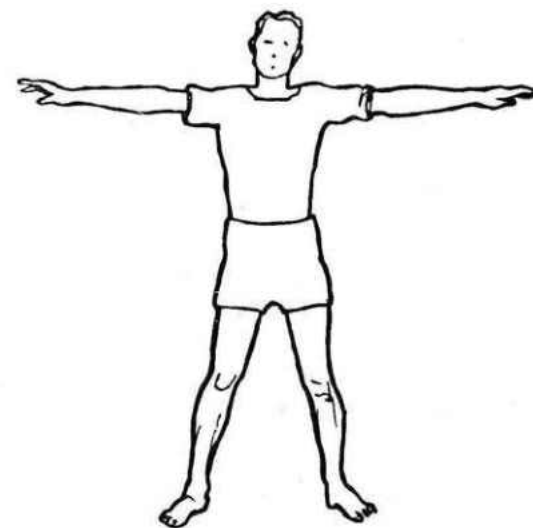


Рис. 96

В человеке высокого роста высота головы (без шеи) помещается во всей фигуре приблизительно 8 раз, в человеке среднего роста — $7-7\frac{1}{2}$ раза (рис. 94).

Опущенная рука с раскрытой ладонью касается середины бедра. Низ живота — половина всего роста.

Линия глаз лежит на половине высоты головы¹. Длина носа равна приблизительно четверти высоты головы (рис. 95). А расстояние между глазами соответствует ширине одного глаза. Между ухом и краем глаза можно поместить по ширине почти два уха.

Расставленные горизонтально руки приблизительно равны высоте фигуры (рис. 96).

Одежда человека представляет известные трудности для изображения, но, как всякую форму, стоит только привести ее в определенную систему — она делается понятной и доступной не только для рисования с натуры, но и по представлению.

Одежда

Чтобы сознательно рисовать одежду — надо разобрать ее, во-первых, с точки зрения покроя, то есть понять, повторяет ли она формы человеческого тела и насколько, или же это есть наброшенные на тело куски материи, и т. д. Если повторяет, то надо уяснить себе, что представляет из себя, например, рукав, как он скроен и шит, или — что такое воротник платья, каково его назначение и почему он такой именно формы. Во-вторых, надо разобрать как сшита материя (ведь материя в основе своей есть поверхность), как облегает она тело человека и как в движении образуются определенные складки.

К. Юон [3]

Форма человека может быть статичной (в состоянии покоя) и динамичной (в состоянии движения). Она может и должна быть динамически выразительной и в своей статике. Форма определяет различное пластическое содержание человека в его различных состояниях.

Форма человеческого тела

В форме выявляются потенциальные возможности ее носителя и выражаются его отличительные признаки и основные качества силы, мужественности, молодости, старости, хрупкости или крепости, суровости или изнеженности, четкости или рыхлости и других свойств.

Характер изображенного субъекта выражается в относительной пропорциональности объемов его форм и в стилистическом их содержании (формы могут быть цилиндрические, конические, пирамидальные, призматические, шаровидные и т. п.). Характер форм связан также с относительной симметрией или с асимметрией их строения; он выражается даже в телесной фактуре². Художник, помня о классическом идеале пропорциональности человеческой фигуры, имеет возможность наблюдать в каждом субъекте его большее или меньшее приближение к классическим канонам или же отступление от них в сторону характерных и бытовых явлений.

Передача движения человека означает передачу обусловленного внутренним состоянием его внешнего выражения. Им определяется и формально пластическое содержание фигуры. Выраженное внешнее действие имеет всегда связь с выражением человеческого лица. Движение внеш-

Движение внешнее и внутреннее

нее может выражать бег, борьбу, танец, порыв, но на лице одновременно выражается соответствующее напряжение: смех, печаль, радость или гнев и т. п. Движение внутреннее и внешнее дает смысл и жизнь изображенному человеку, делает его динамически насыщенным.

Пассивность людей при позировании не дает права художнику пассивно же копировать натурщика. Умение вызвать в своей модели необходимую экспрессию, творческий, а не механически-пассивный подход к задаче — дело инициативы и умения самого художника. Протокольная зарисовка невыразительного движения не соответствует целям искусства. Она всегда скучна и не выходит из рамок первых шагов ученичества. Чем движение непосредственнее, тем оно сильнее по выражению.

Работа над формами человеческой фигуры является школой для работы над формой во всех ее иных проявлениях. Работа над формой сложного организма большого живописного произведения требует со стороны автора искушенности в проблемах сложной формальной культуры. Она выражается в общем замысле композиции.

Преимущество совершенной формы по сравнению с беглым наброском заключается в запечатлении в ней многих сторон наблюдения, как бы собранных вместе в едином фокусе. Набросок же ограничивается запечатлением лишь одного момента наблюдения, ограничивая им восприятие зрителя. Таким образом, степень полноты наблюдений и соответствующего им технического совершенства предопределяет точную ответную реакцию зрителя.

Совершенная форма, набросок и эскиз

Точно так же и эскизная форма композиции, давая лишь схемы и намеки, способна возбудить в зрителе лишь большую или меньшую заинтересованность, создавая надежды на будущее, однако не выводя его из круга надежд и смутных представлений. Доверие к будущей полноценной картине может опираться на эскиз, но полнота впечатлений и творческое волнение зрителя могут быть вызваны лишь завершенной формой произведения, вобравшей в себя всю сумму чувств и мыслей художника.

П. Павлов [6]

Нужно уметь вжиться в изображаемую фигуру, чтобы понять ее конструкцию.

Практические советы

Чтобы понять конструкцию фигуры, надо представить ее вне точки зрения, мысленно, со всех сторон, как мы осязаем косточку сливы во рту.

Рисовать с натуры надо по тем же принципам, как и без натуры, то есть раньше всего строить логически форму, начиная с осознания конструкции, а не пассивно срисовывать линию за линией. Надо форму понимать от оси как направления и в количественном распределении по ней масс, а не контуров.

Часто видишь, как рисуют контур фигуры и затем подтушевывают около этого контура, воображая, что строят форму.

Когда рисуешь правый контур фигуры — смотри на левый³.

Контур не должен быть вещью.

Голову мы носим не на плечах, а на пояснице, поскольку голова венчается спинной хребет, имеющий основание в тазу.

Можно видеть и рисовать массу предмета, можно только его поверхность — кожу.

Из двух объектов, лежащих один впереди другого, передний имеет большую пластическую выразительность.

Воспринимая форму, надо охватывать ее полюсы.

Чтобы проверить пропорции частей фигуры, например, головы, надо мысленно положить эту голову в грудь, в бедро и т. п., то есть производить сравнение с трехмерностями, так сказать, с литрами, а не с плоскостями или линиями.

Главное условие стояния человеческой фигуры — это равновесие между силой тяжести и силой мышечного сопротивления.

В рисунке стоящей фигуры на полу ступни надо точно связать с этой плоскостью, мысля о местах прикосновения подошв к полу.

Когда рисуешь ступню, подумай, какой номер башмаков носит модель.

Если ошибаться в пропорции ступни, то лучше на уменьшение.

Сперва надо оценить пластическую форму головы вне какой-либо точки зрения, понимая, что голова — не замкнутая

Связь головы с корпусом

в себе самостоятельная форма, а принадлежит всей фигуре. Это соображение требует непременно считать с головой и шеей и сколько-то торса.

Если объектом изображения является художественная скульптура, например, голова, то вопрос об оценке ее пластической формы, очевидно, уже вставал в свое время перед художником, автором скульптуры, и как-то им уже решен, о чем надо дать себе отчет.

Под оценкой пластической формы надо понимать оценку конструктивных осей головы — как относительно этих осей распределяются основные массы головы и в каком ритме эти массы оформлены поверхностями.

Голова органически связана с шеей, со спинным хребтом вообще, который ею и венчается; и, конечно, одна из осей го-

ловы непременно должна проходить через цилиндр шеи. Другую ось можно видеть проходящей от темени к подбородку, может быть, от затылка к концу носа и т. п. в зависимости от типа головы.

Надо представить себе, принадлежит ли данная голова к типу брахицефальному, то есть круглого сечения черепа, или к долихоцефальному — то есть удлинённого сечения. Далее, каков лицевой угол, то есть угол, составленный линией лба — носа с линией конца носа — подбородка. Каково отношение скулы к срединной линии головы. Установить соотношения между массой черепной части головы и лицевой. Уяснить себе, какую часть головы занимает маска, то есть группа: глаза — нос — рот. Каков характер асимметрии лица⁴.

Весь этот материал должен быть ясно представлен и удержан в сознании. Такой первоначальный анализ должен быть произведен еще вне мысли о бумаге и изображении на ней. В процессе этого анализа рисовальщик полно знакомится с формой головы, осматривает ее со всех сторон, как скульптор.

Когда форма головы ясна, — надо найти для рисования ее такую точку зрения, которая наиболее полно и желательнее выявила бы качества натуры, заинтересовавшие рисующего. Обычно раньше всего отпадут такие точки зрения, которые дают чистый фас и чистый профиль.

Со стороны освещения надо искать места, с которых освещение помогает выявить рельеф головы.

Крайности освещения: свет с малыми тенями и теневая сторона, в которых одинаково пропадает рельеф, — такие места отпадут.

Когда точка зрения найдена, в процесс входит бумага как изобразительная плоскость. Предстоит решить вопрос, где, какое место на бумаге займет рисунок. Здесь могут быть два условия: когда рисовальщик имеет определенный лист бумаги, на котором и надо найти композиционное место для рисунка, и когда можно избрать себе любую форму листа бумаги в зависимости от данного объекта изображения.

Формат бумаги, на которой рисуют с натуры, обычно колеблется от одного до двух квадратов и чаще всего — это полтора квадрата⁵.

Бумага как изобразительная плоскость, то есть поверхность, на которую наносится изображение, имеет двойственную природу: 1) как фактическая материальная плоскость, ограниченная четырьмя, положим, прямыми сторонами, и 2) изобразительная, которая может оказываться любого протя-

жения воображаемой глубины. Этот феномен надо себе ясно представлять и им умело в определенных обстоятельствах пользоваться.

Первая связь натуры с бумагой будет по линии расположения рисунка головы в формате бумаги.

В процессе решения этой конкретной задачи наша бумага учитывается нами только как плоскость, физическая двухмерность, где ее изобразительность, третья координата — глубина — еще не участвует, как временно не нужная. Мы ищем, как плоский силуэт головы расположится между четырьмя краями нашего листа.

Если мы имеем определенный какой бы то ни было формат бумаги, в который должны вписать нашу модель, то мы, смотря на натуру, стараемся увидеть ее как плоское пятно, а вокруг него — наш формат бумаги; мы мысленно двигаем его вправо и влево, вверх и вниз, увеличиваем его и уменьшаем с сохранением, конечно, отношения сторон.

Наконец, находится какое-то гармоничное соотношение между объектом изображения и форматом бумаги, при котором изображаемое, вообще говоря, будет находиться где-то посередине, но это не будет геометрически-среднее положение, так как живая форма головы, даже и ее скульптурное изображение, имеет еще находящееся вне границ материальной формы функциональное выражение активности: взгляд, жест. И, например, приближение профильного изображения головы лицом близко к краю бумаги невозможно, тогда как приближение к другому краю затылка может быть вполне справедливо — пустое место бумаги все же остается заполнено, заполнено взглядом.

Можно сказать, что настоящее положение изображения в формате будет тогда, когда, идя по краям листа, мы везде будем ощущать равномерно (но не в геометрическом смысле) изображение, и обратно, — в самом изображении будем равномерно ощущать края листа. Во втором случае, когда выбор формата свободен, процесс нахождения этого формата и его соотношения с изображением будет подобен первому, но лишь с той разницей, что перед нами встает задача — описать вокруг изображаемой формы наиболее подходящую фигуру формата, что обеспечит возможно более совершенное композиционное решение задачи.

Когда это размещение совершено и установлены карандашом на плоской бумаге основные (положим, правая и левая, верхняя и нижняя) границы изображения, — бумага должна в нашем представлении преобразиться уже из плоскости в пространство, приобрести воображаемую глубину.

Выражение
глубины
пространства

Этот момент в процессе создания изображения имеет исключительно важное значение, он должен быть осознан, должен непременно существовать и непременно до начала рисования объемной формы. Будучи пропущен, он влечет за собой с непреложной закономерностью плоский рисунок, влечет за собой отсутствие объема.

Бумага как плоскость заставляет нас (именно «заставляет») превратить наше пространственное, объемное, трехмерное представление о предмете (в данном случае о голове) в плоскую его проекцию, так как на изобразительно-двухмерном может поместиться только двухмерное: подобно тому, как если бы мы захотели между листов закрытой книги положить яблоко — это нам не удалось бы, для этого нужна коробка, тончайший же ломтик этого яблока, характеризующий его форму, между листами книги сможет, пожалуй, уместиться.

Итак, наша бумага теперь — *изобразительное пространство*, готовое принять в себя не только плоскостные, но уже и пространственные ценности изображения объемного объекта (головы). Поверхность нашей бумаги есть начало этого изобразительного пространства, как поверхность воды, от которой идет ее глубина и в которой могут быть размещены объемы, — например, рыбы, камни, растения.

В этом пространстве мы первоначально устанавливаем общую массу головы (под массой мы подразумеваем количество материи, еще не оформленное точной поверхностью), которая в дальнейшем будет уточняться в зрительных соотношениях своих частей, уплотняться в своей поверхности, приобретая тяжесть и наполненность формы и организуя в себе ритм составляющих объемных масс — пластику. (Обращаю внимание на то, что рисуя в изобразительном пространстве, мы оперируем не плоским пятном и не линией, лежащей на плоскости бумаги, а пространственными формами, — результатом нашего зрительно-осязательного чувства так же, как в процессе лепки.)

Начинаем с большого членения головы на черепную часть и лицевую, причем это соотношение надо искать не по поверхности головы и не линейно по расстоянию, а сравнивая трехмерные количества той или другой части.

Лицевая
часть головы

Подойдя к изображению лицевой части, нужно «суметь держать в руках» свое пластическое чувство формы, чтобы, упустив, не подменить его обычным бытовым пониманием глаза, носа, рта, как отдельных предметов чисто внешнего качества: глаза как круглого смотрящего зрачка, заключенного между двумя дугами век; носа как профильной характеристики в виде угла; губ как того красного пятна на лице, которое сверху ограничено лукообразной скобкой, а снизу простой дугой и т. д.

Нет, маска должна быть понята как органическая форма, основа которой — костный череп. Глазные впадины, в которых глаз — шарик в $2\frac{1}{2}$ см в диаметре, закрытый веками. Рот как чаша двух рядов зубов на челюстях, покрытая наружными покровами, рот как видимые губы — выход невидимой нам полости рта наружу. Нос как переднее ребро всей головы, как нос корабля, в котором сходятся борта его, нос как дыхательное отверстие, жесткое костяное в своем основании и эластичное хрящевое на конце.

Чтобы возможно правильное понятие соотношения частей, надо не ограничиваться осознанием соотношений по поверхности, но в поисках отношений надо проникать мысленно внутрь формы, продолжая деталь внутрь головы, ища пересечений и не довольствуясь каким-либо одним методом сравнения, но перестраховывая себя еще и другими, новыми. Так, места расположения можно определить относительно всего треугольника маски; можно мысленно продолжить оси глаз до затылка и там почувствовать места выхода этих осей; можно оценить глаза по соседству; можно от одного глаза проследить путь до другого кругом головы через затылок. Можно нос продолжить вверх, внутрь головы по линии его ребра и оценить место выхода его из черепной части и т. д. и т. п.

Всегда надо парную форму строить одновременно: два глаза, две ноздри, два уха и т. п. и, хотя бы нам была видна только половина пары, другая, невидимая половина должна быть непременно осознана на таком-то и на таком-то месте объема головы.

Надо всегда помнить о затылке.

Пластическую форму надо строить при помощи светотени, понимая под этим словом в данном случае метод изображения объемной формы через переходы ее поверхности от одной части к другой, учитывая освещение от определенного источника света и не теряя нигде в тени представления о поверхности.

Какую бы малую деталь мы ни рисовали — нужно всегда одновременно оценивать ее отношение к целому.

Подойдя к определению направления поверхностей, необходимо всякое направление сейчас же относить ко всем другим местам того же самого направления, объединяя их, по возможности, одним каким-то общим изобразительным методом, может быть, одною силою темноты карандаша.

То же надо сказать и о разных формах рельефа: все плоское должно быть обобщено, так же, как все круглое, все граненое и т. п.

Все должно быть взвешено, смерено и подчинено целому. Но подчинение целому нужно понимать не как механическое

обобщение всего этого целого. Наоборот, обобщая какие-то группы зрительных явлений, мы должны разобщить эти группы между собой, создавая тем самым сложное звучание как формы, так и черно-белого цвета.

Здесь мы встретимся с вопросом о разной фактуре. Так кожа на лбу, на носу, на щеках, на шее — везде имеет разные качества: где — натянутость, блеск, где — матовость, где — рыхлость, где — складчатость и т. п. Волосы, материя одежды тоже все разные. Все это должно быть усмотрено, взвешено, оценено и изображено.

При изображении надо найти приемы разнообразного рисования одной и той же светосилы черно-белого цвета — «рисунка цвета».

Надо помнить, что рисунок в своей черно-белой гамме есть уже всегда известное отвлечение, и в нем характерным является возможность оставления белой бумаги. Это надо чувствовать и не чернить рисунка, беречь эту белую бумагу и не буквально фотографически передавать светотень, а организуя ее в некоторые группы, где, например, ряд более или менее светлых тонов изобразится одним и тем же тоном, а может быть, и вовсе нетронутой бумагой.

Глубокие тени, которые на фотографии получились бы, по видимому, совсем черными, могут быть ослаблены на несколько степеней, но всегда в определенной системе, распространяющейся обязательно на весь рисунок.

Штрих карандаша должен идти по направлению кривизны выпуклости и по дну углубления, выражая динамичность напряженной поверхности. Все сказанное касается изображения живой природы.

При рисовании со скульптуры некоторые положения не найдут себе применения. Художественное скульптурное произведение никак не может заменить собою живую натуру. Между ними не может быть знака равенства. Скульптура есть изображение природы в каком-то материале, положим, в камне, бронзе, дереве. Момент материала непременно участвует в воздействии на нас этого художественного произведения. И представить себе, например, каменные волосы настоящими мы не можем и не должны. Так же трудно нам представить, что нос каменной головы под поверхностью сделан из разных материалов, что внутри есть череп. Нам, конечно, трудно забыть, что под поверхностью находится только камень. Особенно об этом напоминают отклонения от природы, вызванные техническими условиями каменной скульптуры: постамент, утолщения, крепления перемычками и т. п. и, конечно, дефекты, поломки.

**Фактура
кожи**

**Светотень
в рисунке головы**

**Различие между
живой натурой
и скульптурой**

**Пластика
головы**

Если мы говорим, что парфенонский мрамор «дышит», то это нельзя понимать иначе, как метафору. Созерцая скульптуру, мы еще можем как-то подчиниться на мгновение художественному воздействию и почувствовать движение, дыхание (вспомним о Пигмалионе)⁶ и можем под таким влиянием создать изображение, которое, вообще говоря, окажется тогда рисунком «по поводу» этой скульптуры. Но, рисуя (особенно в учебном плане), будучи вынуждены объективно анализировать, взвешивать, соразмерять, мы не можем обмануться, да, главное, и не должны.

Таким образом, стоя на той точке зрения, что художник должен искренне передать свое представление об изображаемом, мы будем изображать камень, бронзу, дерево, обработанные в ту или другую художественную форму. Из этих же соображений должно изображать и всякий дефект — отколы, трещины и т. п.

К. Юон [3]

Основные живописные задачи и порядок работы над изображением тела

Живописным процессам не случайно учатся на обнаженном теле. Не говоря уже о том, что человек является главным действующим лицом в произведениях искусства и что, следовательно, овладев знанием о человеке, о его наружных формах и отражении на них его эмоций, овладеешь самым важным, — живопись тела дает самый богатый материал для усвоения живописной техники вообще.

Работа над телом должна неизменно начинаться, как и во всяких иных живописных работах, с работы над формой. Базируясь на форме, живописец незаметно и постепенно переходит от условной светотени к дальнейшему ее уточнению, одновременно определяя цветовое содержание фигуры. Завершение живописи тела заключается обычно в насыщении его живым светом.

Искусство использования всей силы света и красок, которые способны дать наша палитра, имеет принципиальное значение для всякой живописи, и на живописи тела этой стороне техники учиться лучше всего. Членение фигуры на освещенные и теневые ее части, отыскание в местах перелома и перехода света в тень, вершин или ребер, определяющих вершины форм, образуют тот прямой путь, по которому живописцу следует идти.

Как в свету, так и в тени, происходит дальнейшая работа над формой, но уже в деталях.

Существует зрительный закон, по которому сильный свет, так же, как и глубокая тень, поглощает видимость деталей форм. Из него следует то, что и для получения сильного, сияющего света или глубокой тени нужны соответствующие обобщения.

Каждому человеку присущ свой индивидуальный цвет или тон, который и надо передать в наблюдаемых условиях освещения. Не следует путаться между стремлением передать освещение и упомянутую индивидуальную окраску человека.

Эти две цели необходимо соединить воедино, то есть выразить их в едином живописном процессе. Световая насыщенность живописи тела приводит его к предельной живости и, следовательно, к реальности.

Стремление к светлой живописи должно стать принципиальным и при всяких других живописных задачах — как обеспечивающее наибольшую живописность их решений. Среди классических образцов живописи тела лучшими надо считать произведения Тициана и Рембрандта (Венеры и Данаи). Их живость наиболее реалистична, живописно наименее условна, дает одновременно образцы классической культуры строения всех форм.

Живопись тела у Рубенса, стремившегося больше к передаче движения, обладает относительно большей условностью по сравнению с указанными мастерами, ставившими себе преимущественно живописные задачи.

Обычную ошибку совершают молодые живописцы, торопящиеся прежде всего с прокладкой широких живописных поверхностей. Они ставят себе этим большие препятствия для дальнейшей работы и успешного завершения ее. Движимые нетерпением, они начинают с десерта, ибо заливка широких поверхностей тела светом и краской есть последний, завершающий момент живописи тела.

Предшествовать же должна подготовительная стадия работы по обработке форм. Все формы тела должны иметь вид внутренних, подкожных, но не наружных форм. Работа над формой после прокладки широких живописных поверхностей лишь загрязняет и мельчит последнюю.

В необходимости такого порядка живописной техники легко убедиться, рассматривая вплотную ведение кистью Тициана и Рембрандта, Рубенса и Рафаэля, Буше и Фрагонара. Основные принципы живописи тела, ведущие ее от формы к свету и цвету, одинаково пригодны в пейзажах и в любой другой живописной задаче.

Живописцы, всегда ищущие живописный материал максимальной пластической и красочной насыщенности, традиционно смотрят на тело как на такой материал.

Формы одежды, драпировок, костюмов, плащей, какого бы типа и фасона они ни были, находятся в зависимости от форм, сложения и пропорций человека, ими облакаемого.

Если далеко не всегда в картинах изображается обнаженное тело, то надо признать, что живописцы искали и ищут его введения в картину как самого выразительного и самого живописного объекта. Классическое искусство оперировало преимущественно нагим телом именно по этим причинам. В академических занятиях традиционное обнажение человека служит цели изучения его анатомического строя, его пластической выразительности и разновидностей его характеров и стилей.

Вторая цель обнажения тела — изучение его живописно-пластического содержания.

Пластика и фактура Тончайшей частью живописи тела является, кроме цветового его содержания, наблюдение в условиях данного освещения над кожно-фактурным его состоянием. Характер кожного покрова тела, зависящий во многом от различных жировых подкожных отложений, безгранично варьируется у разных индивидуумов. Совершенно различны мускулистые, худые и полные, даже жирные субъекты. Эта различная фактура вместе с окраской делает тело различно восприимчивым к рефлексам. Белая и шелковистая фактура тела, принимая на себя все отражения света, делает его даже и в теневых частях прозрачным и светящимся, как бы мерцающим. Тонкий и прозрачный покров кожи, за которым скрыты кровеносные сосуды, нервы и вены, обогащает всеми спектральными оттенками колорит тела, не нарушая, однако, цельности и выдержанности присущего субъекту индивидуального тона. Несмотря на обилие вводных тональностей, все оттенки не мешают приведению их к единству тона, подобно единству стиля и характера его форм.

Общий знаменатель может быть наблюдаем как в отношении формального строения, так и цветового содержания человека.

Для достижения возможностей светосилы, для исчерпывания пластического содержания и колористического богатства фигуры нужны последовательность и система в работе, ибо различные состояния красочной поверхности приходятся одновременно использовать для получения нужного эффекта. Живописно-технический опыт, приобретаемый на этюдах обнаженного тела, используется с теми же расчетами и в живописи всяких других задач, кажущихся доступнее и проще после живописи тела. Различие живописного стиля крупнейших мастеров, тесно связанного и с общими тенденциями живописной культуры самого мастера, не мешало им всем иметь много общего в отношении последовательных этапов и систематически работать над телом...

Живопись лица и головы человека ничем не отличается по порядку и последовательности живописной техники от живописи собственно тела. Основным правилом и здесь остается работа над формой. Идти от характеристики форм к краскам и затем к насыщению живописи светом с конечной заливкой широких поверхностей (лба, щек, шеи и т. д.) необходимо и здесь. Новым в живописи лица является его психологическое содержание, живой человеческий взгляд, выражение которого требует специального опыта и особых приемов. При этом не следует смешивать живой взгляд, определяющий «выражение», с глазным аппаратом, являющимся лишь холодной формой.

Голова и лицо являются частями фигуры, завершающими, оживляющими и осмысливающими ее стиль и характер.

Особенность европейской масляной живописи состоит в возможности и даже необходимости повторного возвращения к одним и тем же местам, то есть к **Повторные прописки** уже покрытым краской частям холста, с целью их неуклонного совершенствования. Этот возврат имеет целью предельно возможное повышение действия красок и света в живописи. Он обогащает цвет и свет, он нюансирует и уточняет их отношения, он совершенствует всю формальную сторону живописи.

В результате многократных перекрытий холста создается художественная фактурность, о которой должен неослабно заботиться живописец. Она не только создает возможность длительной работы над произведением, но играет и большую роль для художественности конечного результата работы. Тончайшие качества определяются в произведении живописи ее так называемыми валёрами, то есть живописно-ценностными соотношениями тонов, воспринятых автором. Нахождение этих валёров, касающихся живописных процессов в любой области как при искании светотени, так и цветового содержания изображаемого, является обычно завершающим моментом живописи. Они подчеркивают лишь утонченное живописное восприятие и выражаются на поверхности картины самыми наглыми последними ударами.

При живописи тела внимание должно быть направлено на следующие важнейшие моменты: 1) сопровождение всех живописных изысканий обязательной работой над формой; 2) последующую за предварительной подготовкой формального анализа фигуры заливку широких телесных масс с наполнением их подкожной мускульной игрой форм; 3) конечное и предельное насыщение светом всех освещенных частей тела, а также и на игру рефлекторного света

в тенях. Чем сильнее выражен свет, тем большая ясность всего видимого пленяет зрителя, повышая одновременно и общий живой тонус живописи. Немаловажная забота о сохранении прозрачности кожных покровов и отражения на них, кроме мускульной игры, кровеносных сосудов и артерий. Следует искать как гармонии теней и красок, так и их контрастов, сообщающих живописи энергию и цельность.

ПОРТРЕТ

И. Косьмин [13]

Искусство портрета является одним из наиболее трудных в изобразительном искусстве. Портрет обязывает прежде всего к серьезному изучению рисунка. Нельзя сделать портрет, не умея хорошо рисовать. Если вы пишете пейзажи или натюрморт, некоторое отклонение от верности рисунка может пройти незаметно, особенно, если вы хорошо решаете живописную задачу. Например, если вы, рисуя пейзаж, по неумению или по желанию измените контур деревьев, сделаете их несколько толще или тоньше, погнете их вправо или влево, пейзаж от этого существенно не изменится, и от ваших отступлений убедительность пейзажа не пострадает. Повторяю, если в тоне вы будете соблюдать нужную гармонию (то есть законное сочетание цветов). То же можно сказать и о натюрморте. Конечно, имеется в виду отступление небольшое. Другое дело, если ваша живопись будет очень хороша, а предметы будут нарисованы из рук вон плохо, будут падать, от такого отступления ваша вещь будет проигрывать. В портрете же всякое отклонение от натуры (имеется в виду главным образом голова человека), всякая ошибка в пропорциях уведет от сходства, а следовательно, и от того, что называется портретом.

От портрета прежде всего требуется, чтобы он был похож, в противном случае это будет изображение человека вообще. Как бы портрет ни был красиво и живописно разрешен, если он не похож, пропадает его смысл как документа о том или ином человеке. Однако ценность его как художественного произведения может сохраниться и при отсутствии сходства, но тогда это уже будет скорее художественное произведение вообще, а не документальный портрет.

И тем не менее начинающему не надо добиваться портретного сходства, хотя конечная цель и есть сходство. Этот парадокс надо понять. Со сходства не надо начинать по той же причине, по которой постройка дома начинается не с орнамента еще не существующих стен, а с фундамента. После фундамента возводятся грубо стены, затем накладывается штукатурка и уж под конец тонкий орнамент. Так и в портрете: сначала правильные пропорции, затем основные светотени, рельеф головы, лепка, а затем уже тонкости рисунка или же цвета. Словом, сходством надо заканчивать, а не

Не следует начинать
с погони
за сходством

начинать. Тут, к слову сказать, юному художнику часто мешают близкие его. Они подходят в начале работы и небрежно роняют: «Не похоже». И тем толкают и без того не уверенного в своих силах юного художника на ложный путь.

О целостности впечатления

При отыскании правильных пропорций (скажем, головы), в свою очередь, надо следить за целостностью впечатления, то есть, если вы рисуете, скажем, нос, то смотрите не на нос, а на всю голову; рисуя глаз, губы, ухо и прочее — то же самое. Только при таком подходе вы убережете целостность впечатления.

Сходство в портрете бывает внешнее и внутреннее (характер, индивидуальность), но об этом начинающим говорить преждевременно. Это знание придет само собой со временем.

Характерные особенности изображаемого лица

по мере роста в искусстве и по мере ознакомления художника с самой жизнью человека. Можно ли теоретически выучиться достигать сходства? Конечно, нет. Тут никакое знакомство с книжными теориями не поможет. Только длительная тренировка в рисунке приучит к верным пропорциям, передаче формы, а вместе с формой и к лепке ее. При помощи этих средств и при наличии природных способностей к портрету можно не только видеть характерные особенности изображаемого лица, но и передать их, а этих особенностей почти так же много как и людей. Что касается сходства, то оно часто заключается в едва уловимых мелочах, которые замечает только хорошо тренированный глаз и которые надо научиться видеть, чтобы быть хорошим портретистом.

Итак, портрет нуждается в серьезном изучении рисунка, а этот последний, я считаю, удобнее всего начинать с гипсовой

Рисунок гипсовой головы

головы. Первое удобство гипса — это его неподвижность, а поэтому он может позировать столько, сколько хватит сил у рисующего. Его можно ставить при любых освещениях: сверху, снизу, сбоку, с двух сторон и т. д. На гипсовой голове удобнее всего знакомиться с ракурсами, то есть с такими положениями головы, когда вы смотрите на нее снизу или сверху, от чего черты лица сокращаются и непривычному глазу вначале трудно даются. Однако гипс, будучи неподвижен, дает возможность приучиться к этим положениям головы, что облегчает потом передачу этих ракурсов с головы живого человека.

Полезно для школы порисовать с гипса и отдельные части головы: нос, ухо, глаз и пр. Еще более полезно порисовать гипсовое экорше — гипсовый слепок головы без кожи, одни мышцы лица и головы.

Рисовать надо внимательно, отдавая себе отчет в том, что делаете. Полезно гипсовую голову прописывать в два тона:

белым и черным, что впоследствии облегчит писание головы с натуры. Переходить, если понадобится, к живописному портрету можно только тогда, когда вы освоитесь вообще с палитрой, особенно после тренировки на натюрмортах, потому что живопись тела, как известно, обязывает к большому знанию палитры, а натюрморты, будучи неподвижными, могут, как и гипс, позировать относительно долго и тем самым облегчат ознакомление со светом и, что еще важнее, — цветом. Особенно развивают эти качества натюрморты с живых цветов, где градация красок может быть увеличена до желаемых пределов (хотя этот род живописи вряд ли легче самого портрета).

Все образцы классического, непревзойденного портрета действуют сильно на зрителя потому, что они являются совокупностью прекрасного рисунка, живописи и сходства. Последнее постоянно чувствуется, ибо всегда можно сказать о хорошо нарисованном или написанном портрете, похож он или нет, даже не видя модели, так как сходство действует убедительно и неотразимо.

Что такое хороший портрет

Восхищаться и удивляться мировыми шедеврами мы все охочи, но подлинное понимание их, по существу, может прийти только после упорного и длительного труда, который разовьет вкус и откроет глаза на многие сокровища, скрытые от неподготовленного зрителя. Но нужно помнить, что рост в искусстве тяжел и медлен. Чем выше идеал, тем тяжелее подъем. Все большие художники вложили много труда в сокровищницу этого знания.

Самое главное у художника — это его зрение. Вот его-то и надо развивать. Нужно научиться видеть и запоминать. Мы обычно не все запоминаем из того, что видим, часто взгляд лишь скользит по предметам. Но стоит остановить наше внимание на предмете и подумать, то есть довести глубже до сознания виденное, — впечатление от предмета будет жить долго в памяти. Поэтому, что бы вы ни рисовали, не делайте это так себе, спустя рукава, а обязательно доводите до сознания, думайте, отдавайте себе отчет, старайтесь понять. Этим вы разовьете себя, ибо уметь — это значит понимать, а не наоборот.

О зрении портретиста

Итак, первое — научиться владеть формой, то есть ощущать объемы и уметь их передавать. Рисуйте углем, карандашом, сангиной, сепией⁷, чем хотите, но обязательно по форме.

Форма и материал

Итак, первое — научиться владеть формой, то есть ощущать объемы и уметь их передавать. Рисуйте углем, карандашом, сангиной, сепией⁷, чем хотите, но обязательно по форме.

Не надо заботиться о технике работы: она придет сама в процессе работы.

Если вы рисуете голову, то можете садиться близко, а если всю фигуру, то надо отходить на расстояние двух с половиной, трех (не больше) измерений изображаемого предмета. Например, человека в рост надо рисовать на таком расстоянии, чтобы его рост на линии, соединяющей ваш глаз с поверхностью, уложился два с половиной, три раза. Делается это во избежание искажений.

Постановка натуры Хорошо рисовать на цветных бумагах. Одинаково приятно углем, карандашом, сангиной. Ее цвет сам собой используется как основной тон, рисунок идет мягко.

О материале Если прибавить белила как мелок для бликов, получается эффектно. Можно применять цветные холсты, натягивая их на подрамники или наклеивая на картон или фанеру. Получается особый эффект рисунка. Такой холст пригоден и для живописи. Сами отыскивайте свои собственные способы работы, все испытывайте собственным опытом.

О ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

К. Юон [3]

Портреты могут и должны писаться с самыми различными целями и установками: портреты-изображения (интимные), портреты парадные и официальные, портреты композиционно-обстановочные, портреты декоративные, стилизовано-условные, групповые, семейные, жанровые и т. п.

Виды портретной живописи

Каждый вид портретной живописи тем ценнее, чем больше вложено в облик изображаемого правды о данном человеке. Глубоко личное содержание портрета, его специфическая ценность неизменно связаны со сходством, какое бы положение в жизни ни занимали изображаемые. Вместе с тем и самое занимаемое положение придает его носителю в каждом случае свои особенности, постепенно изменяя и самое существо. Во всех иных случаях, по мере удаления портретной живописи от ее прямой и важнейшей цели, портрет переходит в область картины, а с ней — и к более холодной, рассудочной или тенденциозной характеристике, к становящимся неизбежными в этих случаях схематическим упрощениям.

Спектральная гамма красок имеет свое яркое отражение в окраске человеческих лиц: индивидуальный тон лица варьирует в бесконечно разнообразных оттенках красок спектра, так же, как и в цветах, и во всей остальной природе.

Индивидуальный цвет лица

Лица могут быть белыми, желтыми, красными, розовыми, зелеными, голубыми, серыми, фиолетовыми, коричневыми и т. д. со всеми их полутонами и переходными стадиями. Этот неотъемлемый личный цвет человека нюансирует в портретах Серова тоньше и богаче, чем у какого-либо другого портретиста, включая и большинство старых мастеров.

Передача характера и движения (внутреннего и внешнего) — два важнейших фактора, определяющие существо портретного искусства. В отношении красок к ним прибавляется необходимость определения индивидуальной кожной окраски, изменяющейся под воздействием особых внутренних и внешних причин: волнения, испуга, физического труда, движения, загара от солнца, ветра и т. д. Особую область портретной живописи составляют те обобщения и типизации, которые можно в нее вводить. Еще Леонардо да Винчи занимался экспериментальными исследованиями в области портрета, ти-

Выражение лица

Каждый вид портретной живописи тем ценнее, чем больше вложено в облик изображаемого правды о данном человеке. Глубоко личное содержание портрета, его специфическая ценность неизменно связаны со сходством, какое бы положение в жизни ни занимали изображаемые. Вместе с тем и самое занимаемое положение придает его носителю в каждом случае свои особенности, постепенно изменяя и самое существо. Во всех иных случаях, по мере удаления портретной живописи от ее прямой и важнейшей цели, портрет переходит в область картины, а с ней — и к более холодной, рассудочной или тенденциозной характеристике, к становящимся неизбежными в этих случаях схематическим упрощениям.

пажа, экспрессии и мимики; изготовил ряд наглядных таблиц и рисунков, иллюстрирующих его наблюдения и предположения («Трактат о живописи») ⁸. Здесь специфический интерес приобретает аналогия форм людей и животных. Сходство с пресмыкающимися и хищниками в обширном человеческом материале имеется во множестве оттенков. Собачьи и кошачьи породы можно различать и среди людей. Выражения: «человек-орел», «человек-медведь», «человек-змея», «человек-тигр», лев, филин, сыч, верблюд, жираф, тюлень, крот и т. д. метко определяют представление о человеке и его внешнем виде. Среди женской части человечества нередко наблюдаются сойки, кукушки, газели, ласточки, лани, козы, стрекозы, бабочки и т. д. Возраст, интеллектуальное содержание, темперамент, способности, культурные привычки и т. п. лишь дополняют и уточняют черты, сходные с чертами представителей мира животных.

Вместе с этим прирожденные черты дополнительно окрашиваются на почве национальной или социальной принадлежности.

Аналогия кодекса форм людей и животных имеет свое убеждающее отражение в мире карикатуры и шаржа, замечательной области, стоящей рядом с портретной живописью.

Портрет и карикатура

Соседство карикатуры с портретом вскрывает одну из важнейших особенностей этого рода искусства, заключающуюся в умении охватить типичные черты, иногда аналогичные тем «животным» ассоциациям, о которых шла речь. Подчеркнутая утрировка черт изображаемого связана с нарушением академически точных пропорций рисунка, но если нарушения продолжают природно-характерные особенности, то они не только не мешают сходству, а даже увеличивают его, между тем как холодно наблюдаемые, строго переданные с протокольной точностью пропорции дают меньшее сходство, чем удачно шаржированный рисунок. Чувство меры, чувство такта, даже самое отношение художника к своей модели являются теми регуляторами, которые влияют на конечный итог работы над портретом.

Г. Савицкий [1]

Портрет — это наиболее сложный вид искусства. Портрет прежде всего требует больших знаний строения человеческого лица, анатомии человека, и в нем больше всего недопустимы ошибки, в нем их труднее всего упрятать. Самое печальное явление, когда художник пишет портрет с фотографии, а не с

натуры. Фотография запечатлевает случайный момент при случайном освещении, и, работая над портретом с фотографии, художник лишен возможности иметь и выразить свое творческое отношение к портретируемому, так как он невольно находится в плену у фотоснимка.

Если мы обратимся к деятельности больших художников, то увидим, что прежде чем браться за портрет, они очень подробно и обстоятельно знакомились с натурой, которую должны были писать. Серов, например, несмотря на выгодные материальные условия, зачастую отказывался писать портрет с лица, которое ему казалось неинтересным по типу, по психологической задаче. Работая над портретом, художник должен построить его не только с внешней стороны. Только тогда и ценен портрет, когда он передает и внутреннее содержание человека, и его пластическую характеристику. Выбор позы, обстановки, в которой изображается данное лицо, также имеет немаловажное значение.

ИЗОБРАЖЕНИЕ СКЛАДОК ОДЕЖДЫ

П. Павлинов [6]

Мы будем говорить о физической природе складок на современной одежде и о некоторых принципах ее изображения средствами графики. Мы не коснемся обширнейшего вопроса об изображении складок в различные эпохи истории искусства. Это должно стать темой специальной работы. Мы не затронем также вопроса и о складках, вернее, волнах на свободно полощущемся на ветру куске материи — на флаге.

Складки и движение
человеческой
фигуры

Вопрос о складках очень несложный, но часто мимо него проходят с безразличием или просто не понимают его, не умеют разглядеть закономерности образования складок. А этот вопрос заслуживает серьезного внимания. Правильное понимание складок позволяет использовать их для создания выразительного динамического образа.

При рисовании человека в одежде перед рисующим вплотную встает вопрос об изображении складок на материи одежды. Предварительное знание формы изображаемого помогает верно его изобразить. Рисуя человеческую голову, мы знаем заранее, что между глазами находится нос, мы заранее знаем, что нос у переносицы внутри костяной, а ниже хрящевой, и имеет две ноздри. Такое предварительное знание заставляет в определенных местах изображаемого искать определенные, заранее знакомые формы. Если же этого предварительного знания мы не имеем, то неизвестная нам форма заставит нас врасплох, мы рискуем не оценить ее во всей полноте и закономерности, мы рискуем понять ее поверхностно, и тогда самое существенное может ускользнуть от нашего внимания — мы сделаем в своем рисунке грубые ошибки. Это в большой степени относится к изображению разных технических предметов, механизмов, к рисунку, например, паровоза, корабля, может быть, даже простого экипажного колеса, сбрун лошади, и очень часто — к изображению складок одежды.

Надо знать, что складки на одежде — не случайное явление, но строго закономерное, могущее быть анализировано и приведено в известную систему, знание которой и должно помочь в каждом отдельном случае разобраться в форме складки и при изображении ее не допускать ошибки. Больше того, зная законы образования складок, можно наперед предвидеть,

какие складки при наличии тех или иных обстоятельств мы должны здесь или там непременно увидеть.

В изобразительном искусстве верно нарисованная складка способствует живости создаваемого образа: складкой на одежде художник выражает жест, функциональность движения, выражает последовательность изменения формы во времени. Рука была опущена вниз, рукав находился в положении, как он был шит портным, на рукаве никаких складок не было. Так могло быть секунду назад, но, допустим, теперь рука поднята, и это вызвало определенные складки на рукаве, по которым мы читаем, что сейчас это не обычное положение руки, что тут произошло движение, и движение в таком-то именно направлении, и, наконец, что этот живой жест, как явление временное, должен смениться каким-то другим положением руки. Отсутствие складок или неверная их трактовка могут создать впечатление, что поднятая, допустим, рука есть постоянное состояние натуры, с учетом чего сшита одежда; тогда это уже не жест, не движение, а единственное оставленное навсегда сочетание форм, и иным никаким оно в этой фигуре и быть не может. Так, стиль египетского искусства в фигурах без складок не допускает мысли о возможности движения. Трудно представить себе какую-нибудь фигуру сидящего писца вставшей, как трудно даже представить себе начавшего двигаться сфинкса.

Складка на материи одежды образуется тогда, когда материя занимает протяженность меньшую, чем ее собственный размер. Материя сгибается, подчиняясь действующим на нее силам, в зависимости от ее физических данных, как-то: материяла, из которого она соткана или составлена, характера переплетения нитей или волокон этого материала, всей толщины материи и т. д. Из этих данных создается качество материи, относящееся к образованию складок, которое характеризуется в теории сопротивления материалов так называемым модулем упругости (E), выражающим в нашем случае степень сопротивления на сгиб. Затем в образовании складок играет роль длина отрезка материи (точнее — квадрат этой длины), подвергающегося воздействию, и, наконец, самое важное — величина и направление приложенной силы.

Материя, имеющая большой модуль упругости, как, например, толстое сукно, кожа, грубая парусина и т. п., дает при стремлении согнуть, смять ее большие, пологие складки. Наоборот, материалы с малым модулем упругости: тонкие шелковые материи, тонкое сукно, кольчуга дают мелкую, короткую, частую складку. Крахмальная материя, писчая бумага дают пологую, большую складку, и это до некоторого предела

сгиба, характеризующегося их «хрупкостью», за которым происходит слом или образование уже угловых, острых, невосстанавливающихся складок.

Классификация складок у Леонардо да Винчи Энциклопедическая мысль Леонардо да Винчи не могла, конечно, пройти мимо вопроса о складках, и, действительно, Леонардо дал свою классификацию складок, а именно он говорит:

- 1) о «складках с выступающими изломами», это должно быть у плотных драпировок;
- 2) о «мягких складках» с изгибами не острыми, а кривыми, это бывает у саржи, атласа, полотна, вуали;
- 3) о «больших складках», как у толстых драпировок, ... у войлока, грубого сукна и... одеял.

Как видим, классификация Леонардо сделана по признаку только модуля упругости материи. Это, возможно, объясняется тем, что во времена Леонардо в одежде большую роль еще играл свободно спадающий кусок материи, драпировки, который занимал еще большое место в тематике большинства картин того времени.

Современная нам одежда — это всегда труба. Застегнутый пиджак — труба, рукав — труба, юбка — труба, чулок — труба и т. д. И при этой форме классификации складок должна идти по другому признаку, а именно, по признаку направления сил в местах образования складок, сжимающих или растягивающих материю нашей одежды.

Складки на современной одежде Классификация Леонардо при этом не теряет своего значения, наоборот, учет ее как функции модуля упругости необходим и очень важен, но принцип направления сил по сравнению с принципом упругости приобретает сейчас первенствующее значение.

С другой стороны, и само качество упругости может быть сейчас еще несколько расширено и уточнено некоторыми новыми свойствами тканей.

Так, существующие сейчас ткани можно разделить на ткани относительно не изменяющие в движении величины своей поверхности, и ткани, могущие как временно растягиваться в своих частях, так и временно сжиматься. К первым принадлежат материи тканые, выделанная кожа не слишком тонкая, которые при временных изгибах сохраняют величину площади своей поверхности. Ко вторым принадлежат многочисленные трикотажные материи, ручное вязание, резина и, наконец, если уместно здесь о ней упоминать, живая кожа нашего тела.

Возможность материи растягиваться и сжиматься, как, например, трикотажной, дает складку несколько другой формы,

чем на материи, не растягивающейся при тех же условиях динамического воздействия, о чем я скажу дальше. Трикотажная материя также характерна тем, что приложенная к ней сила дает реакцию на очень небольшом участке поверхности в непосредственной близости к месту приложения силы, тогда как на других конструкциях материй сфера распространения действия силы гораздо обширнее.

Мне пришлось устанавливать совершенно новую терминологию, и в дальнейшем, говоря о складке, мы условимся на-

Строение складок в зависимости от материала

зывать поверхность наибольшей выпуклости — *гребнем складки*, а поверхность наибольшей глубины — *дном складки*. Естественно, что с другой стороны материи гребень окажется дном и дно — греб-

нем. Расстояние по нормали от дна складки до гребня будем называть *высотой* или *глубиной складки*, в зависимости от того, от дна или гребня идет в данном случае счет.

Складка на материи образуется всегда от сжатия материи, но надо иметь в виду, что сжатие это может быть или непосредственным, прямым, или образовываться косвенно, от растяжения в другом направлении, подобно тому, как растягивая параллелограмм по одной диагонали, мы одновременно сжимаем его по другой (рис. 97).

Уместно заметить, что модуль упругости у одной и той же материи может оказаться различным в зависимости от направления приложенной силы относительно конструкции тканой материи, то есть ее основы или утка. Причина этой разности может быть в разной толщине и разном материале основы и утка. Так, например, репсовая материя легче сгибается (дает гребень) в направлении толстых нитей (поперек тонких) и труднее в перпендикулярном. Кроме того, в большинстве материй при сгибании их в направлении 45° относительно основы происходит нарушение взаимной перпендикулярности нитей в районе складки: структура квадратных ячеек вытягивается в направлении диагоналей, совпадающих с направлением гребня складки, и превращается в систему ромбических ячеек, которые по направлению малых диагоналей ромбов будут иметь меньший модуль упругости за счет увеличения такового по направлению больших диагоналей. Этим свойством материи пользуются при кройке деталей одежды (косой рукав, косая юбка и т. д.). Это явление имеет особое значение при образовании косых складок.

Равно надо учитывать, что всякий шов по своей длине увеличивает модуль упругости материи в этом месте и в перпендикулярном направлении создает критическую границу слома.

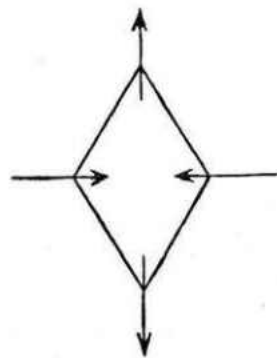
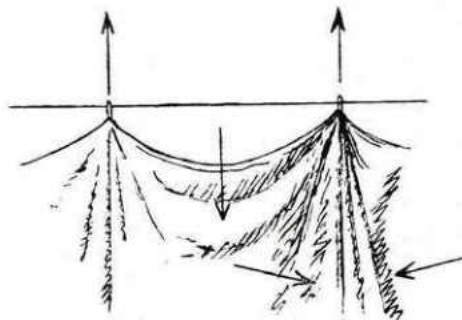


Рис. 97

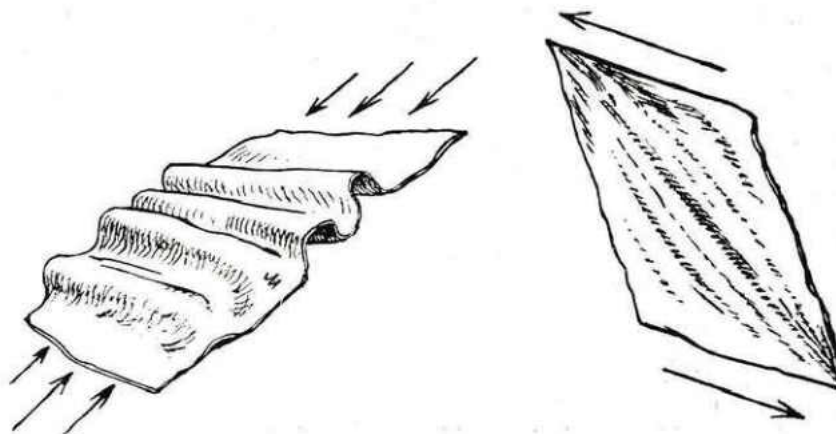


Рис. 98, 99

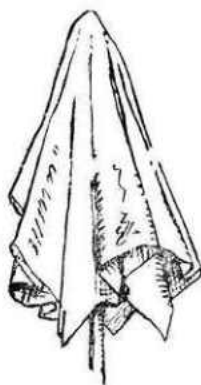
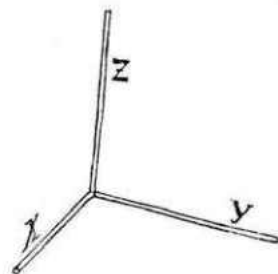


Рис. 100



Подходя к вопросу классификации складок по признаку действующих на их образование сил, оказывается возможным привести их всего-навсего к трем основным типическим формам, могущим охватить собою все разнообразие складок на одежде; причем общим при всех условиях образования складок положением будет то, что гребень складки образуется в направлении, перпендикулярном сжатию, и в направлении, совпадающем с растяжением.

Основные типы складок

Основные типы групп складок следующие:

1) Складки, образующиеся от сдвигов краев материи по прямому направлению друг к другу. Эти складки представляют из себя цилиндрические поверхности, лежащие поперек направления сдвига, более или менее равной кривизны по всей длине. Такие складки назовем *прямыми* (рис. 98). Прямые складки получатся, например, если мы двумя руками сдвинем на столе скатерть от края к середине.

2) Складки, образующиеся от движения противолежащих краев материи в стороны так, что эти края стремятся встать в одну линию, как стороны сжимаемого параллелограмма. В этом случае в данном отрезке материи по направлению длинной диагонали образуется ряд параллельных складок, в середине — основная и большая, окруженная по бокам меньшими, подобными ей. Эти складки представляют из себя сигарообразные поверхности, и мы назовем их *диагональными* (рис. 99). Диагональные складки образуются, например, когда мы на лежащую на столе материю положим рядом обе ладони и потянем ее одной ладонью к себе, а другой от себя.

3) Складки, образующиеся на материи, когда ее потянут за одно какое-нибудь место нормально к ее поверхности или когда нажмут ее так же снизу. Такие складки располагаются лучами, радиусами от точки давления, как от центра, и представляют из себя конические поверхности. Назовем их *радиальными* (рис. 100).

Нетрудно заметить, что в образовании этих трех видов складок участвуют силы, которые относительно элемента поверхности [направлены] строго по трем [перпендикулярам], то есть по основным пространственным координатам (по осям X , Y и Z), что делает выбранные складки действительно и безусловно основными и единственно *типическими*.

Эти три основных типа складок могут давать различные между собою сочетания в зависимости от формы поверхности, на которой лежит материя, от различных сочетаний усилий, прилагаемых к материи, и от качества самой материи, в основном, от ее модуля упругости: то ли это будет шелковая или бумажная материя, шерстяная или лубяная. Складку образует и листовое железо, и пена в кастрюле, и снег на крыше. Каж-

дый материал дает свою складку, и все же во всех складках всегда можно усмотреть причины, ее образовавшие, и определить принадлежность ее к одному из вышеперечисленных типов или к какой-то комбинации.

Надо иметь в виду, что устанавливаемые нами основные типы складок не суть строго элементарные, что во всех этих трех типах складок изгибание материи в каждом элементе, по существу, происходит только от прямого сжатия, и, таким образом, можно было бы говорить вообще об одном типе складок — «о прямых» складках. Но такое сужение понимания явления не давало бы возможности пользоваться подобной классификацией складок для анализа или построения изображения, почему мы и берем складку не в ее элементе, а в ее типичном развитии на какой-то площади, где уже из элементарных складок, в зависимости от направления приложения силы, выявляется одна из вышеприведенных трех характерных групп складок или их комбинация.

Мы засучиваем рукав — сближаются прямо друг к другу края материи, должны получиться прямые складки (рис. 101).

Но рукав — труба, и прямые складки, действительно образовавшись, в зависимости от упругости материи ограничивают сами оптимальную длину своих гребней и доньев так, что они образуют вокруг руки многоугольник, в котором стороны че-

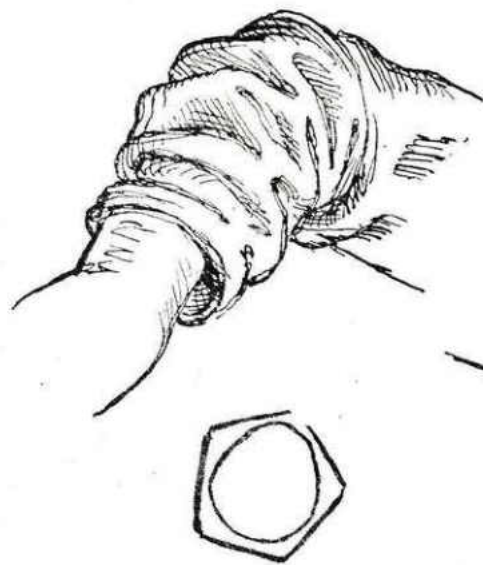


Рис. 101

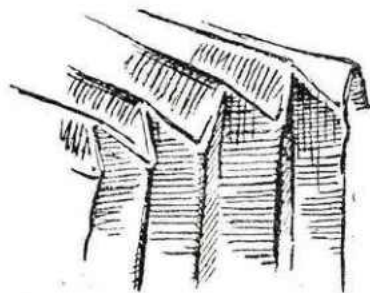


Рис. 102

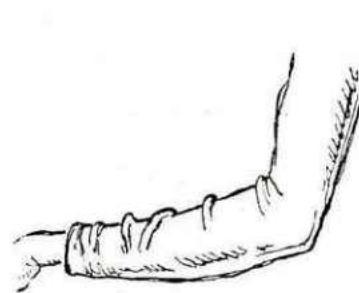


Рис. 103



Рис. 104



Рис. 105

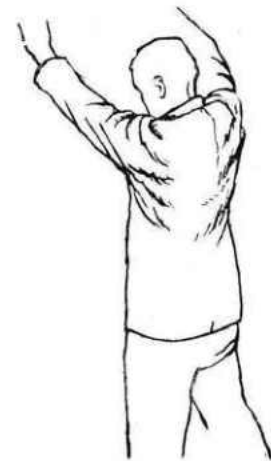


Рис. 106

рез одну касаются своими серединами поверхности руки. Это донья прямых складок. Они, дойдя до своих концов и тем самым оказавшись в наибольшем удалении от поверхности руки, переходят по многоугольнику в гребень соседней складки, дно которой прижимается к руке, и т. д. Из такой группировки образуется так называемая гармоника, характерным элементом которой является тройчатый гребень, в узле которого и происходит этот переход гребня в дно (рис. 102).

Так бывает в случае, если материя тканая и с перпендикулярным пересечением нитей, или если мы имеем выделанную кожу, или бумагу, которые сгибаются одновременно в одном только направлении и дают складку с прямолинейным гребнем. Но если наша материя вязаная, трикотажная, то она уже

способна образовывать на гладкой своей поверхности выпуклости, пузыри, и эта эластичность позволяет в образующихся прямых складках закруглить гребни их по окружности, и тогда получается *круглая* складка, которая может охватить не только часть, но и всю окружность рукава, прижавшись к руке своим тогда уже кольцевым дном на всем своем протяжении (рис. 103). Такую складку мы видим на чулке, на тонкой замшевой перчатке и, наконец, на коже запястья, на шее и т. п. Но, вместе с этим, очень эластичная материя при сильном натяжении на округлой поверхности (чулок, рукав, рейтузы, майка) может и вовсе не давать складок, а подобно живой коже сжиматься и растягиваться, следуя сжатию и растяжению покрываемой поверхности тела, и только, переходя через какой-то предел своего сжатия, уже образовывать круглые складки (рис. 104).

При повороте плечами, вперед идущее плечо образует на спине ряд диагональных складок между этим плечом и противоположным боком у поясницы (рис. 105).

Складки одежды
на спине

Вытянутые вперед руки создадут на спине около подмышек ряд горизонтальных прямых складок (рис. 106).

Если мы сгибаем руку, то локоть является центром радиальных складок на вытянутой стороне рукава, тогда как с вогнутой стороны образуется ряд прямых складок, в данном случае опять же гармоника (рис. 107). Поднятая рука образует на рукаве под мышкой сноп радиальных складок, которые на боковых поверхностях рукава переходят в диагональные и на верхней поверхности собираются в прямые (рис. 108).

Складки на согнутых
конечностях

Вынесенное на ходу вперед колено, равно штанина у сидящего человека, образует у колена радиальные складки, переходящие в диагональные на бедрах и на икрах (рис. 109).

На юбке у сидящей фигуры между коленями натягиваются одна или несколько складок — соединение лучей двух групп радиальных складок с центрами в коленях.

Необходимо учитывать и покррой одежды. Мы можем встретиться с искусственно сделанными складками; мы увидим, что свободно сидящая одежда или, наоборот, облегающая даст при одних и тех же условиях в первом случае — более высокие и широкие складки, тогда как во втором — более мелкие. Мы встретимся, например, с разными системами вшивания рукава, и каждая система будет по-разному реагировать образованием складок на одно и то же движение. Так, если мы имеем обычный пиджачный рукав, то под-

Зависимость складок
от покроя одежды

нятая рука вызовет складки, соответствующие вышеприведенной системе складок, но если это горизонтально вшитый рукав русской рубахи или рукав черкески, то складок на нем не окажется, наоборот, расправятся складки, которые только что шли от угла плеча к подмышкам при опущенной вниз руке (рис. 110). Если рукав — «реглан», вшитый несколько косо, снаружи со швом, идущим по плечу, то при опущенной руке под мышкой будет несколько складок; при поднятой же руке

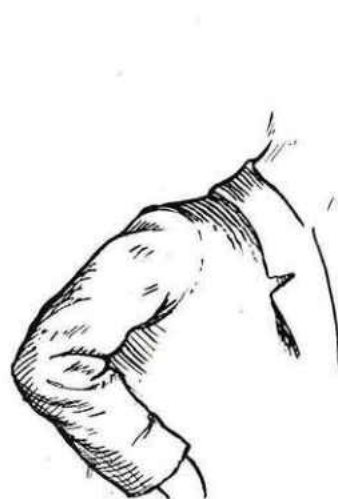


Рис. 107



Рис. 108

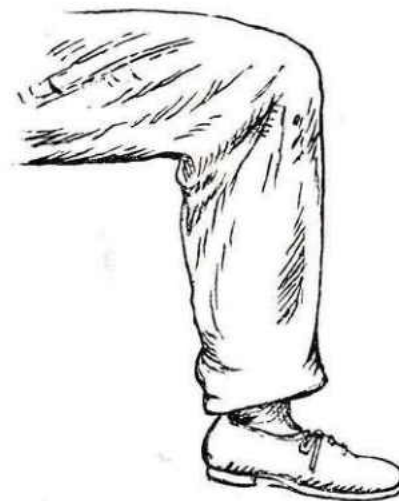


Рис. 109

нятая рука вызовет складки, соответствующие вышеприведенной системе складок, но если это горизонтально вшитый рукав русской рубахи или рукав черкески, то складок на нем не окажется, наоборот, расправятся складки, которые только что шли от угла плеча к подмышкам при опущенной вниз руке (рис. 110). Если рукав — «реглан», вшитый несколько косо, снаружи со швом, идущим по плечу, то при опущенной руке под мышкой будет несколько складок; при поднятой же руке

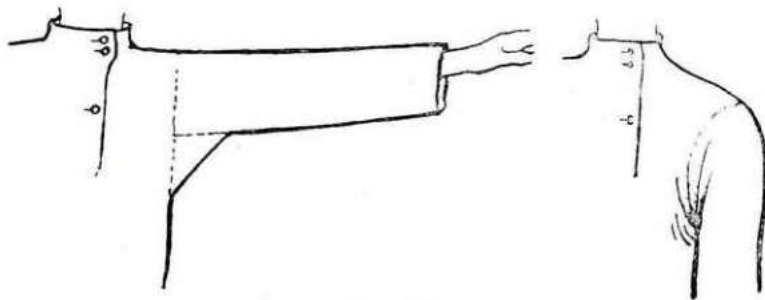


Рис. 110

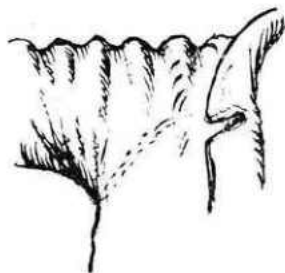


Рис. 111



Рис. 112

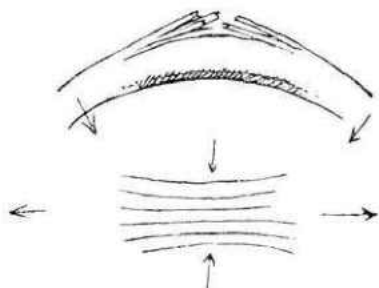


Рис. 113

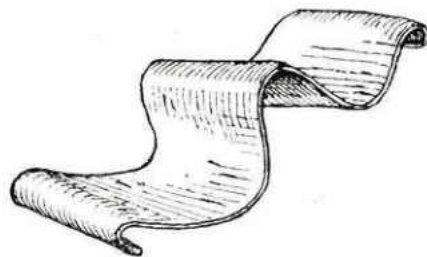


Рис. 114

складки будут такие, как и пиджачного рукава, но только прямые складки на наружной стороне рукава вверх пойдут и выше, на плечо к воротнику (рис. 111).

В одежде, свободно спадающей, например, в плаще, и во всякой собранной занавеси, драпировке мы наблюдаем характерную провесную складку, обращенную своей дугой всегда вниз, образующуюся от фактора силы тяжести (рис. 112). Про-

весная складка складается из радиальных складок у концов дуги, которые через диагональные превращаются в прямые (или точнее «круглые») внизу, в месте наибольшего закругления.

Надо иметь в виду, что после исчезновения сил, образовавших складку, шелковые и шерстяные материи быстро восстанавливаются в своей основной форме, тогда как льняная и особенно бумажная материя сохраняют в известной мере складку и у них скорее образуются «привычные» складки.

Трудно представить возможное разнообразие комбинаций складок на одежде, но, по-видимому, в этом нет и надобности. Думается, что установление основных трех типов складок и перечисленные примеры уже смогут дать направление для анализа и достаточно точного определения того, какая складка при таких-то условиях движения, покроя и характера материи должна тут образоваться.

Такова динамичная природа складок.

В вопросе изображения одежды ясное представление о динамических явлениях, происходящих с материей, имеет не мень-

шее значение, чем знание анатомии движения при изображении человеческой фигуры или животного. Подобно тому, как знание анатомии позволяет художнику

свободно и правильно изображать во всяком положении и без натуры обнаженную человеческую фигуру, усвоение законов складок дает возможность так же правильно рисовать без натуры, по представлению, человеческую фигуру во всевозможной одежде, а в рисовании с натуры руководствоваться разумным наблюдением и стремлением создать в изображении динамический образ.

Если мы сгибаем свежую ветку, то на выгнутой ее стороне кора натягивается и, наконец, лопается, а на вогнутой стороне на коре образуются складки, перпендикулярные к оси ветки (рис. 113).

Если мы возьмем кусок материи и будем его растягивать особенно по направлению 45° относительно нитей основы, то одновременно с растяжением в направлении приложения силы материя будет сжиматься в перпендикулярном направлении.

Тут мы видим, что явление растяжения сопровождается и одновременным сжатием. Здесь эти оба явления соединены в структуре материи воедино.

В активном рисовании наш жест карандашом выражает наши ощущения, наши переживания. Совершенно естественно поэтому натяжение передавать штрихом по его направлению, а сжатие по его противоположности натяжению — поперечными приложенному усилию штрихами (рис. 114).

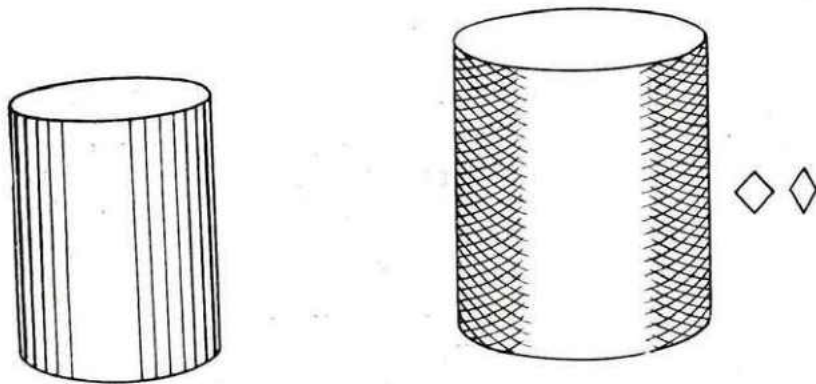


Рис. 115

Существует общеизвестное выражение: «Рисовать, класть штрих карандашом или кистью мазок по форме». Что значит это по форме, как расшифровывается это выражение.

... Можно сказать, что направление формы здесь характеризуется именно направлением натяжения поверхности. Рисовать по форме — значит рисовать по направлению натяжения поверхности изображаемого, что в основном в кривых выпуклых поверхностях будет по направлению их кривизны, в углублениях — вдоль дна.

Тут надо указать только, что наше ощущение натяжения выпуклой поверхности, равно как сжатие вогнутой поверхности, мы переносим и на поверхности, при фактическом образовании которых этих динамических явлений вовсе могло и не происходить (как, например, в поверхностях точеных или литых предметов или в обработанном пилой или стамеской дереве, или в камне и т. п.).

Говоря об активности в рисовании, нужно понимать, что активность эта свое начало имеет, конечно, в активности представления образования изображаемой формы, а сюда, естественно, входит и ощущение динамических напряжений в поверхности, в известном виде — силовое поле поверхности.

Строя поверхность, как сказано, штрихами, надо учесть еще добавочную возможность создавать впечатление кривизны поверхности, уплотняя или разрежая эти штрихи (рис. 115). Основанием для этого впечатления служит наше обычное представление, что определенная поверхность окрашена везде каким-то определенным штриховым рисунком, будь то параллельные, идущие на равном расстоянии штрихи или же определенная какая-то сетка. Если при этих условиях мы видим, что штрихи в каком-то месте начинают сближаться или же ячейка сотки сжиматься, превращаясь, скажем, из квадратов в ромбы, то причину этого мы относим к изменению угла поворота

этой части поверхности относительно луча нашего зрения, то есть, другими словами, мы ощущаем в этом месте поворот поверхности от нас в глубину рисунка. Но надо понимать, конечно, что в обоих этих случаях процессы уплотнения штрихового выражения протекают все равно «по форме», то есть по направлению кривизны. Отсюда, если мы хотим, чтобы в складке была выражена живая напряженность, динамичность, ощущение, что она действительно только что образовалась из гладкой поверхности, она должна строиться штрихом поперек гребня и вдоль дна.

Но мы разбираем складку на одежде, а одежда, повторяем, это всегда в каком-то виде труба. Поэтому мы раньше всего должны учесть, что в одежде, как таковой, еще не касаясь складок, есть во многих местах первичное растяжение. Так труба рукава при его сшивании из плоского куска материи уже в свое время получила растяжение по всей кривизне, которое, конечно, должно быть изображено, а уже сверх этого мы должны усмотреть добавочные проявления новых натяжений, происходящих от движения фигуры.

Таким образом, если мы хотим изображать в штриховом рисунке человека в одежде, то с точки зрения расположения штриха мы должны работать в направлении двух характеристик: 1) характеристики основной формы покроя и 2) характеристики происшедших от движения изменений, то есть складок.

Так, например, рисуя рукав, какую-то группу штрихов мы направим по поперечным окружностям; но ведь у опущенной руки рукав подвержен растяжению от силы тяжести, следовательно, к первой группе штрихов добавится штрих по продольному направлению. Но вот рука поднята, и на рукаве образовались складки. Тогда рисунок будет формироваться: 1) штрихами по основному направлению по окружностям и 2) по направлению складок.

При рисовании одежды надо иметь в виду, что обычно дно складки прижимается к поверхности фигуры, и это требует особого внимания к доньям складок, которыми и будет строиться поверхность, несущая одежду.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Высота головы берется от макушки до подбородка.

² Имеются в виду особенности кожи — гладкая, нежная, грубая, морщинистая.

³ Выражение, которое не следует понимать буквально. Рисуя, надо стараться держать постоянно в поле зрения изображаемый объект целиком. Начинающие художники часто, увлекшись какой-либо частью натуры, забывают про остальные, не соизмеряют их, не сопоставляют по цвету и т. д. и в результате допускают грубые ошибки. Известный русский художник-педагог П. П. Чистяков также говорил: «Рисуешь глаз, смотри на ухо».

⁴ Даже самое «правильное» человеческое лицо асимметрично.

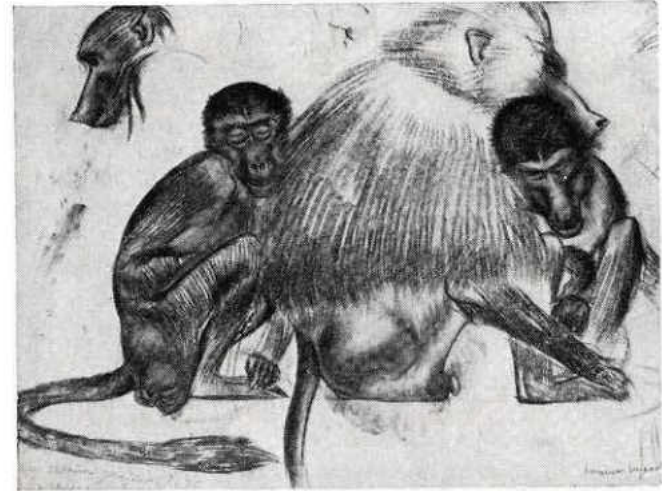
⁵ То есть ширина листа укладывается в его длине один или два раза.

⁶ Согласно греческой легенде, скульптор Пигмалион влюбился в сделанную им из слоновой кости статую.

⁷ См. раздел «Материалы».

⁸ Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. М.—Л., «Academia», 1935; Леонардо да Винчи. Избранное. М., Государственное издательство художественной литературы, 1952; Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., «Искусство», 1962.

РИСОВАНИЕ ЖИВОТНЫХ



В. Ватагин [14]

Животное для анималиста¹ интересно как подвижное существо, как живая, выразительная индивидуальность. Оно всегда изменчиво, воспринимается в мимолетных позах, в выражениях различных эмоций. Чтобы иметь дело с живым зверем, улавливать его быстрые движения, его формы, его характер и выразительность, надо проделать много упражнений, необходимо изощрить глаза и руку, развить привычку быстро и уверенно рисовать.

Какими же качествами должен обладать и каким условиям отвечать художник, который выбирает изображение животного содержанием своего творчества?

Первое и самое главное условие — это особая заинтересованность животным миром, пристрастное любование им, любовь к нему, к его формам, к моментам проявлений его жизни.

Второе условие — чувство животного, которое помогает найти в нем самое характерное и выразительное, самое привлекательное. Это чувство, естественно, связано с чувством любви к животному. Ведь мы особенно чутко относимся к тому, что любим. Мы не устаем открывать в любимом самые лучшие качества, находить самые выразительные черты — все, что равнодушный и враждебный взгляд не замечает. С этими качествами анималист рождается, и их нужно только развивать.

Третье необходимое качество можно приобрести — это знание животного. Чем больше и глубже будет знать художник то, что он изображает, тем лучше. Это знание никогда не будет излишним. Знание формы, строения и анатомии, жизни и повадок животного — необходимые условия для создания полноценного образа. Это знание приобретается постепенно, и не следует упускать ни одного случая пополнить его.

...Невозможно постичь все разнообразие животного мира и не следует стремиться изображать всех животных — это задача зоологической иллюстрации. Художник-анималист останавливает свой выбор на небольшом числе излюбленных форм, он их особенно любит, чувствует и знает, он их не устает изображать всю свою жизнь в различных состояниях и образных вариантах. Тогда особо острая характеристика, особо глубоко прочувствованное знание достигаются художником в его произведениях, богатейшее разнообразие моментов находит он в ограниченном круге сюжетов...

Самой существенной частью тела животного является его скелет, этот подвижной каркас, на котором основаны все формы животного. Конструкция скелета

**Скелет — основа
строения тела
животного**

в высокой степени закономерна, она обуславливает все возможности и все разнообразие движений. Скелет по красоте и соразмерности формы костей, по целесо-

образному соединению костей друг с другом, соответственно законам механики движения, представляет поразительное и совершенное целое, изучение которого всегда увлекало меня.

Основные части скелета — череп, позвоночник с грудной клеткой, передний и задний пояса конечностей и самые конечности — повторяются у всех животных, а также у человека (рис. 116).

Все разнообразие позвоночных животных укладывается в эти основные формы скелета. Разница заключается только в соотношениях отдельных костей и их пропорций.

Зная расположение основных частей скелета, количество костей в конечностях и их суставы, можно правильно построить позу животного, легче понять и передать любое движение и ракурс при рисовании с живой натуры.

От изменения пропорций и формы черепа, шеи, туловища и конечностей зависит разнообразие облика животных.

Следует, подготавливая себя для деятельности художника-анималиста, схематически, но точно зарисовать скелеты кошки, собаки, лошади, козы, медведя, для того чтобы раз и навсегда запомнить типическое расположение частей скелета. Расположение в скелете черепа и шеи, граница лопатки и таза, суставы плеча, предплечья, бедра и голени — вот основные точки, определяющие объем и форму животного. В рамках типичных форм уложится с небольшими изменениями почти все разнообразие конечностей млекопитающих (рис. 117).

Получив некоторое представление о расположении частей скелета, в дальнейшем я старался на позах живого зверя или птицы проверить их расположение и найти основные точки, связывая их с различными положениями животного.

П. Павлинов [6]

При изучении конструкции животного первым должен быть вопрос о механической основе конструкции.

**Хребет —
конструктивная
основа скелета**

Конструктивным стержнем позвоночного является хребет — хребет от головы до хвоста (который является его наружным окончанием). И он должен быть рисующим раньше всего почувствован в животном.

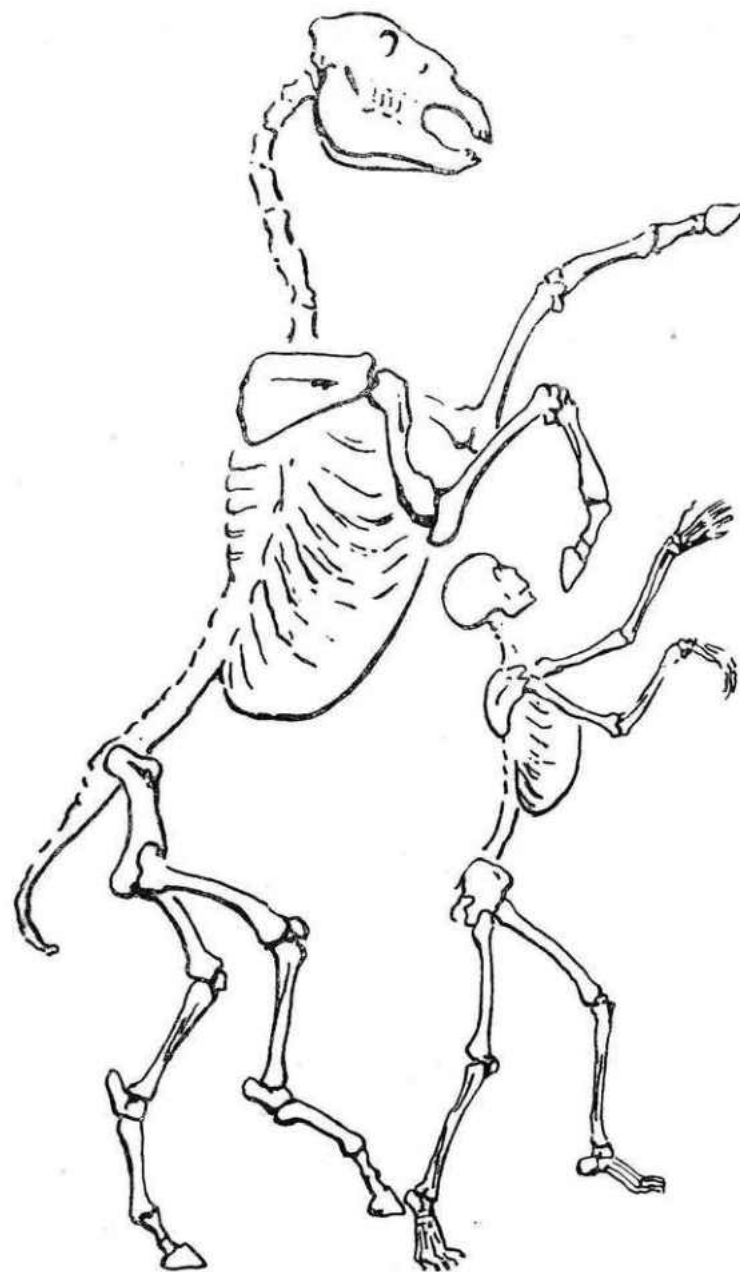


Рис. 116

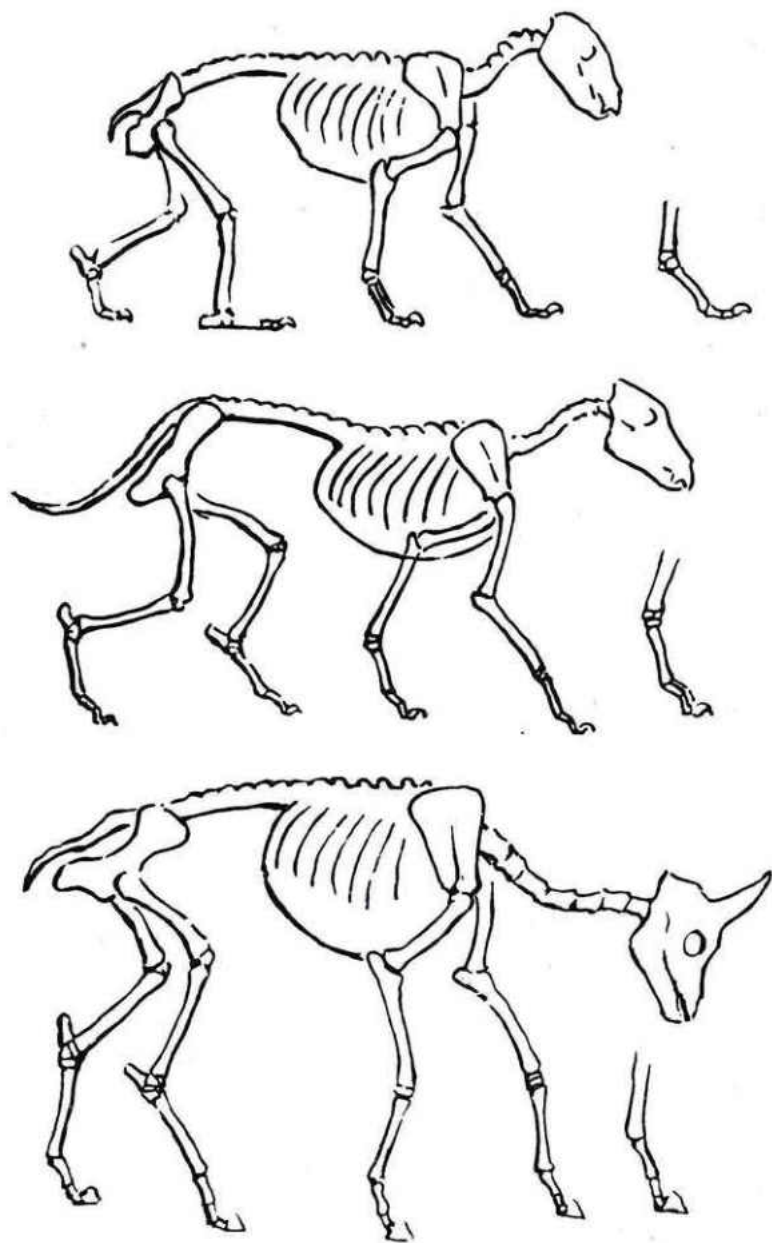


Рис. 117

Оценивая место и форму хребта, важно учесть, что позвонки хребта на его протяжении имеют разную форму: в передней и, главным образом, в грудной части позвонки усилены большими верхними отростками, которые с прикрепляющимися к ним группами мышц создают типичный горб у быка, холку у лошади, а также у жирафы. В поясничной области высота позвонков меньше и приспособлена к большей подвижности этой части хребта.

Чтобы полнее понять форму животного в его движении, важно «вжиться» в это движение через собственное тело, нужно

Сравнение скелета животного и человека

хотя бы обобщенно понять и сравнить раньше всего скелет изучаемого животного со скелетом человека. Конечно, сравнивать змею или рыбу с человеком довольно трудно, но не невозможно, доказательством чего служат многочисленные рисунки Гранвиля к басням и рассказам о животных; сравнение любого млекопитающего, некоторых пресмыкающихся или птиц с человеком показывает нам необыкновенную общность в конструкции скелетного механизма. Все эти скелеты имеют общие детали, разнятся только величиной, направлением и функциями.

Так, у человека плечо все снаружи, и с предплечьем оно составляет свободный коленчатый рычаг. Благодаря подвижности звеньев этого рычага, в котором плечо в своем верхнем прикреплении имеет яблочный шарнир, а кисть соединена с плечом подвижной по оси руки локтевой системой костей, что позволяет ей двигаться в обширном пространстве, а пальцам доставать до всех точек поверхности нашего тела, кисть имеет возможность двигаться так, что за одно непрерывное движение она описывает больше полной окружности (рис. 118).

У лошади, например, функция, а отсюда и форма плеча несколько иная: короткое, очень массивное S-образное плечо ее скрыто под кожным покровом в массе туловища животного; область движения плеча несравнимо более ограничена, чем у человека, и оно в большей мере приспособлено к выполнению еще особой функции *пружинного амортизатора* — поглощает прикрепленными к нему мышцами толчки при ходьбе и особенно при беге.

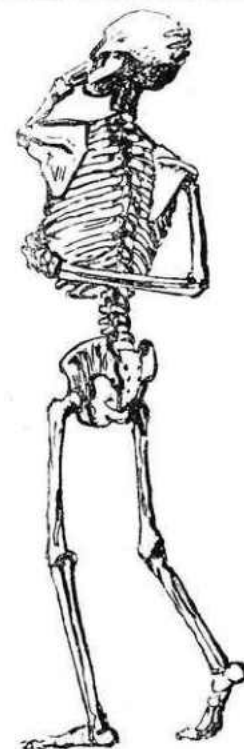


Рис. 118

Очень характерными являются функции и форма лопатки. У человека треугольник лопатки растянут в направлении, перпендикулярном ее гребню, как основному конструктивному креплению, и таким образом длинной своей осью она расположена параллельно позвоночнику и на достаточном от него расстоянии. Такая форма позволяет лопатке двигаться известным образом по поверхности спины, поднимаясь и опускаясь, приближаясь и удаляясь от позвоночника. Тем самым увеличивается артикуляция² прикрепленного к ней плеча, что дает возможность делать широкие круговые движения плечом. При этом плечо описывает уже относительно туловища не конус с вершиной в месте прикрепления, а гораздо более широкий усеченный конус, где окружность малого основания его описываетдвигающийся плечевой сустав.

У лошади, как и у большинства четвероногих, длина треугольника лопатки расположена по направлению гребня, и движения лопатки поперек спины очень ограничены, так как она почти упирается своим широким и плоским концом, смягченным эластичным хрящевым окончанием, в остистые отростки позвонков. Эта форма и положение лопатки не дают ей возможности того свободного движения, как у человека. Она поддерживает переднюю часть тела с ее весом, распределяя усилия мышц с малого сечения у ноги на большую площадь у самой лопатки; этим осуществляется чрезвычайно совершенная механическая связь ноги с туловищем, благодаря которой получается известная эластичность в верхнем конце системы ноги при беге. Так мы обычно при строительстве устанавливаем какую-либо подпору, колонну, делаем ей капиталь или, например, костыль под печь во втором этаже заканчиваем треугольным расширением, увеличивающим поверхность соприкосновения с поддерживаемой тяжестью.

У лошади (и вообще у четвероногих) главный момент эластичности передней ноги ложится наверху на мощную мускульную рессору короткого плеча, расположенного косо спереди вниз и назад относительно вертикально стоящего предплечья. Внизу ноги имеется вторая рессора в бабке (первая фаланга пальца), идущей косо сверху вниз и вперед относительно вертикально стоящей пясти. При всем этом устройстве передняя нога лошади двигается почти только в продольной плоскости, и в стороны ноги расходиться не могут, что дает им известную устойчивость: лошадь даже спит обычно стоя.

Распределение звеньев сложного рычага передней ноги четверононогого создает у нас представление, по аналогии с нашей собственной ногой, будто у лошади на передней ноге есть колено, тогда как этот сустав есть не что иное, как запястье, ниже которого идет пясть, и, наконец, лошадь ступает на землю копытом, что соответствует единственному пальцу кисти.

Задняя нога четверононогого состоит из тех же элементов, что и у человека, только с точки зрения механической она более совершенно используется при хождении, чем у нас, что обуславливается, главным образом, различием в механизме хождения человека и четверононогого.

Сравнение грудной клетки человека и четверононогого млекопитающего покажет нам, что грудная клетка человека сжата спереди и сзади, что тоже способствует свободе движения в месте прикрепления рук, а грудная клетка четверононогого сжата, наоборот, с боков, что помогает устойчивости животного, и особенно животного больших размеров, на его четырех ногах.

Четвероногое животное на своих четырех ногах всегда уравновешено. Известно, что лошади редко ложатся, даже во время сна, а слон самостоятельно ложится только боковой или если он только специально к тому приучен.

Четвероногое животное двигается в основном при помощи задних ног, тогда как передние во время движения служат

главным образом для поддержания передней части туловища. Важно понимать функцию задних ног как отталкивающих от земли: здесь особое значение приобретает плюсна как неравноплечный рычаг с его скакательным мускулом и пальцы, или копыта, как органы связи с поверхностью земли.

Хождение четверононогого происходит следующим образом: животное поднимает переднюю ногу и отталкивающим движением задних ног подает туловище вперед, причем сейчас же заносит противоположную заднюю ногу. Передняя поднятая нога ставится на землю, и на нее передается тяжесть туловища; на землю ставится поднятая задняя нога, которая начинает отталкиваться, поднимается другая передняя нога, за ней с некоторым опаздыванием поднимается задняя и т. д. Подъем передней ноги всегда предваряет соответствующие движения противоположной задней ноги. При ходьбе у некоторых животных (лошадь, коза и др.) вынесение передних ног сопровождается кивком головы.

...При беге или, вернее, при скачке некоторых животных (собака) к работе задних ног прибавляется усилие мышц спины, которая, сгибаясь горбом и распрямляясь, значительно увеличивает отталкивающую силу задних ног; тогда уже правая и левая ноги ставятся на землю почти одновременно, и при занесении задних ног вперед они идут снаружи передних. Так, например, передвигаются зайцы, кенгуру, белки.

Но если мы теперь посмотрим с точки зрения конструкции на лошадь и на ее приспособления к образу жизни, то по срав-

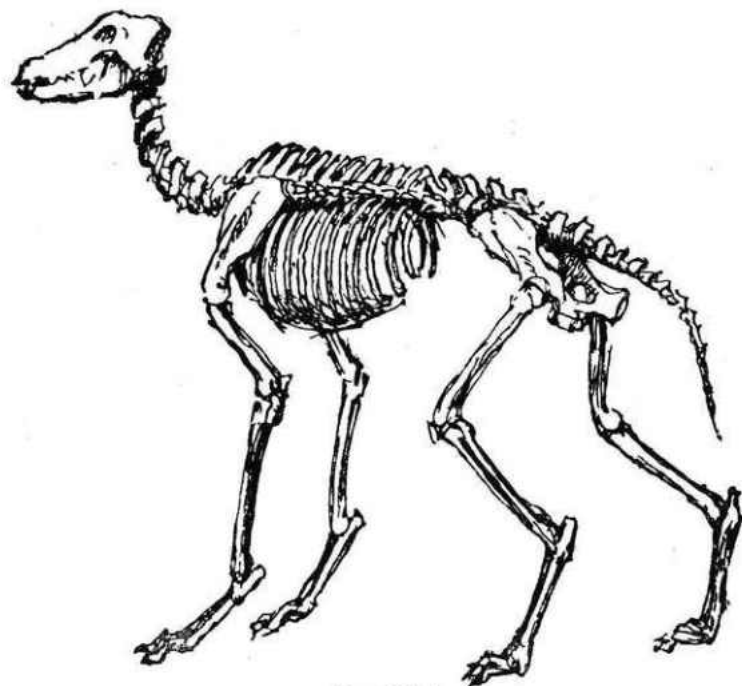


Рис. 119

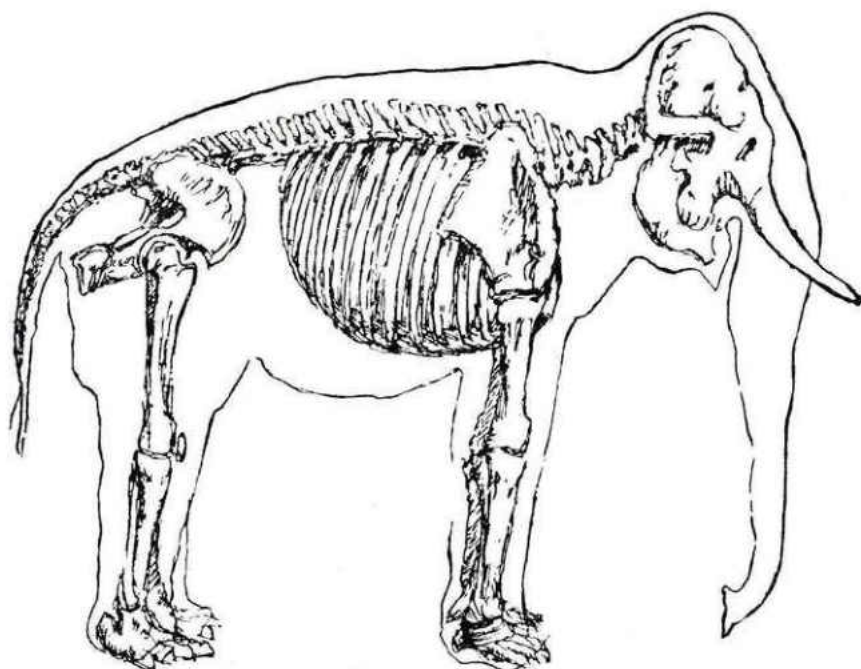


Рис. 120

нению с тяжелым и в обычных условиях медленно двигающимся бизоном, с этим «тараном», нам сразу бросится в глаза заложенное в лошади начало бега.

Высокие тонкие, но сильные ноги, дающие возможность большого шага, длинная шея, поднимающая высоко голову с зоркими глазами, очень подвижными ушами, широко расширяющимися ноздрями, и увеличивающаяся тем дальность видимого горизонта — все это необходимые приспособления для хорошей ориентировки при быстром беге, который для животного — одно из средств самозащиты.

... При беглом взгляде все лошади, все коровы, все пингины кажутся нам на одно лицо, но, углубляясь в их изучение, знакомясь с ними персонально, мы начинаем усматривать разницу, которая бывает подчас очень значительной и даже поразительной.

Интересно, что большинство млекопитающих животных в конструкции своего скелета, как было уже сказано выше, имеют ряд амортизаторов, роль пружин в которых играют мышцы, долженствующие находиться тем самым всегда в известном напряжении (рис. 119). Слон же в своей конструкции этих амортизаторов не имеет. Они потребовали бы столь сильные пружины-мышцы, что это было бы очень утомительно, а может быть, и вовсе не под силу животному. Ноги слона не имеют в своих сочленениях рессорных изломов по общей оси, которые мы видим у меньших животных; его ноги построены по одной прямой вертикали от лопатки до пальцев, как колонны, что дает слону жесткую, не эластичную прочность, как ножки табурета (рис. 120). Бегемот имеет обычную систему в расположении элементов ног, и разрыв квадратов сечений мышц и кубов линейных размеров своей фигуры он парализует, влезая в воду рек, где, проводя большее время суток, «воспользовавшись» законом Архимеда, перестает ощущать вес своей огромной массы и... свободно пользуется всей колоссальной силой своих могучих мышц. Но на суше он, очевидно, страдает, как самый несчастный ожиревший толстяк, вынужденный с великим трудом таскать свою огромнейшую тушу.

В. Ватагин [14]

... Чем полнее и лучше будет знать художник форму и расположение мышц, тем реальнее будет изображение. Особенно важно знание мышц при изображении животных с гладкой кожей, под которой ясно видна мускулатура (например, лошади, пантеры, антилопы).

Мышечная
система

Изучение мышц — дело довольно трудное...

... Я старался пользоваться всеми случаями, когда под руками оказывались трупы животных, чтобы рассмотреть и зарисовать мышцы в различных положениях. Особенно я обращал внимание на форму и расположение мышц в конечностях, так как от этого зависит правильность и выразительность движения животного. На рисунках видно, как напряжение одних мышц и ослабление других приводят конечности в движение. Я следил при изображении движения, например, шага, какие мышцы напряжены и какие ослаблены, но не изображал все мышцы в напряжении — в таком случае получалось бы выражение судороги, останавливающей движение.

Так как система мышц аналогична у всех позвоночных, — особенно это ясно у млекопитающих, — то во многих случаях положение напряженных и ослабленных мышц я прослеживал при соответственном движении на самом себе.

Я не представляю изучения анатомии, скелета и мышц животных, как что-то отдельное, книжное, самостоятельное. Это изучение я всегда связывал непосредственно с набросками и этюдами с живой натуры. Имея некоторое представление об анатомии, почерпнутое из книг или экспонатов музея, наблюдайте живое движение, рисуйте, изучайте в рисунке это живое движение, и тогда знание анатомии войдет как органическая, нераздельная часть в общее представление об образе животного.

Я всегда обращал особое внимание на скелет птиц и сложную систему их оперения. У млекопитающих под гладкой или покрытой короткой шерстью кожей очертания скелета и расположение мышц довольно ясно заметны, очертание скелета очень близко совпадает с очертанием общего силуэта живого зверя. У птиц легкий, упругий и рыхлый покров из перьев почти скрывает очертания скелета, и его очертания не всегда соответствуют очертаниям живой птицы. Трудно представить, как велика разница между видом живой птицы в полном оперении и ее скелетом. Оперение птиц — это сложный и закономерный комплекс, который и определяет форму и силуэт живой птицы.

Если очертания головы, шеи и туловища птицы определяются поверхностью облегающих перьев, то, чтобы правильно изобразить крылья и лапы птицы, необходимо знать скелет и систему перьев, образующих крыло. Крыло птиц, этот изумительный по строению летательный орган, выделяет птиц из всех позвоночных. Оно является наиболее сложной и трудной частью изображения птицы. Крыло птицы по своему скелету — та же передняя конечность, как у млекопитающих, оно имеет те же кости плеча, предплечья, изменилась только кисть, утратившая отдельные пальцы.

Анатомия и оперение птиц

очертания скелета и расположение мышц довольно ясно заметны, очертание скелета очень близко совпадает с очертанием

На костях этой конечности, покрытых небольшим количеством мышц, прикреплены ряды перьев различной формы и величины, и расположены они по строгой и определенной системе. При огромном разнообразии форм крыльев у различных птиц система эта одна и та же. Чешуевидные перья крыла пингвина, пышные, декоративные перья страуса или упругие и жесткие перья орла, такие различные по форме, — расположены на крыле в одинаковом порядке. Порядок расположения перьев очень красив и ритмичен, и с ним необходимо считаться, чтобы правильно изображать крылья птицы. На сложенном крыле одни перья закрывают другие, но также в определенном порядке.

Не следует рисовать живую птицу, не познакомившись как следует с порядком расположения перьев не только на крыльях, но также и на хвосте, шее, голове и на передней части туловища, — и здесь перья расположены в строгой закономерности и порядке. Познакомиться с оперением можно или на хороших чучелах или на убитых птицах. ... Разумеется, у живой птицы при ее движении изменяются направления перьев — группы их смещаются в ту или иную сторону, особенно на груди и боках.

На чучелах с расправленными крыльями или на трупах свежеебитых птиц можно хорошо разобрать расположение перьев как на наружной, так и на внутренней стороне крыла. Можно пользоваться и фотографиями. Но только наблюдая живых птиц, можно дать жизненные изображения расправленных крыльев. Рисуя с живой птицы, заранее не представляя расположение перьев, можно легко запутаться и получить вместо стройной системы беспорядочную кучу перьев.

Передавать на рисунке этот порядок следует не только с точки зрения зоологической правильности, но и того замечательного ритма, закономерности и красоты, которые свойственны оперению птиц. Я всегда вспоминаю строгую ритмичность египетских изображений или живую легкость китайских рисунков.

Разделяя мнение, что птицы — одни из самых привлекательных и красивых живых существ, я считаю, что над их изображением стоит потрудиться.

Конечности любой птицы — ноги или лапы — так же, как у млекопитающих, состоят из трех частей: кости бедра, голени и стопы с пальцами. На них также следует обратить особое внимание. У большинства птиц видны только стопа с пальцами или только пальцы, остальные же части, когда птица сидит спокойно, спрятаны под перьями. У голенастых (у страусов) кроме стопы видна и голень. Голень видна и у других птиц в редких положениях движения, бедро же всегда скрыто под перьями. Для правильной и выразительной передачи дви-

жения необходимо помнить об этих трех частях ноги птицы и представлять их взаимное расположение.

...Для изображения птиц я считаю правильным такой способ: из многих набросков с живой натуры я выбираю наиболее характерный. Рисую его, соответственно увеличив, на отдельный лист и прорабатываю по живой натуре до возможной законченности.

Работая над этюдом, я всегда обращал внимание на передачу характера покрова животных. Здесь мы встретим огромное разнообразие шерсти и у млекопитающих, оперения

у птиц, чешуйчатой поверхности пресмыкающихся и рыб, гладкой и влажной кожи земноводных.

**Особенности волоса-
ного покрова у раз-
личных животных**

...Мы встретим короткую, гладко облегающую форму тела шерсть большинства

копытных, жесткую и мохнатую шерсть медведей и волков, густой и мягкий мех пушных зверей, косматые гривы львов и бизонов.

Передавая форму и цвет животных с гладкой шерстью, тем самым можно передать и облегающую их шерсть (например, у лошади, оленя, антилопы).

Сложное дело с изображением длинной и пушистой шерсти. В этом случае формы тела животного покрыты более или менее толстым слоем шерсти, составляющие волоски которой стоят под большим или меньшим углом к поверхности кожи, как на бархате или ковре. Покрывая изгибы тела, шерсть меняет направление волосков и образует сложные переливы цвета. У некоторых животных темный мех имеет светлые кончики волос или весь покрыт узором. Все это вместе, освещенное солнцем, дает очень сложную красочную картину. Несколько условно можно передать шерсть, особенно жесткую, штрихами карандаша или пера. Более полно можно передать впечатление шерсти масляной живописью или акварелью. Если передавать эффект меха живописно, то в этом случае все зависит от чутья, вкуса и живописного приема художника, который достигает полного впечатления живого меха системой цветовых мазков, часто не имеющей ничего общего с натуральной фактурой меха.

Если же подойти к передаче шерсти с точки зрения зоологической иллюстрации, которая требует изображения подлинной шерсти, то можно посоветовать строить нужный эффект на комбинации прозрачных красок. Акварелью или масляными красками без белил соответствующих темных цветов строится силуэт и форма животного; по высыхании (если краска пожухнет, то следует слегка протереть маслом или лаком) части, которые серебрятся светлыми кончиками волос или отливают холодными голубоватыми рефlekсами, осторожно проходят

непрозрачным (с белилами) голубовато-белым цветом; получается впечатление поверхности меха, близкое к действительности.

Мех у некоторых зверей украшен узорами пятен или волос. Эти узоры, облекая формы тела, перспективно изменяются в своих контурах. Правильно их располагая, можно усилить передачу формы и так же легко ее сломать, нарушив соответствующее форме расположение пятен. Для изучения характера шерсти никак не следует пользоваться шкурками или чучелами. Шерсть на них однообразно прилегает к высохшей коже и не может дать впечатление живой. Чучела зверей, как правило, очень плохи: их позы нежизненны, пропорции и формы нарушены, конечности, носы и уши ссыхаются.

РИСОВАНИЕ ЖИВОТНЫХ С НАТУРЫ

В. Ватагин [14]

Впечатления, почерпнутые непосредственно из жизни, — единственный, ничем не заменимый, подлинно живой материал для дальнейшей творческой работы художника.

Рисование животных с натуры — основной способ их познания

Это рисование сосредоточивает внимание, развивает наблюдательность, остроту глаза и быстроту руки. Оно заставляет охватывать общий силуэт предмета и подчинять его определенному общему

движению, приучает видеть самое главное и существенное, от чего зависит характер изображаемого, не дает останавливаться на мелочах, помогает выработать пластичность и твердость линии, заставляет собранно и напряженно работать (рис. 121, 122).

При рисовании с подвижной натуры развивается и зрительная память, необходимая анималисту. Очень часто позу животного приходится заканчивать на память, так как в природе она уже изменилась.

Набросок — это линейный, контурный рисунок, который передает самыми общими и скупыми линиями различные позы,

Наброски и зарисовки

моменты движения и пропорции животного, а также отдельные части его. При исполнении наброска не следует обращать

внимание на подробности, тушевать тоже не надо. Набросок — это самый скорый способ закрепить на бумаге первые впечатления от натуры.

П. Павлинов [6]

Всекие наброски, то есть быстрые, измеряемые минутами зарисовки с натуры, в том числе и наброски животных на воле или в зоопарке, могут иметь целью: 1) фиксирование материала для дальнейшего использования его в каком-то законченном («в материале») произведении, и здесь рисующий подчиняет работу известному плану, диктуемому композицией этого произведения или же 2) изучение формы животного вообще. Такое изучение, естественно, должно охватить задачи овладения формой конструкции животного, его образности.

Это изучение формы животного должно в конечном счете дать умение свободно рисовать то или другое животное без натуры в любом положении, движении и повороте.

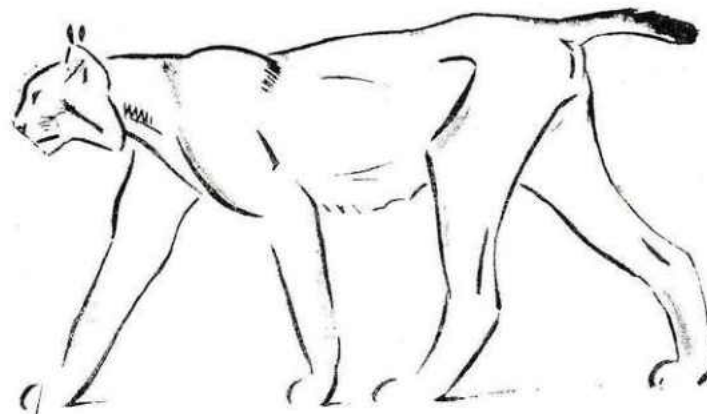


Рис. 121



Рис. 122

... Рисование живого животного с натуры, пожалуй, только и может быть ограничено набросками с него, так как заставить его, животное, длительно позировать как модель очень трудно.

Первым нашим советом будет не разбрасываться и на какое-то время сосредоточить свою работу над одним каким-нибудь животным.

В. Ватагин [14]

Линия — основной элемент наброска, она должна наноситься на бумагу легко и свободно, сохраняя четкость. Для набросков лучше брать гладкую тонкую бумагу и карандаш средней мягкости. На шероховатой бумаге линия мягкого ка-

рандаша разбивается на точки, легче смазывается и теряет свою четкость. Начинающему лучше наносить легкие линии, не черня их: в таком случае можно оставлять неверные линии, не стирая, и заменить их более верными, а по окончании наброска стереть ненужное. Таким образом начинающий привыкнет реже пользоваться резинкой и не лохматить напрасно бумагу, так как не всякая бумага выносит резинку.

Для первого знакомства с каким-нибудь зверем или птицей удобно взять средней величины лист бумаги и начать делать наброски с левой верхней стороны, на одном листе по нескольку, следуя изменяющимся позам натуры (не надо делать их слишком мелкими — на листе набросков пять или шесть).

Вы рисуете, например, сидящего зайца. Он меняет позу, вы не успели его зарисовать. Оставляйте рисунок недорисованным и начинайте рядом зарисовывать ту позу, которую заяц принял, потом третью и т. д. У нас получается целая группа рисунков в различных позах и разной степени законченности (в смысле схваченной позы) одного и того же животного. Животное в условиях зоопарка имеет ограниченные движения и часто повторяет одни и те же позы. Рисующий имеет возможность возвращаться к незавершенным позам и доводить их до желаемой степени законченности.

Таким образом получается ряд листов набросков с одного животного в различных движениях и поворотах и тем самым более углубленное понимание его. Накапливается хороший материал, который имеет значение для дальнейшей работы.

Начинающие, сделав набросок с одного зверя, часто переходят к изображению другого и т. д. У них получается пестрый лист не связанных по содержанию рисунков. Поверхностное отношение к зарисовкам сразу нескольких животных дает мало материала для их понимания.

Не следует во время работы разбрасываться. Выбрав натуру, нужно сосредоточиться на ней возможно серьезней и дольше.

... Необходимо обращать внимание на расположение отдельных рисунков на листе, на то, чтобы они не были разбросаны случайно, чтобы на листе не оставались большие промежутки пустой бумаги или чтобы расположение рисунков не было слишком скучено — одним словом, впечатление от листа должно быть цельным и гармоничным, и лист бумаги должен быть заполнен со вкусом.

Чтобы сохранить свежесть и графическую красоту линии, при работе над наброском следует стремиться сразу, одной линией передать контур животного, не проводить вторых и третьих линий для исправления ошибок и не чертить по одному месту по нескольку раз, выправляя ошибочно проведенные линии. Нужно стремиться верно передавать пропорции и дости-

гать более острой характеристики, не делая этого в ущерб графическому качеству линии. Обращая внимание на познавательное содержание наброска, нельзя пренебрегать его формой.

Следует стремиться и к красоте линии, и к острому и верному выражению характера изображаемого, то есть смысловому содержанию наброска.

... Перовой рисунок тушью способствует развитию решительности, выработке твердой и четкой линии, которую нельзя стереть. Стальное перо может быть с успехом заменено остро срезанной и расщепленной на конце тростниковой палочкой. Для начала тушь можно разбавить водой и тем смягчить ее резкую черноту.

Из большого числа сделанных набросков я выбирал наиболее удачные и характерные для данной натуры и повторял, увеличив их, располагая по одному на листе, или, присмотревшись и познакомившись с данным зверем или птицей, вновь рисовал их по одному на листе. В таком случае, как и при рисовании со всякой натуры, следует позаботиться, чтобы изображение не только умещалось на листе, но чтобы оно не было слишком поднято или спущено, слишком сдвинуто вправо или влево, — одним словом, чтобы оно композиционно гармонично расположилось на листе.

Начинающим, у которых часто изображение не помещается на листе и для концов лап или хвоста уже не хватает места, можно посоветовать слегка наметить, отступив от краев листа, четырехугольник и стараться в него вписать рисунок. Если рисунок не поместится, то можно воспользоваться оставленными полями и закончить рисунок уже на полях.

В случае однолистного изображения животного можно начинать рисовать сразу на нескольких листах, возвращаясь к одним, оставляя другие, и заканчивать их постепенно, сообщая изменяющимся позам натуры, как это практиковалось при рисовании нескольких рисунков на одном листе.

П. Павлинов [6]

С первых же набросков надо стараться запомнить форму и приучаться все реже и реже смотреть на натуру, но уже, смотря на натуру, захватывать в свое представление и память наибольшее количество.

Первоначальные наброски обычно идут все с натуры до последней мелочи. С течением времени общая форма животного усваивается, натура дает основное положение, которое создает в нашем воображении благодаря знанию и памяти яр-

кое представление фигуры, достаточное для завершения рисунка.

Рисуя животное, надо в оценке его формы исходить из осознания его внутренней костяной конструкции и тех напряжений, которые имеются в его мышечном аппарате, чем будут связаны все его части в одно целое. Отступление от этого правила приведет к изображению кожи, изображению бурдюка вместо барана.

Другое дело, если я рисую, например, краба, где вся его конструкция вынесена наружу, и для зрительного восприятия которого никогда не ясно, что за мускульные напряжения совершаются внутри его наружного скелета. Живой или мертвый, если перед нами одна его вылушенная оболочка, он являет один и тот же образ.

Когда конструкция, вся масса и взаимоотношения ее частей по количеству уяснены, на очереди встает вопрос о фактуре поверхности.

Или это будет грубая шерсть медведя, толстый слой которой местами совершенно скрывает форму поверхности кожи. И таким контрастом представляется тогда ясная форма морды, покрытая низким волосом, и нос, где видна уже кожа: на лапах голые мозолистые пятки и рог костей.

Или это может быть лоснящаяся шерсть лошади, через которую мы чувствуем не только костяк, но видим биение пульса. Блеск поверхности характеризует форму, как блеск вещи из полированного металла.

Или редкий, прозрачный щетинный покров свиньи, через который просвечивает напряженная изнутри, как шина, розовая кожа. Или перья птиц, чешуя змеи, ящерицы или ничем не прикрытая кожа лягушки и т. д.

Все это разнообразие в каждом случае должно быть убедительно изображено. Причем для каждой фактуры нужно найти ту форму карандашного штриха, который при наименьших средствах давал бы наибольшее изобразительное выражение.

Случается, что во время зарисовки животное вертится и не успеваешь зарисовать его, но можно ожидать, что положение его повторится — надо тогда на одном листе начать несколько набросков в разных положениях и, возможно, что большинство из них, а может быть, все удастся постепенно закончить.

Если в руках маленький альбом, особенно важно до начала рисунка определить границы будущего изображения, чтобы не случилось того, что не поместятся на листе копыта быка или голова жирафа, или хвост фазана. Надо стараться не терять цельности, одномасштабности частей фигуры.

При углубленном изучении формы какого-нибудь животного рекомендуем следующий порядок работы: наброски с живого животного, затем рисование скелета этого животного в зоомузее, опять наброски с натуры и, наконец, рисование его по памяти в разных положениях.

Надо рисовать, помимо цельной фигуры животного, отдельно детали: голову, ухо, копыто, переднюю, заднюю ногу и т. п.

По возвращении домой с набросками необходимо тотчас же вынимать из альбома нарисованные листки и хранить их отдельно от альбома.

В. Ватагин [14]

Присматриваясь к облику многих зверей и птиц, я всегда замечал разнообразие их мимики, которое легко выражается на языке человеческих чувств и настроений. Мы увидим «тупое» выражение у бобра, «вдумчивое» у марабу, «надежное» у верблюда и ламы, «созерцательное» у обезьяны, выражение «степенности» у быка, «величия, достоинства» в голове льва, «благородства» в голове лошади и собаки.

Говоря о чувствах животного, человек невольно и необходимо переводит их на язык собственных чувств. Человек может оценить и прочувствовать только то, что проходит через его ощущение и чувства, то есть оценивает и воспринимает все только со своей, человеческой точки зрения. Кроме того, человеческие чувства доступны животным, и чувства животного понятны человеку.

Такого рода «очеловечивание» животного проявляется в анималистическом искусстве. В образе животного можно выразить скромность, нежность, трогательность, серьезность и сосредоточенность, грусть и тоску, радость и страдание, гнев или ярость. Образ может быть грозным и гордым, трагическим и героическим.

Непосредственный и свежий этюд имеет несомненные достоинства, но иногда его следует довести и до большей степени законченности, не боясь засушить. Я всегда старался взять с натуры возможно больше подробностей, деталей формы, оттенков окраски — эти подробности никогда не будут лишними. Чем полнее узнаем и поймем облик животного, тем больше познавательного материала будем иметь при дальнейшей творческой обработке этюдного материала. Этюды могут быть привлекательны све-

Законченность
этюда

жестью акварельной заливки или сочностью живописного мазка, красотой карандашной линии, смелостью первого штриха. Но при всем этом может быть недостаточно выражен характер изображаемого, это этюд как цель.

Этюд как средство познания четкой характеристики формы, фактуры и цвета, в процессе работы может быть даже потерявший эффектные качества техники, все же более ценен как художественный материал.

Для работы над анималистическим этюдом я применял все изобразительные средства: черный карандаш, цветные карандаши и пастель, акварель и масляную живопись со всеми присущими им свойствами.

П. Павлинов [6]

Надо стараться при рисовании какого-либо животного, помимо рисования с натуры, знакомиться не только с его скелетом и мускулатурой, но узнать возможно полнее и образ его жизни, в чем огромную пользу может оказать классический труд Брема «Жизнь животных».

... Надо научиться различать отдельных зверей в группе одинаковых и стремиться уметь дать портрет такого животного. Животные, как и люди, очень различаются между собой как общим складом, характером, так и походкой, «лицом», выражением глаз и т. п. Как среди людей, так и среди животных, можно наблюдать типы и толстяков, и сухопарых, и крепышей. Среди животных мы знаем и красавцев, и уродов, симпатичных и противных, хотя эти последние встречаются наиболее редко.

В. Ватагин [14]

Работа над эскизом будущей композиции реалистического характера как творческий процесс должна следовать за предварительным накоплением впечатлений действительности и идти в дальнейшем рука об руку с этим накоплением. Чем больше сделано этюдов, чем больше впечатлений накоплено в памяти, тем легче по воображению можно выбрать, сопоставить и распределить образы и элементы композиции. Это накопление впечатлений я всегда считал одним из условий успеха композиции.

При изображении животных, может быть, менее уместны теоретические или предвзятые формы композиции. Здесь при

огромном разнообразии возможных поз и группировок могут быть построены различные композиции, соответствующие задуманной теме спокойствия или стремительного бега, преследования, борьбы или ласки, с многочисленными вариантами каждой темы. Уже при рисовании с натуры возникает момент композиции — в том или ином расположении фигуры на листе, в гармоническом распределении нескольких рисунков на одном листе.

В рисунках и иллюстрациях с одной или двумя фигурами без окружающей обстановки задача композиции казалась мне разрешенной, если при характерной позе и выразительности движения силуэт фигуры находил удачное отношение к формату листа.

Иногда в иллюстрации, большей частью в станковой графике и всегда в живописи, силуэт животного или группа их связаны с фоном, находятся в каком-то окружении или в природной обстановке. При построении композиции такого рода возникали вопросы масштабности фигуры, ее удаленности от зрителя, ее отношения к окружающей обстановке. Нужно было учесть преимущества высокого или низкого горизонта, требования линейной и воздушной перспективы.

Анималист-живописец должен владеть пейзажной живописью, так как в ней композиционная и красочная связь животного с природой может быть выражена наиболее полно. Удачно найденное композиционное и красочное отношение животного к ландшафту — одно из условий анималистической живописи. При нарушении этих отношений в ту или другую сторону картина может стать «пейзажем с фигурой» или приблизиться к зоологической иллюстрации.

А. Лаптев [15]

Если для опытного художника при изучении лошади методическая последовательность в рисунке не играет существенной роли, то для учащегося она имеет большое значение. Тот, кто не имел длительной практики рисования с натуры и не изучал лошадь, имеет о ней самое общее представление. Чтобы конкретизировать это представление, надо направить и закрепить свое внимание на основном: на восприятии характера общих очертаний тела лошади и его основных пропорций. Это и есть первая стадия изучения.

Затем следует перейти к углубленному изучению при помощи длительного рисунка с натуры и детального штудирования, завершив этот учебный процесс синтезом всех знаний и опыта, тематической композицией.

Усвоение общей характеристики лошади лучше всего начинать с набросков с натуры. Затем необходимо перейти к штудированию живой натуры. В эту стадию рисования входит длительное изучение общих законов строения тела лошади, то есть конструктивная задача, рисование скелета и черепа, самостоятельное рисование отдельных деталей экстерьера ⁴, усвоение цветовых и фактурных особенностей волосяного покрова лошади и, наконец, окончательное подчинение всех деталей общему целому, так называемая пластическая завершенность рисунка.

...Средства выражения в рисунке как в длительном, так и в быстром очень разнообразны. Рисунок может быть линейным ⁵ и тоновым, объемно-светотеневым и цветовым, пространственным и уплощенным.

При наброске цельность достигается схватыванием самого главного. Тут приходится буквально взвешивать каждый штрих, каждое касание бумаги. Но не путем расчета, а скорее чисто чувственным ощущением монолитности пластики живой формы.

В длительном рисунке цельность достигается несколькими путями. Штудировав детали, рисуящий ни на минуту не должен терять чувство общего. Если же иногда детализировка произвольно раздробит рисунок, то и тут в конечном счете учащийся должен завершить свой рисунок подчинением всех деталей общему гармоническому целому. Фигурально выражаясь, художник, рисуя ухо, должен видеть копыто лошади.

В учении об экстерьере лошади большое место уделяется измерениям различных частей тела и соотношению получаемых промеров. Промеры помогают зоотехнику получить правильное представление о типе, породе, развитии лошади и ее индивидуальных особенностей. Художник, изучающий приемы рисования лошади, в первоначальной

Изучение пропорций лошади

стадии работы подходит к измерениям частей ее тела, ставя перед собой иные задачи. Измерения частей тела лошади интересуют его, поскольку дают общее представление о пропорциях тела лошади и воспринимаются им как нечто среднее, характеризующее гармоничность телосложения лошади вообще.

Подобная задача существует и при изучении художником пропорций человеческого тела. Классические каноны измерения пропорций человеческого тела, идущие еще от греческой классики, не устарели до сего времени, и основанное на них представление об общем типе идеального телосложения помогает художнику понять соразмерность пропорций тела вообще с тем, чтобы перейти в дальнейшем к индивидуальному изображению человека с натуры.

Итак, нижеприведенные измерения лошади, полученные иппологами ⁶ в результате большого числа измерений лошадей, преимущественно верховых, примем лишь как вспомогательные. То, что в этих измерениях берется за единицу сравнения длина головы, удобно для учебной практики рисования. Принимаемое здесь равенство высоты лошади в холке ее косой длине тела (от плечелопаточного сочленения до седалищного бугра) тоже является удобным для зрительной проверки пропорций лошади. Пусть далеко не все лошади верхового и тем более упряжного типа могут быть вписаны в квадрат. Это художник всегда должен иметь в виду, чтобы внести нужную поправку. Пользоваться данными измерения нужно только в начальном периоде изучения рисования лошади.

Длина головы *АВ* (рис. 123) почти точно равняется расстояниям:

Измерения тела лошади

1. От спины до нижней брюшной стенки *ДЕ* (глубина тела).
 2. От высшей точки холки до плечевого бугра *ВГ* (лопатка).
 3. От верхнего конца коленной складки до пяточного бугра *ПЖ*.
 4. От пяточного бугра до земли *ЖЗ*.
- Две с половиной длины головы почти равны:
1. Высоте холки над землей *ВК*.
 2. Высоте высшей точки крупа над землей *ЛМ*.
 3. Очень часто длине туловища от плечевого бугра до седалищного бугра *ГИ* (косая длина тела).

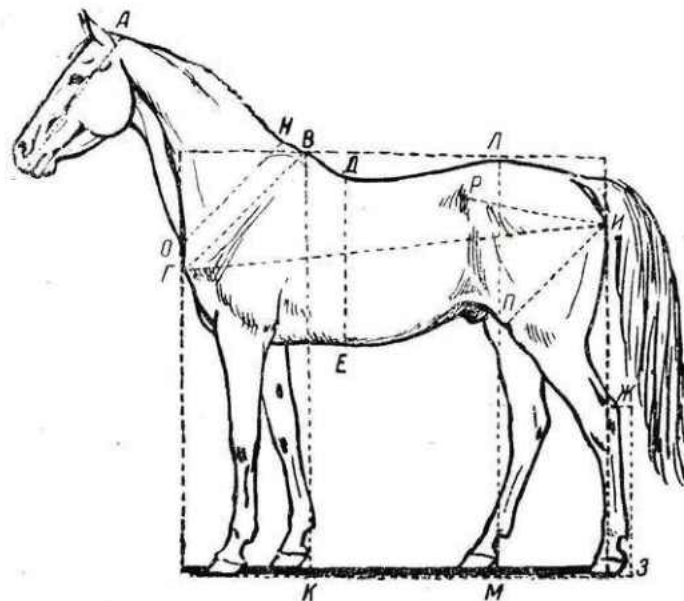
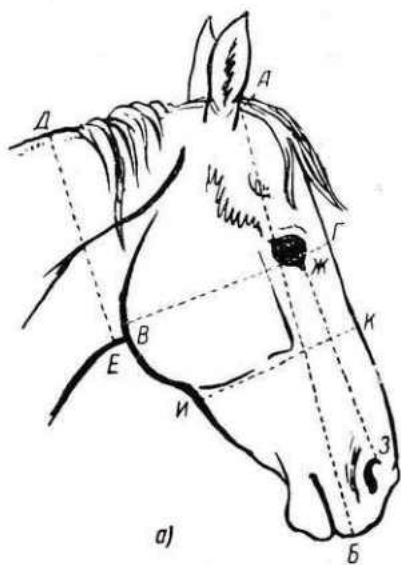
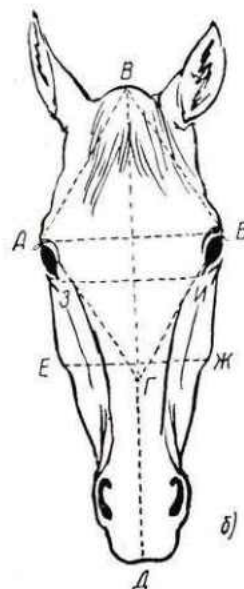


Рис. 123



а)



б)

Рис. 124

Длина крупа *РИ* (измеряется от переднего выступа моклока и седалищного бугра) примерно равна расстояниям:

1. От вершины ягодицы до нижнего конца коленной складки *ИП*.

2. От места соединения шеи с грудью до начала холки *ОН* (ширина шеи у нижнего конца ее).

Измерение головы Голова в профиль (рис. 124 а). При длине головы *АВ*, измеряемой расстоянием от затылочного гребня до конца губ:

1. Глубина *ВГ* от передней поверхности (головы) до угла нижней челюсти равняется половине *АВ*.

2. Ширина шеи в самой узкой ее части—также половине *АВ*.

3. Расстояние *ЖЗ* равняется половине *АВ*.

4. Расстояние от затылка до внутреннего угла глаза *АЖ* равняется глубине головы *ИК*, взятой перпендикулярно к профилю.

Голова при осмотре спереди (рис. 124б). Наибольшая ширина головы *АВ* (между двумя крайними пунктами бровных дуг) примерно равняется:

1. Расстоянию *АВ* от бровной дуги до затылочного гребня.

2. Расстоянию *АГ* от бровной дуги до середины спинки носа.

3. *ГД* — от середины спинки носа до конца губ.

4. Расстояние между скуловыми гребнями *ЕЖ* равняется расстоянию *ЗИ* между внутренними углами глаз.

Применяя в своей практике измерения лошади, художник ни в коем случае не должен забывать, что ими можно пользоваться лишь как некоторой помощью, в особых случаях. Надо стараться пропорции лошади изучать и усвоить чисто зрительно, на глаз, путем длительной практики рисования с натуры.

Существует несколько систем измерения: мы приводим наиболее простую и приемлемую для задач художника схему, где за основу берется так называемый «квадрат» пропорций тела лошади, то есть отношение высоты к длине туловища, равное единице.

Быстрый рисунок, объединяя в себе зарисовку и набросок, предусматривает рисование лошади в подвижном, повседневном состоянии, его продолжительность в большинстве случаев

зависит от условий работы. В быстром рисунке художник должен в короткий срок сделать как можно больше, так как лошадь не стоит спокойно, а находится в состоянии работы, короткого отдыха или движения. Поэтому здесь важны предельная сосредоточенность и внимание, острота зрительного восприятия и быстрое исполнение.

Данный вид рисунка ставит своей задачей изучение общей характеристики лошади, основных конструктивных особенно-

Быстрый рисунок и набросок

сунке художник должен в короткий срок сделать как можно больше, так как лошадь не стоит спокойно, а находится в состоянии работы, короткого отдыха или движения. Поэтому здесь важны предельная сосредоточенность и внимание, острота зрительного восприятия и быстрое исполнение.

Данный вид рисунка ставит своей задачей изучение общей характеристики лошади, основных конструктивных особенно-

стей ее телосложения, характерных поз, основной пластики ее формы, пропорции и движения.

Типичные свойства быстрого рисунка наиболее характерно выражены в наброске. Зарисовка является лишь усложненным наброском. Необходимо заметить, что быстрота и лаконичность исполнения наброска не должны исключать точности.

Набросок тем и труден, что, приступая к нему, нужно стремиться делать его одновременно быстро, лаконично и точно. Лишь тогда набросок будет максимально выразительным и правдивым. Это дается большой тренировкой и практикой.

Прежде всего в рисунке лошади художнику необходимо усвоить характер силуэта, то есть общие очертания, почувствовать ее пропорции и пластику линий. Никакое штудирование не будет эффективным без этого основного чувства характера силуэта лошади. Можно и нужно чаще делать походные наброски и зарисовки лошади в наиболее доступных положениях (в колхозе, в момент отдыха, в конюшне, на выпасе, в упряжке, у коновязи, в кавалерийских частях).

На выпасе, даже во время несложного движения (лошадь может быть спутана, и ее движения замедлены), можно успеть сделать не только легкие наброски, но и зарисовки, поскольку лошадь повторяет свои движения, и глаз улавливает эти повторения.

Часто не успеешь сделать и одной линии, как лошадь меняет положение. Приходится начинать новый набросок, но не следует отбрасывать первый, его необходимо держать всегда наготове. Лошадь может вернуться в предыдущее положение, тогда можно закончить первый набросок. Таким образом, можно вести параллельно сразу несколько набросков различных движений лошади. Понятно, что тут должны быть быстрота и сноровка.

Преимущество данных зарисовок заключается в том, что лошадь, находящуюся в свободном состоянии, можно разглядывать, изучать, изображая со всех сторон в различных поворотах и ракурсах, а в солнечный день наблюдать и все богатства светотеневых состояний от ажюра до контражура (по свету и против света).

Во время работы с натуры нужно помнить о предварительно изученных основах анатомии, экстерьера и измерениях лошади, что особенно важно при более быстром и подробном рисунке.

Если при изображении человека основным положением является анфас, то при изображении лошади (в силу постановки ее скелета) — будет профиль. В наброске профиля линия лицевой части головы, гребня, шеи, холки, спины, крестца и хвоста является основой первичного, быстрого обобщения зрительного восприятия.

Как при рисовании человека не только учащийся, но и художник прибегают к некоторым вспомогательным средствам, так это следует делать и при рисовании лошади. Определение средней линии есть опорный момент в построении человеческого тела и лица во время рисунка. Но средняя линия видна у человека анфас, то есть в развернутом положении тела. В профиль средняя линия человека по существу становится лишь очертанием силуэта. Средняя линия у лошади в силу горизонтального положения ее тела видна лишь при рисовании спереди и сзади или в некоторых поворотах от этих двух точек зрения.

Если смотреть на голову лошади анфас, то средняя линия будет особенно ясна как центральная линия симметрии, то есть как бы делящая лошадь на две половины. По лицевой части головы она проходит от затылка до конца носа, ниже пересекает губы и идет по подбородку, затем между ганахами переходит к горлу и опускается до груди. На груди она очень заметна между сильными выпуклостями грудных мышц. Затем она идет между передними ногами по животу. Сверху от затылка между ушей средняя линия идет по центру гребня шеи, затем по холке, по спине и дальше по крупу и переходит в репицу хвоста.

На прилагаемом рисунке схематически представлена средняя линия в ее наиболее заметных видорасположениях (рис. 125). Если при изображении человеческого тела соответствующая позвоночнику средняя линия определяет то или иное движение изгиба торса и спины, то у лошади средняя линия играет вспомогательную роль лишь в построении общей конструкции, подчеркивая движение только в области шеи и головы.

Более подробно рисовать лошадь можно в конюшне, у коновязи или в упряжке (в соответствующий момент). При работе художника над колхозной тематикой изучение и постоянное рисование лошади вполне возможны во время работы лошади.

Положим, подводы едут в поле порожняком за снопами. Сидя на задке телеги, можно приспособиться более или менее длительно рисовать лошадь, идущую сзади.

Сидя у передка телеги, можно успеть зарисовать лошадь в движении сзади, что также представляет большой интерес. Это даст возможность изучить работу сильно развитых мышц задних конечностей, которая при повторности ритма движения легко улавливается.

Если лошадь идет рысью, рисовать труднее, зрительное восприятие усложняется, тряска затрудняет техническое исполнение. Рисование такого походного типа обязательно должно происходить на весу.

Средняя линия

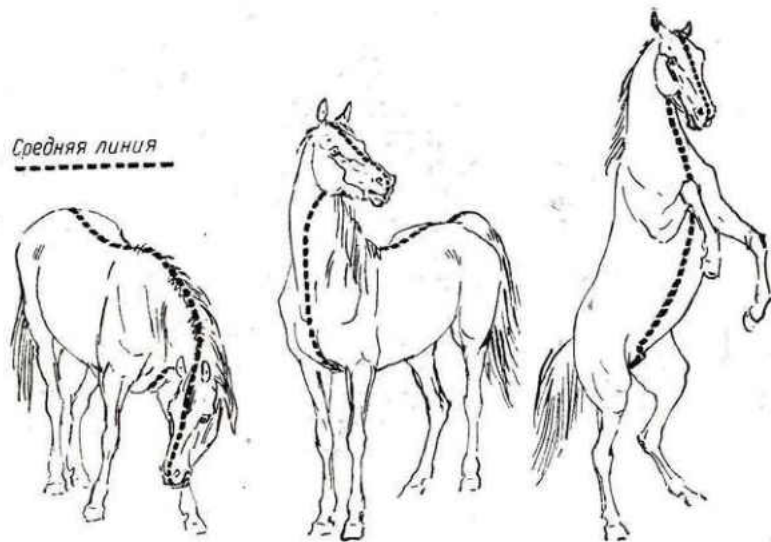


Рис. 125

Рисовать движение простой колхозной лошади во время ее работы более доступно, чем воспроизводить с натуры движение скакунов, рысаков и верховых лошадей. Но рисовать породистую лошадь важно потому, что у нее гармония пропорций экстерьера выражена наиболее показательно.

Зарисовать быстро движущуюся лошадь удобно при ее беге по кругу, когда она делает повторные движения. При этом можно наблюдать лошадь и бегло фиксировать наблюдения примерно одного и того же движения на протяжении некоторого времени. Это, понятно, нелегко. Схватывать движения приходится урывками, заносить на бумагу несколькими беглыми линиями в течение немногих секунд, уточняя и дополняя предыдущие наброски при повторном движении лошади.

При длительной практике в этой работе приобретается необходимый навык, и «ловля» движения несколько облегчается. Практически такие рисунки нужно делать на ипподроме. Большое количество заездов позволяет наблюдать лошадь длительное время. Сосредоточив внимание на каком-либо одном месте, надо примерно представить, что можно увидеть и сделать в те несколько мгновений, когда лошадь пронесется мимо. Наброски движения лошади больше фиксируются в памяти, чем на бумаге. Трудности таких набросков и неощутимости фактического результата бояться не следует. Подобный вид набросков очень полезен. Он вырабатывает обобщенное

представление о беге, и эти наблюдения не может заменить никакое рассматривание фотографий.

Тот же метод набросков можно применять и во время проводки или бега лошади по кругу на корде или езды в манеже. Рисовать в данном случае легче, чем на ипподроме. Некоторые художники изучали и зарисовывали движение лошади из окна поезда. Подобную практику можно осуществлять, рисуя бегущую или скачущую лошадь из параллельно движущейся автомашины.

Прибегать к помощи фотографии движения, конечно, следует, но лишь при наличии натурного изучения быстрого движения лошади.

При набросках и быстрых зарисовках животных, находящихся в движении, хотя бы и замедленном, стремясь уловить пластику их движений и очертания форм, лучше всего делать линейные наброски.

Движение линий по бумаге наиболее метко выражает «схваченную» глазом пластику животного.

Кроме того в данном случае приходится меньше затрачивать чисто технических средств выполнения. Наброски удобнее всего делать мягким свинцовым ⁷ карандашом.

Длительное рисование живой натуры предусматривает наиболее строгое и максимально подробное изучение тела лошади. В этой стадии требовательность к рисунку возрастает, задачи художника значительно усложняются. Все случайное, неточное становится недопустимым. Решение задачи требует от учащегося постепенности, последовательности и строгости. Сложность этой стадии

рисунка заключается не только в максимальном усложнении задач, но и в трудности внешних условий рисунка, так как необходимо иметь долговременно позирующую лошадь.

Предварительное изучение основ анатомии, измерения экстерьера лошади, статей лошади в длительном рисунке должны применяться постоянно. Этот процесс приобретает уже характер познавательный.

Подробное рисование должно быть как с цельной фигуры лошади, так и с ее отдельных частей. Особенно упорно следует штудировать отдельно наиболее мелкие части экстерьера.

При рисунке лошади в профиль, при первоначальном общем построении необходимо в натуре находить зрительные опорные места для определения общей архитектоники ⁸ тела.

В профиль такими «точками опоры» будут затылок, глаз, нос, ганащ, холка, плечевой бугор (плече-лопаточное сочленение), локоть, запястье, копыто, крестец, моклок, седалищный бугор, колено, скакательный сустав и копыто.



Рис. 126

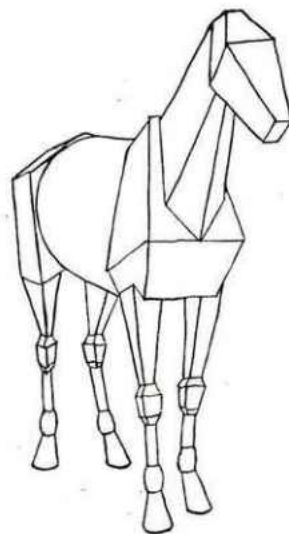


Рис. 127

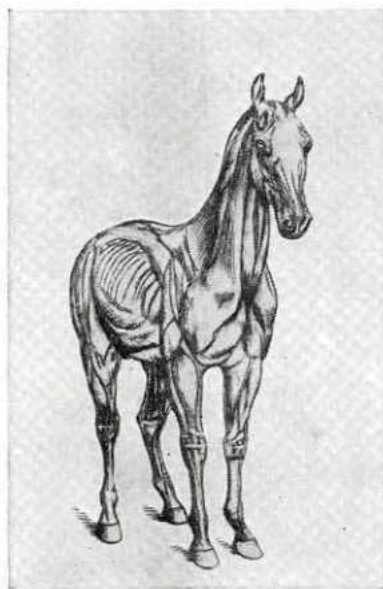


Рис. 128

Строя рисунок на основе этих главных точек, по ним можно проверять и искать общие отношения пропорций тела и наклоны осей основных, главных форм. Этот общепринятый метод, который вначале заключается в определении крупных форм и членений тела лошади, в дальнейшем должен приобрести более подробный характер при выискивании структурной закономерности уже в детальной разработке.

При рисовании лошади надо иметь в виду, что основной рельеф мускулатуры сосредоточен в плечевом и тазобедренном поясах.

Степень законченности рисунка предопределить очень трудно. Завершенность рисунка зависит от обстановки работы и от задач, решаемых художником.

Особенность строения тела лошади (при сравнении со строением тела человека) несколько облегчает изображение в профиль и значительно усложняет изображение при положении анфас (спереди). При рисовании анфас обычно сосредотачиваются почти все возможные ракурсы лошади.

На прилагаемых рисунках 126—128 показано сопоставление законченного рисунка лошади спереди (рис. 126), геометрическое обобщение этого рисунка (рис. 127) и поверхностная мускулатура в приведенной позе (рис. 128). При рисовании сложных положений лошади (ракурсов) предварительная геометрическая схематизация необходима для понимания объемно-пространственного построения рисунка тела лошади. Параллельный показ мускулатуры в данном положении помогает связать общее построение с анатомическими деталями (приведенная геометризация формы тела лошади не является стадией рисунка, но лишь условной схемой; в рисунке эта геометризация должна быть намечена легкими вспомогательными линиями, в дальнейшем легко устранимыми).

Голова, обобщенная геометрически, представляет усеченную пирамиду. Тело в основном принимает цилиндрическую форму (у верховых чистокровных приближается к усеченному конусу). При рисовании надо также хорошо представить себе контур сечения плоскостью основных объемов: например, шея при сечении плоскостью у своего основания будет представлять очертание чечевицы, а середина тела лошади — форму овала.

Наиболее сложный комплекс всех ракурсов будет при рисовании лошади анфас, в аллюре карьера, с ногами, либо вытянутыми к зрителю, либо подтянутыми назад. Только длительная практика сможет дать необходимое умение справиться с этой сложной задачей. Предварительно надо много рисовать отдельно части лошади и, конечно, наиболее внимательно и длительно ее ноги.



Рис. 129

Из уроков рисования нам известно, как трудно нарисовать палку в сильном ракурсе. Недаром знаменитый педагог и художник П. П. Чистяков, говоря своим ученикам о трудностях задач рисунка, клал карандаш отточенным концом к учащемуся, предлагая нарисовать его в таком положении.

Ногу лошади в сильном ракурсе рисовать еще труднее, ибо она имеет не только протяженность форм, но и сложность профильного рельефа. При рисовании ноги в подобном положении рисующему надо хорошо увидеть и почувствовать ход поверхности этой сложной формы в глубину, как бы цепляясь глазом за утолщения бабки и запястья (рис. 129).

Практически для компоновки движения брать чрезмерно сильные ракурсы ног вряд ли целесообразно. Ведь и при самом точном рисунке полный ракурс ног обычно воспринимается трудно даже искушенным зрителем. Весьма полезно для обстоятельного изучения ракурсов лепить ноги лошади из глины или пластилина и рисовать эти слепки в необходимом положении.

Также можно рекомендовать рисование с хороших бронзовых моделей так как нарисовать ногу в ракурсе живой натуры почти невозможно (разве только с лежащей лошади или с трупа).

В рисовании лошади при объемном и цветовом решении рисунка большое значение имеет освещение, то есть местонахождение источника света по отношению к натуре. Для объемно-светотеневого рисования лучше всего избирать освещение, скользящее по форме, расположенное или впереди лошади или сзади.

При рисунке, в задачу которого входит цветовое решение, более выгодным бывает освещение ажур или контражур (по свету и против света). При светотеневом рисунке для определения рельефа мускулатуры лучше рисовать светлую лошадь (белую или буланую), так как светотень на темной лошади сильно скрадывается темным цветом волос. Интересно заметить, что блеск шерсти, особенно у холеных чистопородных лошадей, при ярком освещении выражается в особой игре света и тени, переливов поблескивания шелковистого волоса, причем этот блеск очень красивый и изменчивый, всегда выгодный для изображения, зависит не только от источника света, но вместе с тем от направления волоса на теле лошади. Часто бывает, что направление волоса нарушает обычные законы светотени и дает при блеске неожиданные эффекты. Но лошадь не всегда, да и не каждая имеет блестящую шерсть. Это всецело зависит от времени года и общего состояния лошади. Мохнатая шерсть зимою придает поверхности тела некоторую матовость, при которой светотень сильно скрадывается пушистостью волосяного покрова. В таком случае сильнее и значительнее становится локальная окраска лошади.

Интересно проследить, как цвет лошади часто соответствует общему рельефу формы ее тела. Сгущенный цвет, например, часто располагается в районах главных выпуклостей, преимущественно в районе холки, спины и крупа, разреженный цвет (подпалыны) бывает снизу живота, на груди, с внутренних сторон ног.

Когда художник избегает светотеневого решения, обычно хорошо подчеркивающего форму, и применяет цветовое решение (например, лошадь на снегу при рассеянном свете), то и

в этих случаях форма в какой-то мере выявляется соответствующим ей потемнением или посветлением цвета.

Говоря о некоторых методах в длительном рисунке лошади, мы не предусматриваем какую-либо определенную форму рисунка. Его характер, поставленные задачи, степень законченности, творческий почерк и предназначение — все это зависит от самого художника. Однако для полноценного, реального изображения лошади надо стараться делать в меру существующих возможностей рисунок максимально законченным.

Самая сложная часть лошади для рисунка — это голова. Она сложна не только формой с комплексом мелких деталей, но и выражением характера, темперамента, состояния. Для изучения формы головы лошади необходимо рисовать череп с натуры, тем более, что в голове при относительно небольшом мышечном покрове костяк черепа просматривается очень хорошо. При рисовании головы особое внимание надо обратить на посадку глаз, форму височной кости, уха, форму носа.

При рисовании головы спереди нужно также хорошо усвоить расположение глаз. В отличие от многих животных у лошади глаза широко поставлены и переносица широкая.

Шея является очень подвижной частью тела лошади. Поэтому выражение состояния лошади ясно только в соотношении с шеей, когда лошадь находится в состоянии покоя, ее голова и шея несколько опущены. Лошадь, чем-то возбужденная, настороженная, голову и шею приподнимает.

Самыми ответственными при рисовании деталями головы лошади являются глаза, уши и ноздри. Уши необычайно подвижны. Положение ушной раковины и направление ушей бывают очень разнообразны. Ввиду того, что очертание ушной раковины не просто миндалевидное, но с характерным изгибом кончиков ушей внутрь, при рисовании различных положений ушей нужно очень точно определить направление этих кончиков (при положении ушей назад кончики будут повернуты наружу).

Очертания глаза могут быть более округлые и более удлиненные. Непосредственно прилегающая к глазу височная кость очень сложна по форме.

Ноздри лошади из узких, щелеобразных способны очень широко раздуваться. При сильном возбуждении или быстром движении лошадь раздувает ноздри, начиная усиленно дышать, что сразу изменяет ее внешний облик и очертания силуэта головы в области носа...

Наиболее заметными мышцами плечевого пояса является трехглавый мускул. Он и определяет рельеф данной части тела животного (рис. 130).

Учебные рисунки
с натуры

изучения формы головы лошади необходимо рисовать череп с натуры, тем более, что в голове при относительно небольшом



Рис. 130

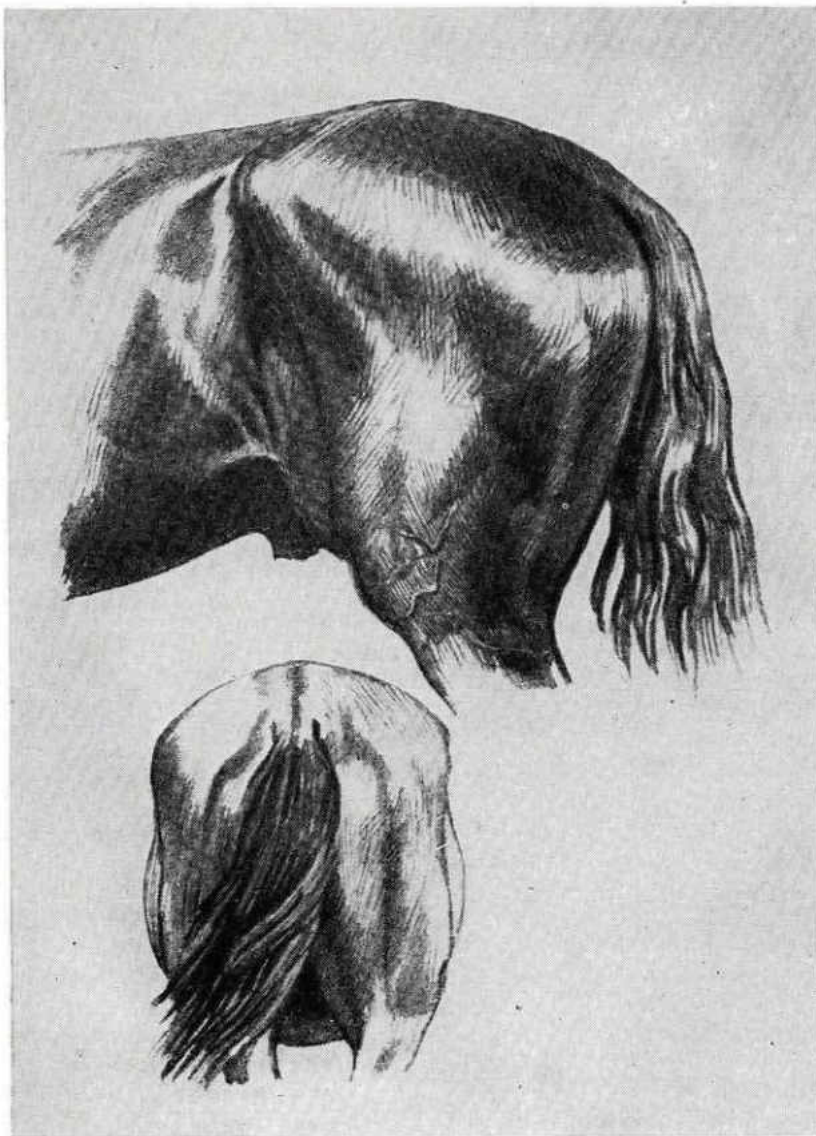


Рис. 131

Грудь сбоку видна немного, главным образом округлостью грудных мышц. Спереди грудь представляет сложное сочетание форм. Тут собраны в один узел грудинно-головной мускул, поверхностный грудной и шейный мускулы.

В тазобедренном поясе наиболее ярко выражен костно-мышечный двигательный аппарат лошади. Эта сложная часть формы структурно держится на трех «зрительных узлах». Это — моклок, седалищный бугор, колено (рис. 131). При рисовании ног (как передних, так и задних) следует обратить внимание, что костяк в ногах, под слоем сухожилий и мышц и кожно-волосным покровом, просматривается более отчетливо (так же, как и в голове), чем в иных частях тела лошади.

В форме передних ног (рис. 132) характерным является своеобразное утолщение, так называемое запястье. В общепринятии эти места часто неправильно называют коленом. Впереди запястья несколько уплощено, а с задней стороны ног несколько выпукло (рельеф добавочной кости запястья). Затем довольно отчетливо виден путовый сустав — соединение кости пясти с путовой костью.

Ноги — едва ли не самая сложная часть для рисунка. Обращаясь к рисованию, нужно до тонкостей понять характер поверхности формы, мелкой бугристости рельефа сухожилий и мышц.

Также весьма характерным является целая сеть вен, которая рельефно выделяется в поперечном направлении, как это показано на рисунке.

Главным рельефом мышц является лучевой разгибатель запястья и общий пальцевый разгибатель.

Копыто, которое несложно на вид, имеет наиболее частые ошибки в рисунках художников.

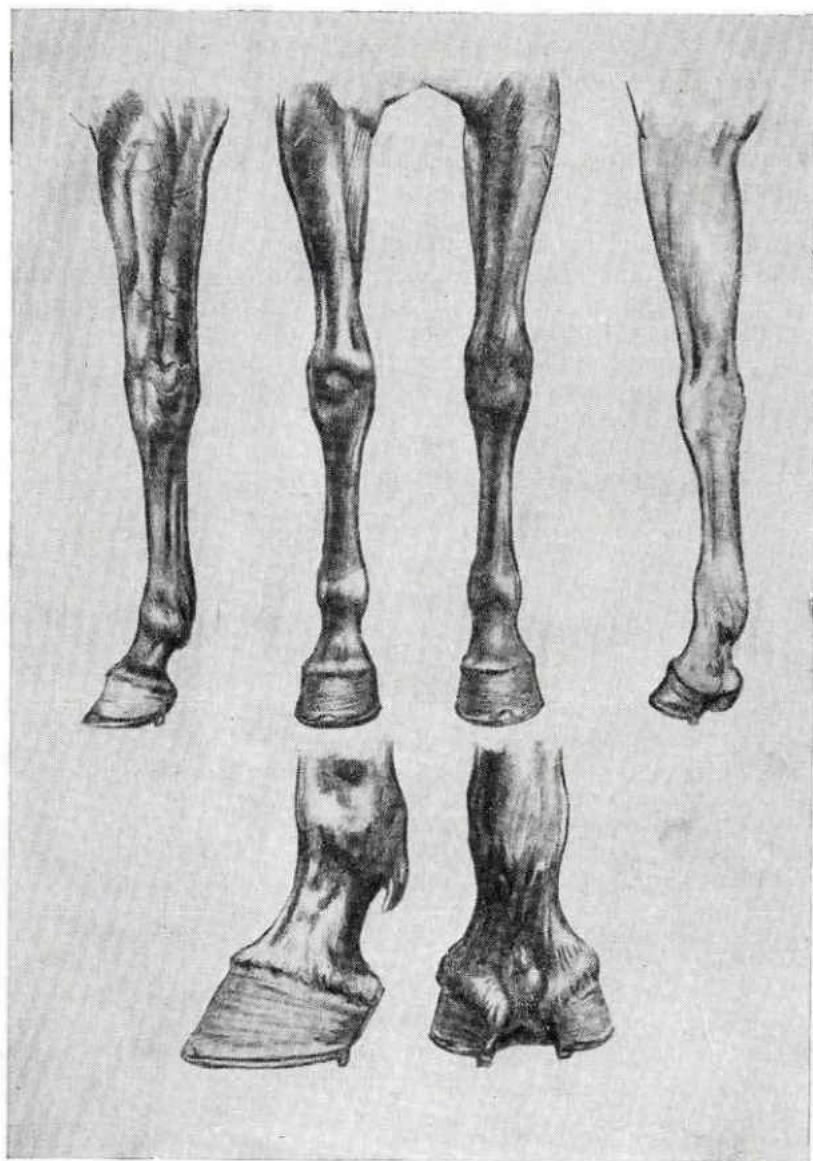
На представленном рисунке 132 передних ног показаны ноги лошади сухого типа, где щетка почти незаметна.

Для задних ног (рис. 133) при сравнении с передними ногами характерен изгиб формы в районе скакательного сустава. Этот изгиб, точнее угол соединения костей, может быть более или менее тупым.

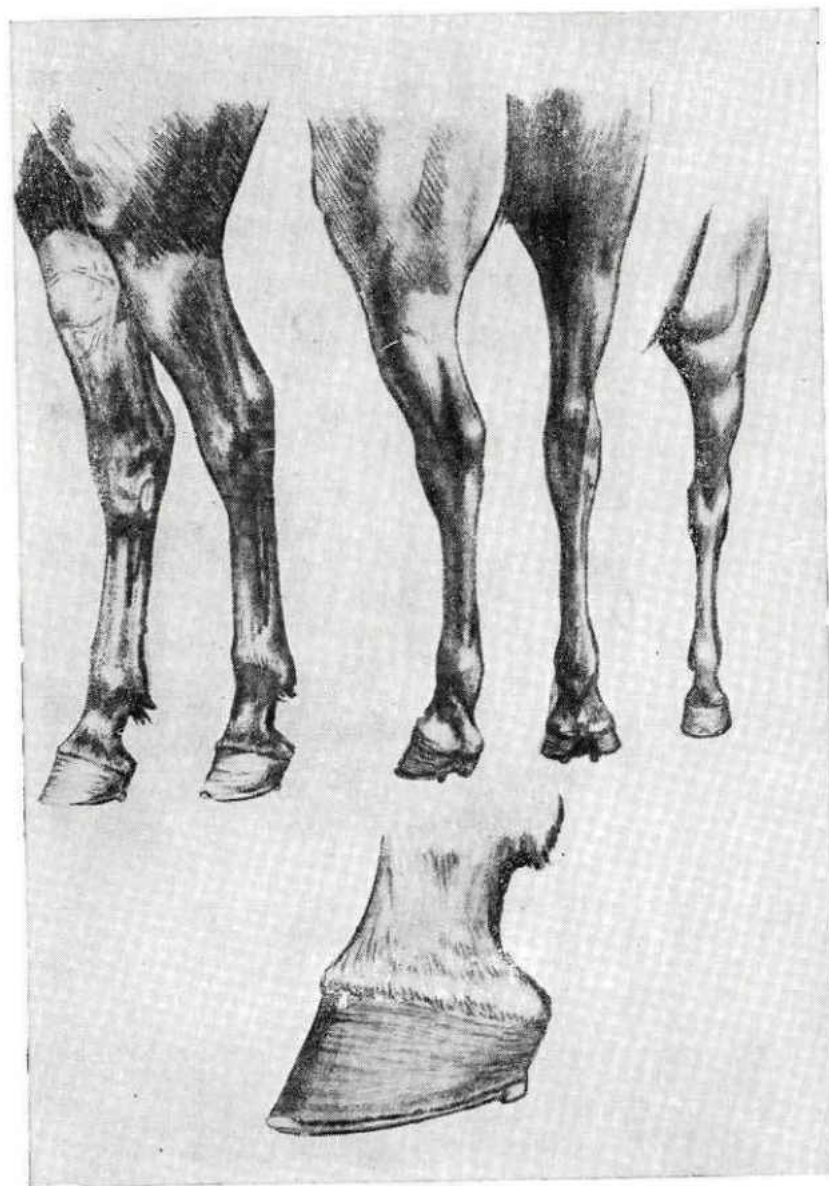
Вся группа мелких костей скакательного сустава представляет форму утолщения (аналогично запястью передних ног) с отдельными мелкими бугорками.

Путовый сустав и копыто немного отличается от этих же частей передних ног. Стенка копыта поставлена несколько круче, чем у передних копыт. Признак характера функциональности: передние копыта — преимущественно опора, сцепление, а задние — отталкивание. Если смотреть сзади, то идеальным строением будет полная вертикаль оси ноги.

При рисовании лошади полностью знание деталей и весь предварительный опыт играют большую роль.



Puc. 132



Puc. 133

В рисовании с натуры изображение движений лошади очень затруднительно. Только в набросках можно уловить основные очертания, да и то не быстрого движения. Поэтому рисование

**Изображение
движущейся
лошади**

движения лошади приобретает особое значение в работе художника, и его необходимо отнести уже к безнатурному рисованию по памяти и представлению. Эта стадия рисунка лошади является пере-

ходным моментом к композиции.

Движения лошади сосредоточены преимущественно в шее, хвосте и ее четырех конечностях. Самая гибкая часть тела, шея, в основе своей имеет довольно большую и свободно двигающуюся часть позвоночного столба, заключенного в сильные и эластичные мышцы. Лошадь может двигать шеей, запрокидывая ее довольно далеко назад, сгибая в дугу, вытягивая вперед или опуская вниз до самой земли (при легком отставлении ноги), а также поворачивать ее довольно круто вправо и влево.

Состояние шеи лошади, связанной с головой, ясно подчеркивает общее состояние лошади. При рисовании шеи нужно помнить, что наиболее подвижная часть позвоночника шеи расположена ближе к голове. Движение назад или момент так называемого «сбора» (при кавалерийской езде), когда натягивают повод и подтягивают голову назад, или опускание головы до земли для изображения относительно несложны. Нужно только хорошо усвоить характер плавного изгиба очертания шеи сверху и снизу (по линии гребня и по линии грудинно-головной мышцы).

Художники чаще делают ошибку, рисуя шею, например, при сборе, двумя ровными полукруглыми линиями, в то время как форма изгиба шеи бывает довольно различна, общий рисунок ее зависит в свою очередь от экстерьерного характера самой шеи (шея дугообразная или обратновогнутая).

Движения хвоста тоже довольно разнообразны. В спокойном состоянии хвост обычно плотно прилегает к ягодичным мышцам. В момент возбуждения лошадь его поднимает высоко. При подъеме хвост красиво выгибается, отделяясь от корпуса лошади. В рисовании лошади правильный показ движения хвоста имеет свое значение, так как им тоже выражается общее состояние лошади.

Характер движения конечностей лошади относительно несложен. Двигаться они могут только вперед и назад и очень немного в стороны. В рыси и в иноходи движение каждой пары ног идентично, разница лишь в смене ног (рис. 134, 135).

В галопе (в карьере) (рис. 136) движение каждой ноги отдельно в основном такое же, как и в рыси. Разница аллюра заключается лишь в чередовании выноса ног вперед.

Для того чтобы художнику была ясна разница аллюров, положим, рыси и карьера, надо подчеркнуть одно очень важное обстоятельство: в рыси ноги правой стороны повторяют полностью движение ног левой стороны. В карьере (галопе) правосторонние ноги делают иное движение, чем левосторонние.

Интересно проследить, обращаясь к натуре, в какой степени точно и полноценно для художника зрительное восприятие того или иного движения и аллюра лошади. Кратковре-

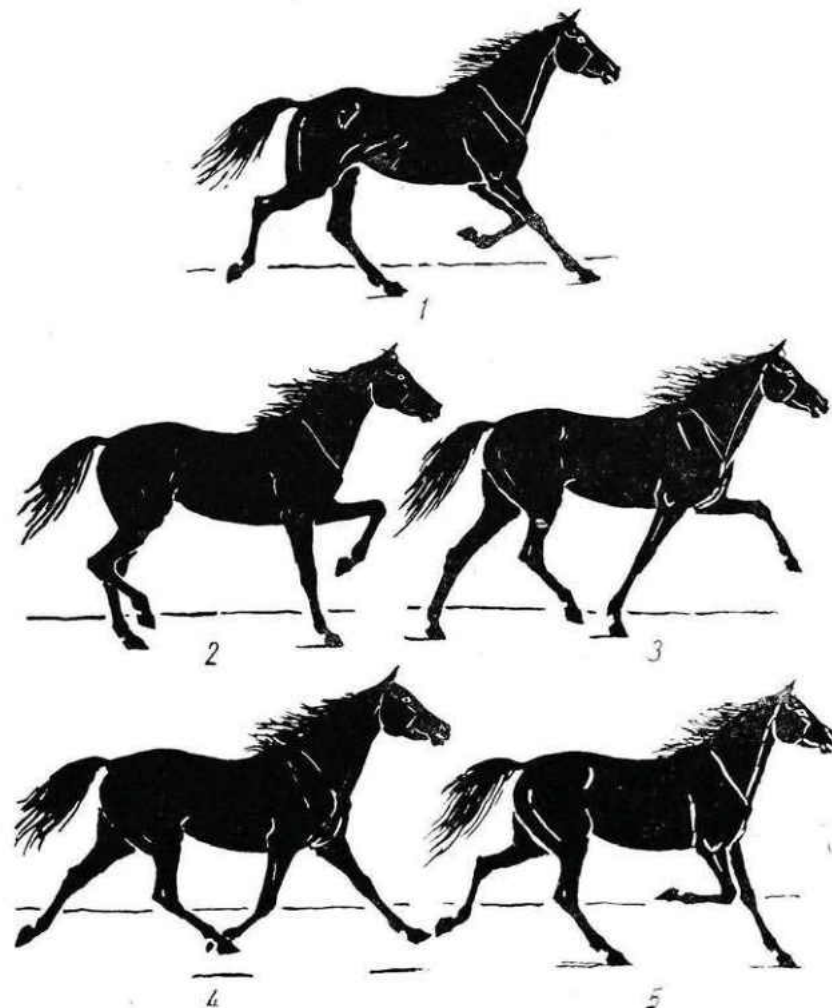


Рис. 134

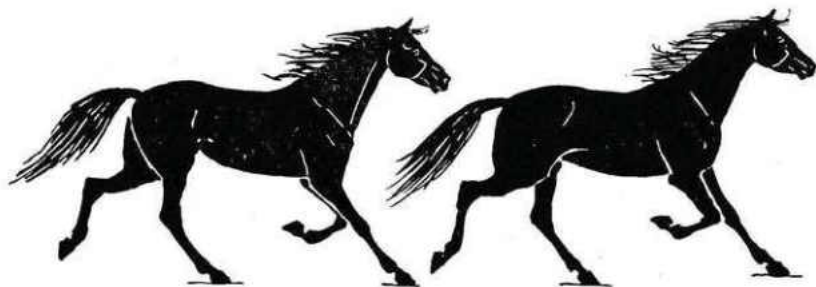


Рис. 135

менные движения, подъем на дыбы, лягание, момент прыжка через препятствие рисующий может легко уловить, а стало быть, и изучить зрительно.

При самых беглых, грубо схематических набросках движения рыси их начертания бывают довольно правдивыми. Зрительное впечатление от рыси строится на фиксировании в зрительной памяти крайних положений амплитуды размаха задних и передних ног. Эти положения обычно наиболее ярко запечатлеваются в зрительной памяти. В рыси запоминается самое высокое положение выноса и конечное движение при отбрасывании назад как передней, так и задней ноги.

Ввиду простого (назовем условно: симметрично-стороннего) движения рыси зрительное представление о ней почти полностью совпадает с некоторыми наиболее характерными и динамичными фазами движения рыси, представленными на моментальной фотографии. Поэтому некоторые удачные фотографии рыси очень остро выражают характер движения: все это можно отнести и к аллюру шага.

... Иначе обстоит дело с карьером (галопом). При сложном чередовании ног, а главное, асимметрично-стороннем (то же условно) движении, аллюр зрительно почти неуловим. Художники прошлого подтверждают это в своем искусстве, запечатлев представление этого аллюра «скачуще-летающим», причем скачка ими была понята как одновременный параллельный вынос передней пары ног и аналогичный толчок задних ног.

... При совершенстве фотографии наших дней все-таки необходимо сказать, что фотография и облегчает и усложняет работу художника. Помогает тем, что дает понятие о документальном изображении, а усложняет тем, что как бы оттесняет образное представление художника и противодействует ему. Поэтому противоречивая роль фотографии художником должна быть хорошо выяснена и умело предупреждена. Некоторые

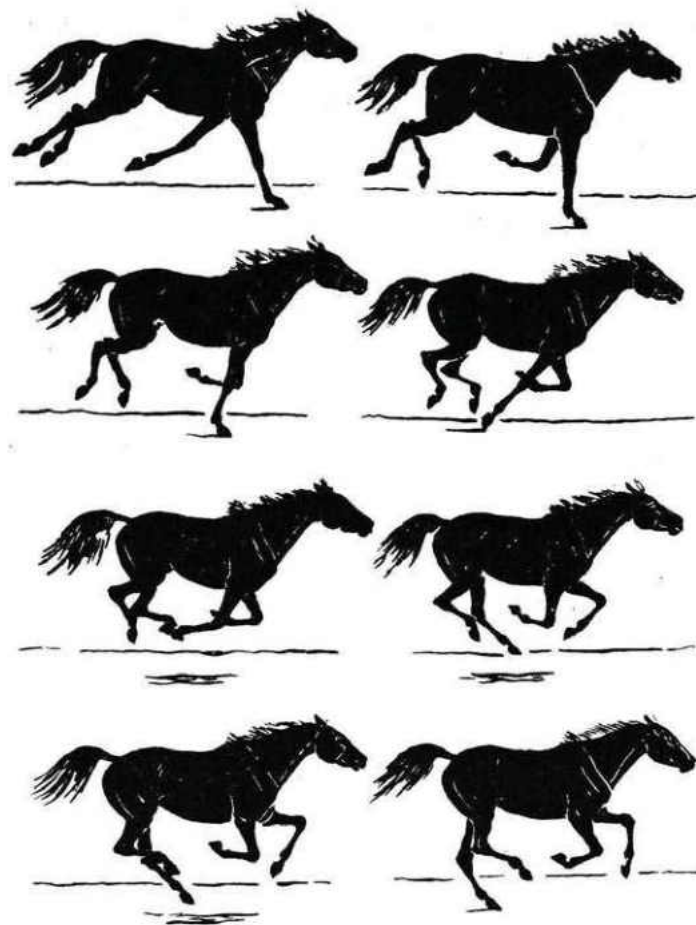


Рис. 136

художники полностью отвергают помощь фотографии, другие, наоборот, рабски копируют ее. По сути дела — и то и другое ошибочно. Понятно, что фотография, в особенности моментальная, фиксирует явление неизмеримо точнее, чем его может отметить глаз. С точки зрения познания окружающего мира эти качества фотографии являются большой помощью для художника, но механическое пользование фотографией, перерисовывание снимков отрицает основной смысл искусства, в котором образ играет ведущую роль.

Случалось наблюдать, как художник прибегает к перерисовыванию движения лошади с картин баталистов прошлого. Такой путь работы также совершенно недопустим. Во-первых, это хотя и частичный, но плагиат. Для каждого художника желательна своя точка зрения на трактовку движения. Кроме того, баталисты прошлого допускали в своих трактовках движения «субъективное» понимание, узаконенное временем, когда они работали, и полностью немыслимое для перенесения на полотно современного художника.

В изображении скачущей лошади разрыв и противоречие между зрительным впечатлением и документальной точностью должен быть преодолен, сближен путем какого-то промежуточного решения, в котором изображение карьера должно быть и образно выразительным и в то же время реальным. Поэтому художник, беря за основу зрительное впечатление, должен среди многочисленных фаз моментальной фотографии избрать только наиболее выражающие образ движения.

Художнику необходимо также воспользоваться художественным наследием прошлого, выбрав все ценное из опыта мастеров, изучив лучшие работы, посвященные изображению лошади.

Необходимо делать наброски скачущей лошади, положим, из окна параллельно движущейся автомашины, потому что фотографический материал карьера лошади никогда не сможет заменить первичного, живого ощущения художника. Полезно изучать аналогичные движения и у других животных, как, например, собаки, кошки и т. д.

Для того чтобы приступить к рисованию лошади на ходу (при медленном ее движении), надо иметь подвесной лоток с упором на животе, подвешенный через плечо на ремне.

Материалы для
рисования и некото-
рые вопросы
техники рисунка

Рисовать можно, держа лоток или в горизонтальном положении или под небольшим углом к горизонту. Этюдник может быть различной величины.

Внутри ящика помещается бумага и в специальном боковом отделении карандаши, акварель и т. п. При рисовании акварелью хорошо подвешивать с правой стороны на ремень сосуд для воды. Эти все приспособления предусматривают работу стоя, но они, конечно, вполне удобны и для работы в сидячем положении. Самым удобным стульчиком для походной работы является стул-трехножка. Он может быть устойчивым на неровной поверхности земли.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Анималист — художник, в основном посвятивший свое творчество изображению животных.

² Имеется в виду увеличение подвижности плеча.

³ Сравнительно большое место, отводимое теме «Рисование лошади», объясняется тем, что лошадь, как правило, более, чем какое-либо другое млекопитающее привлекает внимание художников. Кроме того, очень интересные, почерпнутые из собственной творческой практики наблюдения А. Лаптева могут быть использованы в методическом плане и при рисовании других животных.

⁴ Экстерьер в данном случае — внешние формы животного.

⁵ Линеарный, то есть выполненный только в линиях, в противоположность рисунку тоновому, где главную роль играет светотеневое пятно.

⁶ Иппология — наука, изучающая типы строения лошадей.

⁷ Автор, очевидно, имеет в виду графитный карандаш, который иногда называют свинцовым.

⁸ В данном случае имеется в виду строение тела лошади.

МАТЕРИАЛЫ
РИСУНКА
И ЖИВОПИСИ



А. Лаптев [15]

Материалы для рисования очень разнообразны. Рисовать можно:

- | | |
|-----------------------------------|--|
| Краткая характеристика материалов | 1) свинцовыми карандашами различной мягкости; |
| | 2) тушевальным (итальянским) карандашом ¹ ; |
| | 3) цветными карандашами; |
| | 4) тушью (кистью мокрой и сухой) ² |

(а также пером);

- 5) соусом (мокрым и сухим)³;
- 6) сангиной;
- 7) пастелью (в два-три цвета);
- 8) одноцветной акварелью (сепией, умброй, вандиком, черной акварелью);
- 9) древесным углем (обычным и промасленным)⁴.

В каждом из материалов имеются свои достоинства и свои трудности. Есть смысл испробовать все виды техники для того, чтобы выбрать для себя наиболее приемлемый. Хорошее знание материалов и умелое пользование ими определяют успех в работе.

Поскольку рисунок производится на бумаге, нужно ознакомиться со свойствами всех ее сортов, имеющихся в распоряжении. Каждый перечисленный выше материал требует определенного сорта бумаги в связи с теми или иными техническими приемами. Сочетание бумаги и рисующего материала иногда можно варьировать в зависимости от техники рисунка. Наброски, например, требуют максимально подвижных средств исполнения (лучше всего мягкий карандаш по слегка шероховатой бумаге).

Самый простой, доступный и распространенный материал — *свинцовый карандаш*, лучше всего мягкий. Чем мягче карандаш и крупнозернистей бумага, на которой делается рисунок, тем сочнее и рыхлее будет штрих и, наоборот, чем мелкозернистее бумага и чем тверже карандаш, тем четче и суше будет штрих.

Черная тушь (обыкновенная) употребляется при перовой технике. Перо желательно иметь с хорошим упругим концом для того, чтобы можно было делать тонкий и толстый штрих. Бумагу для перовой техники лучше всего брать гладкую, хорошо проклеенную, так как шероховатость бумаги будет затруднять движение пера.

*Тушь в размывку*⁵ хорошо ложится на бумаге, не боящейся влаги, то есть хорошо проклеенной.

*Китайская тушь*⁶ дает особенно тонкую размывку и имеет красивые разнообразные оттенки черного цвета. Ею работают на бумаге, слегка впитывающей влагу. Эта техника трудна и слишком индивидуальна.

Соус (сухой) дает богатую возможность в тональном рисунке: он имеет глубокий бархатисто-черный цвет, довольно прочно пристает к бумаге, хорошо растушевывается пальцем и растушевкой. Применяется преимущественно в крупных рисунках.

Сангина напоминает твердую пастель коричневого тона. Свойства ее примерно те же, что и у соуса. Материал очень красивый.

Пастель (цветные мелки) по свойствам своим напоминают предыдущий материал, но при растушевке значительно мягче.

*Однотонная акварель и гуашь*⁷. Это материал, наиболее прочно пристающий к бумаге, обладает разнообразными возможностями. Им можно решать как чисто тоновые задачи, так и линейные, то есть работать и мокрым и полусухим способом.

Для акварели из существующих бумаг лучше всего брать ватман или полуватман, то есть бумагу лучшего качества, дающую возможность производить смывание. Достоинством акварели является также то, что она не требует фиксирования и прочно держится на бумаге.

Древесный уголь (обычный), употребляемый живописцами в подготовке картин, имеет значительные рисовальные качества. Это очень пластичный материал, он легко и красиво ложится на бумаге, дает сочный бархатистый штрих, удобен для растушевки (пальцем, растушевкой) и легко поддается стиранию резинкой и даже тряпкой. Его большим недостатком является то, что он очень непрочен держится на бумаге. Без фиксирования рисунок углем не может долго сохраняться. Фиксаж же, какого бы рецепта он ни был, заметно загроубляет тонкость растушевки, обедняет⁸ тональную градацию. Для учебных целей уголь незаменим.

Тушевальный карандаш и твердый соус (черный мел) хороши для решения живописных задач в рисунке, но, к сожалению, этот материал у нас мало распространен.

В практике изображения я рекомендовал бы и разнообразить технику выполнения. Разнообразие технических материалов можно связать с общими задачами изображения. Натура

О выборе материала часто подсказывает, чем и как делать ее, какой избрать формат, а следовательно, и рисовальный материал. Так, перовая техника наиболее подходит к мелкому рисунку, уголь и сангина — к крупному. Для набросков незаменим простой гра-

фитный мягкий карандаш 5Б. Он легко и плавно скользит по бумаге.

Также хорошо для набросков перо. Штрих в перовой технике наиболее обнажен и четок, что заставляет художника избегать всяких случайностей и быть одновременно и эмоциональным и строгим в приемах.

Рисовать хорошо и на цветной бумаге. Эта традиция старых мастеров имеет большой смысл и богатые технические возможности. Цветная бумага заранее дает для рисунка то-

Приготовление
цветной бумаги
(цветные грунты)

вую среду, по которой можно работать одновременно и темным и светлым. Такую бумагу можно и самому приготовить при помощи мелко толченой пастели или еще какого-нибудь красящего порошка, равномерно втирая его по всему листу тампоном из ваты.

Цветная бумага делается также при помощи раствора чая или кофе или заливки однотонной акварелью и гуашью.

Надо лист, предназначенный для рисования, смочить сильным раствором кофе или чая. Затем натянуть на планшет (или доску), чтобы он высох и был ровным. Можно сначала натянуть на планшет, а потом смачивать. Иногда покрывают бумагу легким раствором акварели. Важно, чтобы густота тона цветной бумаги была небольшая, а штрихи и линии пера были видны отчетливо. Тона покраски бумаги могут быть бесконечно разнообразны. Но лучше всего — нейтральные — тепло-серые и холодно-серые.

Фиксировать рисунок можно начисто обезжиренным молоком или очень легким раствором киноплемки в ацетоне.

Было бы хорошо для больших, особенно станковых рисунков, бумагу предварительно мочить и на-
Закрепление рисунков тягивать на доске и делать рисунок после высыхания. Это предохраняет готовый рисунок от покоробливания при сырости и не дает ему сильно сокращаться при высыхании, так как значительно уменьшает деформацию бумаги.

К материалам перового рисунка относятся перо, тушь и бумага. Казалось бы, технические свойства их просты, проще, чем каких-либо других материалов изобразительной техники.

Однако перовой рисунок нужно считать трудным видом рисования. Трудным является он потому, что, во-первых, линии и штрих в любом случае имеют отчетливость

и определенность, и это качество заставляет художника быть все время, если так можно выразиться, «на чеку». Художник должен, не меняя темпа и уверенности, следить за каждым движением пера и класть штрих только наверняка.

Материалы для рисунка пером

Во-вторых, тушь (черные чернила, орешковые чернила и др.) материал несмываемый, поэтому разного рода поправки в перовом рисунке по существу исключены.

Если качество бумаги и допускает подчистку, все же не следует злоупотреблять этим. Лишь как исключение можно считать применение белил для исправления рисунков. Лучше белила использовать для достижения определенного изобразительного смысла.

Изучение технических свойств бумаги, пера и туши необходимо для каждого желающего рисовать в этой технике. Одним из видов изучения можно считать простую тренировку в умении делать быстрые параллельные штрихи во всевозможных вариациях.

Стальное перо. Для рисования пером требуется хорошее гибкое стальное перо, плотная, гладкая, хорошо проклеенная бумага и тушь, хорошо стекающая с пера. Движение пера по бумаге чем свободнее и легче, тем результативнее.

Перо и идущая за ним линия должны быть максимально послушны воле художника. Чередующиеся в зависимости от характера рисунка нажимы и ослабления приобретают музыкальное звучание. Было бы идеальным, если бы перо по бумаге могло двигаться в любом направлении. На это «способны» не всякие перья, и не каждая бумага этому помогает. Если перо имеет очень острый конец, его движение по бумаге наиболее ограничено. Оно цепляется за микроскопическую шероховатость бумаги, и штриховка от этого становится трудной.

Стальное перо уже так прочно вошло в наш быт, что его «родословная», идущая от птичьего пера, постепенно как-то перестала осознаваться нами. Если заглянуть в историю, то мы увидим, что в старину употреблялись различные виды перьев: гусиные, индюшачьи, глухаринные, тростниковые, камышовые, бамбуковые и другие.

... Я приведу только те марки стальных перьев, которые наиболее характерны по своим качествам и наиболее необходимы. Это перья школьные № 11 и перья, известные под № 86, — «Союз». Они имеют большое внешнее и рабочее сходство. Первое лишь немного тверже (может быть, это зависит от определенного качества стали). Перо № 23 дает ровную линию почти без нажима. Оно с успехом может применяться при соответствующем виде и задаче рисунка. Перо № 1114 дает ровный толстый штрих. Это тоже специфическое перо, предназначенное для особого рисования.

Остается сказать о нотном пере № 98 «Союз» с двумя разрезами на конце. Это перо может давать наиболее толстую линию, но тонкие линии делать им уже невозможно. Чертежные перья № 201 «Союз» сейчас в продаже не встречаются, но

пока что лучше этих перьев я у нас не находил. Они могут давать тончайшие паутинные линии и довольно сочные толстые. Эластичность их стали наиболее велика и напоминает эластичность гусиного пера. Очень многие свои рисунки я сделал именно этими перьями (перовые рисунки к «Мертвым душам»), остатки этих перьев храню как драгоценность. Чертежное перо № 2350 «Союз» хоть и дает довольно тонкие линии, но эластичность его невелика, и для беглого, легкого рисунка оно неприемлемо.

Было бы правильным работать (конечно, в соответствующих условиях) сразу двумя-тремя перьями различной эластичности для варьирования толщины линий и штрихов. Некоторые художники спиливают или стачивают конец пера и тем самым получают тип пера «рондо» (с тупым концом). Когда требуется, это, конечно, сможет сделать каждый художник.

Вечная ручка. Этот инструмент имеет смысл лишь при походном рисовании в альбомах благодаря своей зарядке чернилами. Но вообще перья вечных ручек малоэластичны, и линии их слишком однообразно тонки.

Фломастер. Этот инструмент нельзя отнести к перовой технике полностью, хотя устроен он по принципу вечной перовой ручки, но фетровый фитиль — это нечто среднее между пером и карандашом... Превосходные, мобильные, технически очень удобные, изобразительно очень эффектные эти ручки обладают большими возможностями.

Тростниковое перо. Для того, чтобы тростниковое перо было эластично, прочно и нехрупко, лучше всего срезать тростник или камыш поздней осенью, когда он вполне созрел. Но и простоявший целую зиму тростник, пересохший и испытанный на себе воздействие погоды, тоже вполне приемлем для рисования. Достоинство тростникового пера состоит в том, что линия ведется им очень эластично и легко и может быть очень широкой. Работа тростниковым пером — особая разновидность рисования.

Приготавливать тростниковое перо надо следующим образом: срезав тростник или камыш, выбрать наиболее прочные его части и очень острым ножом, скальпелем или бритвой сделать на конце очень косой срез. Затем срезать с обеих сторон бока до вида обыкновенного пера и сделать небольшой разрез. Варьировать срезы, надрезы и разрезы можно весьма разнообразно. Пусть этим займется сам рисующий и попробует срезать более остро и более тупо. Пусть попробует взять и широкую нижнюю часть тростника, и тонкую верхнюю часть — словом, тростник, камыш и солома должны быть испробованы во всех их технических возможностях.

Гусиное перо. Рисование птичьими перьями (гусиными, павлиньими, индюшачьими, глухаринными и др.) тоже яв-



Ил. XXXVI. А. С. Пушкин. Автопортрет. 1829



Ил. XXVII. О. А. Кипренский. Портрет И. А. Крылова и неизвестного. 1810-е гг.



Ил. XXVIII. П. В. Митурич. Бульвар. 1915

ляется классическим. По сие время оно не утратило своего значения.

Рисование гусиным пером имеет свои привлекательные особенности. Конец пера обладает гибкостью и эластичностью, позволяющими делать линии самой различной толщины. Но рисование гусиным пером все-таки у нас не имеет широкого распространения из-за довольно специфического и трудного оформления конца. Для рисования берут гусиные или индюшачьи (можно и других больших птиц) маховые перья (от крыльев). Их концы срезают острым ножом и затем надрезают вдоль на несколько миллиметров (название «перочинный ножик» пошло от этого). Это надрезание необходимо делать очень умело.

В качестве типичных перовых рисунков можно рассматривать наброски А. С. Пушкина (ил. XXVI), во множестве украшающие поля его рукописей, и рисунки О. А. Кипренского (ил. XXVII).



Ил. XXIX. Е. Е. Лансере. Рисунок к повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат».

Эти рисунки очень наглядно показывают технические возможности гусиного пера. В них чувствуется беглость, подвижность и эластичность линии. На автопортрете поэта специфика гусиного пера особенно ясно ощущается.

Деревянные палочки нельзя полностью присоединить к черно-белому линейно-штриховому рисованию пером. Но так как этот вид инструмента имел значительное распространение в прошлом и сейчас часто употребляется художниками преимущественно для станкового рисования, то считаю нужным упомянуть и о нем.

Приготовление их очень просто, даже примитивно. Обыкновенная, тонко очиненная палочка на конце зачищается так, как это хочется самому художнику. Для удержания туши на конце делаются желобки — продольные и поперечные.

Рисование деревянной палочкой тоже требует эксперимента. Пусть художник испробует все возможности и этого инструмента. Но рисование и палочкой, и спичкой, и даже в какой-то мере тростниковым пером — это переходная стадия

к рисованию карандашом. Дело в том, что высыхающий конец палочки поневоле будет давать некоторый процент серого штриха. Это уже приближение к цвету штриха карандаша. Показательны в этом плане рисунки П. В. Митурича (ил. XXVIII) и Е. Е. Лансере, сделанные стеклянной палочкой (ил. XXIX).

Бумага для перового рисунка. В перовом рисунке качество бумаги не менее важно. Как я уже сказал, бумага должна всемерно способствовать легкому, беглому движению пера по поверхности. Это бумага: гладкая, хорошо проклеенная и плотная.

По цвету эта бумага у нас только белая. Между тем для станковых рисунков пером очень подходит и гладкая тонированная бумага. Тонированная плоскость обычно в таких случаях представляет тональную среду и очень уместно объединяет несколько одинокие линии перового рисунка общей, красивой, легкой подкладкой. Рисунок, сделанный на цветной бумаге или слегка тонированной, кажется как бы более полным, насыщенным (особенно при наличии белого паспарту).

Рисование пером по шероховатой бумаге крайне нежелательно. Перу трудно скользить по такой бумаге, и оно становится иногда более подвластно случайностям шероховатости, чем воле руки.

Но, однако, нельзя полностью отказываться даже от такого рисования.

Иногда я рисовал даже по очень твердой неровной поверхности нашего ватмана (производство фабрики Гознак), и в рисовании, широком и крупном, это оказывалось вполне приемлемым. Я бы посоветовал всем художникам, желающим рисовать пером, испробовать все возможные сорта бумаги и выбрать себе подходящий. Я говорю так потому, что однажды я попробовал рисовать тушью по рыхлой несклеенной бумаге. Тушь впитывалась и расплывалась, перо несколько увязало. Но в получившемся рисунке был свой какой-то особый эффект. Конечно, лишь эксперимент и исключение. Но чем любознательнее будет художник, тем больше будет у него и возможностей для интересных находок.

Известно, что у художников прошлого, когда рисование было преимущественно станковым, самостоятельным, уникальным и не предназначалось для воспроизведения, была очень распространена цветная бумага. Это имело и имеет свои основания: цвет бумаги

Цветная бумага

объединял рисунок пером, создавал некое ощущение тональной среды, смягчал контраст белого и черного, что порой бывает даже необходимо. Теплый цвет бумаги очень гармонировал с коричневыми чернилами — сепией и бистром.

Мелованная или меловая бумага. Как известно, для печати существует так называемая меловая бумага, то есть обычная бумага, покрытая ровным слоем мела с небольшим количеством связующих веществ. Для некоторых видов печати бумага эта очень удобна, так как хорошо воспринимает краску. Но для работы пером она менее пригодна. Перо врезается в поверхность мелового грунта и этим затрудняется его движение. Но есть у этой бумаги и преимущества, которые иногда, при некотором виде рисунка, бывают просто необходимы. Штрих и линия на этой бумаге приобретают наибольшую отчетливость. Тушь ложится очень ровно и плотно. Но самое главное заключается в том, что по готовому рисунку возможна ретушь. Она производится с помощью острого орудия иглы, скальпеля или специального пера. Тут возникает даже такой новый технический элемент, как белая линия и штрих по черному фону. В чистом виде этот прием приобретает характер гравирования (принцип линогравюры и гравюры по дереву, работа белым по черному при помощи резца). По существу, он нарушает принцип рисунка пером, но частично может быть полезен и тут.

Тушь и черные чернила. Не менее важно для рисунка пером и красящее вещество. Для рисунка пером мы располагаем черной тушью, изготавливаемой из бычьей крови, и черными чернилами. Наша тушь завода «Красный художник» неплохого качества. Она довольно быстро засыхает, не смывается, хорошо пристает к бумаге и сходит с пера. Несколько усложняет работу ее быстрое высыхание и образование черного сгустка, который необходимо все время вытирать тряпочкой или суконкой. Тушь эта имеет довольно густой черный цвет.

Второй материал — это черные чернила. Они предназначены для авторучек, но, по сути дела, они пригодны и для рисования обычными перьями. Эти чернила обладают хорошими качествами. Они очень глубоки по цвету (правда, не совсем черные, а, скорее, черно-синие). Хорошо сходят с пера, довольно быстро засыхают и не образуют на пере лишних осадков.

Орешковые чернила. В течение нескольких веков материалом для рисования пером и для письма служили так называемые орешковые чернила (галлы). Их качество было очень высоко. Они не выгорали на свету, а, наоборот, принимали еще более интенсивный цвет. Коричневый оттенок их цвета придавал изображению приятную мягкую окрасченность. Чернила легко сходили с пера. Мы знаем, что ими пользовались почти все корифеи изобразительного искусства. «Ушли со сцены» эти чернила сравнительно недавно. Они употреблялись даже в начале нашего столетия.

В наше время орешковые чернила не изготавливаются, однако способ их приготовления настолько прост, что некоторые художники для своих работ их стали изготавливать собственноручно.

Вот как делаются эти чернила. Поздней осенью на листьях дуба можно видеть светло-зеленые круглые наросты величиной с орех. Это гнезда насекомых паразитов. Надо собрать некоторое количество этих «орешков» (их научное название галлы) и размельчить их. Затем эта размельченная масса кладется в марлю, сложенную в два ряда. В стеклянную посуду выдавливается весь сок. Сначала чернила имеют легкий коричневый оттенок. Для того, чтобы цвет их стал более интенсивным, в них кладется некоторое количество кристаллов железного купороса. Состав размешивается деревянной или стеклянной палочкой. От купороса чернила становятся темнее и приобретают несколько более холодный оттенок. Составу надо дать постоять на свету примерно неделю, и чернила можно считать готовыми. Употреблять эти чернила возможно при рисовании гусиным или тростниковым перьями, только не стальными, так как сталь при соединении с купоросом и дубильным веществом дает нежелательную химическую реакцию.

Для репродуцирования в книжной иллюстрации эти чернила, конечно, непригодны, но в станковых рисунках они очень красивы, особенно если сочетать их с цветом бумаги, которая тоже может быть тонирована этими же чернилами, но разбавленными водой.

Тонировать бумагу можно таким образом: наклеить бумагу на доску и флейцем⁹ легко, с одного раза, покрыть бумагу раствором этих чернил.

А. Куприн [16]

Из порошка отмученного мела и воды с незначительным количеством клея гуммитраганте (нежного растительного клея, применяемого в фармакопее) я делал тесто, перетертое до такого состояния, когда из него легко можно на дощечке выкатывать палочки-колбаски. К этому белому тесту остается только примешивать порошки различных красок и комбинировать их по силе тона и цвета. Вместо воды с гуммитраганте можно употреблять обыкновенный хлебный квас: он имеет вполне достаточную склеивающую силу.

Гуммиарабик для изготовления пастели не годится, так как очень тверд и угадать пропорции его невозможно. Более подходит вишневый клей или абрикосовый.

Изготовление пастели

Замечу, что по своей структуре порошки ультрамарина и краплака не годятся для выкатывания из них колбасок. Эти цвета возможно только отливать в бумажные тонкие трубочки, по высыхании которых карандаши пастели освобождаются от обволакивающей их бумаги.

Берлинская лазурь, милори, франкузема голубая и парижская синяя (краски, в состав которых входят цианистые соединения железа) в соприкосновении с неочищенным мелом, содержащим примесь извести, дают нежелательные сюрпризы: вместо голубых карандашей получаются желтые, типа охры. Это, по-видимому, синеродистое железо превращается в окись железа.

Для приготовления самого темного густого по цвету карандаша берлинской лазури берут одну часть порошка лазури и три части химически чистого мела. Берлинская лазурь так сильна, что не применяется в чистом виде.

МАТЕРИАЛЫ ЖИВОПИСИ

А. Куприн [16]

...Я коснусь лишь оптической стороны природы красок. С этой точки зрения я делю их на две группы.

1-я группа — главные корпусные краски: свинцовые белила; киноварь ртутная; неаполитанская

Масляные краски желтая; кадмий оранжевый; кадмий темный; кадмий средний; кадмий светлый;

кадмий красный; кобальт зеленый светлый.

Особенные свойства перечисленных красок: они по природе своей светлые, очень плотные и укрывистые¹⁰, тон их не зависит от соединения с маслами. Масло придает им характерный блеск, не меняя их в тоне, то есть они не делаются от него темнее или светлее.

Разбелы этих красок также не изменяют своего тона.

2-я группа — лессировочные краски — прозрачные и полупрозрачные:

ультрамарин; краплаки; волконскоит; изумрудная зеленая; Ван-Дик коричневый; сиена жженая; умбра натуральная.

Указанные краски, стертые с маслом, темнеют и сильно отличаются по цвету и тону от состояния своего в сухом виде, в порошке. Масло сгущает их цвет и тон, придает им прозрачность, глубину и звучность. Краски эти, нанесенные на тянувший грунт¹¹, светлеют, тускнеют, матовеют, теряют прозрачность и звучность; разбелы же их на тянущем грунте темнеют.

В процессе работы корпусные краски (1-я группа) не участвуют в потемнении. Эту неблагоприятную роль играют исключительно лессировочные краски (2-я группа); художник должен знать это и быть очень осторожным и предусмотрительным, применяя их в светлых тонах.

Прописывая светлые по колориту места, настойчиво советую избегать копалового лака, темного по своей природе.

Живописцы сплошь и рядом покупают краски, прельщаясь цветистостью, блеском, экзотичностью названий, упуская из виду их непрочность, вернее сказать, находятся в полном неведении о последствиях применения их в картинах. Так, работы Куинджи в Третьяковской галерее явно потеряли значительную часть яркого колорита. Это результат погони художника за исключительным эффектом освещения и яркостью красок.

Однажды я, обходя Третьяковскую галерею, остановился у картины Архипова «На Оке» (это было в последние годы его жизни). Рассматривая ее и восторгаясь необыкновенно жизненно, прекрасно написанными фигурами и пейзажем, я заме-

тил, что картина эта изменилась: вся она как-то выцвела, краски потухли. Слышу сзади меня кто-то тяжело дышит. Оборачиваюсь и вижу самого автора, Абрама Ефимовича. Когда-то я учился у него в натурном классе московского Училища живописи. Мы разговорились. Он тоже, конечно, заметил изменения в своей картине. Спрашиваю его: «Какими красками вы писали?» — «Кузнецкими», — с улыбкой ответил он (на Кузнецком мосту в магазине Досекина мы, художники, покупали все живописные материалы). Для меня стало ясно, что изобразительная сторона его метода прекрасна, а что касается технологии материалов, то по этой части он не был знатоком.

Назову свойства красок, которых не должно быть на палитре художника ¹²:

1. Желтые — средние, темные и оранжевые хромы — сереют и выцветают.

2. Сурик свинцовый — темнеет.

3. Киноварь зеленая светлая и темная — эта простая смесь желтого хрома с берлинской лазурью никуда не годится, так как быстро выцветает, блекнет, сереет, тускнеет.

4. Поль-Веронез в чистом виде (без смешения с другими красками) сравнительно хорошо сохраняется только под покровным лаком. Но эта же краска хороша в клеевой живописи.

5. Зеленая Верт-де-гри (медная краска) — никуда не годится.

6. Фиолетовая мажента — быстро выцветает.

Как я уже говорил, повторные прописывания картины неминуемо ведут к потемнению. Но поскоблишь, и опять писать можно. Наконец, наступает момент, когда потемнение прекращается: значит, нижние слои достаточно просохли и уже не тянут в себя масло. По-видимому, старые мастера употребляли синкктивы, ускоряющие засыхание красок.

Ф. Рерберг [17]

Художник, приступая к серьезной работе, естественно, захочет испытать неизвестные ему краски. Не всегда оказывается возможным произвести лабораторный анализ краски, да это уже и не так обязательно. Большей частью

Испытание красок оказывается достаточным проделать очень простые испытания, чтобы определить пригодность краски для живописи.

Главными разрушителями красок являются свет, а из газов — сероводород. Действие того и другого на краску легко проверить. Чтобы произвести испытание краски светом, надо

выставить на солнце выкраску испытуемой краски, прикрыв половину выкраски черной бумагой, но лучше всего разрезать выкраску пополам и одну часть выставить на солнце, а другую сохранить в тени.

Принято считать, что действие света на краску, выставленную на окне, обращенном на юг, раз в двести сильнее действия рассеянного комнатного света. Таким образом, в обычном комнатном свете краска изменится за двести лет на столько же, на сколько она изменится в течение одного года, находясь на окне, обращенном к солнцу.

Годичное испытание светом обыкновенно и считается достаточным для сравнительно прочных красок.

Органические же краски в большинстве разрушаются значительно быстрее. Выцветание их нередко проявляется через несколько дней, а иногда и в один день. Бледная окраска акварельного кармина или зеленого лака в один яркий солнечный день пропадает с бумаги бесследно, оставляя на бумаге только лишь следы связующего. С маслом эти краски держатся немного дольше.

Для испытания красок сероводородом можно взять склянку с плотно притертой пробкой, положив на дно кусок сернистого калия. Опущенные в склянку выкраски свинцовых белил, сурика или медной зеленой почернеют в несколько минут.

Указанными способами испытаний большей частью удастся определить, с какой краской мы имеем дело.

Допустим, перед нами яркая оранжево-красная краска, и мы не знаем, что это такое, — киноварь или имитация, красный хром или красный кадмий. Сделаем три выкраски и поставим одну на солнце, другую опустим в склянку с сероводородом, третью оставим в тени. Если краска начнет темнеть на солнце и не изменится в сероводороде — значит это настоящая ртутная киноварь. Если краска выцветет на солнце и не изменится в сероводороде — значит это имитация киновари из анилиновых красителей. Если краска почернеет в сероводороде и не выцветет на свету — значит это красный хром. Если почернеет в сероводороде и частично выцветет на свету — значит это оранжевый хром или свинцовый сурик, подцвеченный анилином. Если краска неизменно выдерживает долгое испытание света и не изменяется под действием сероводорода — очевидно, это красный кадмий.

Так же легко отличить желтый хром от кадмия и желтого лака. Хром и на свету и от сероводорода потемнеет. Лак на свету выцветет. Масляный кадмий выдержит оба испытания.

Испытание сероводородом... быстро обнаружит присутствие меди в зеленой краске и примесь желтого свинцового хрома, а испытание светом обнаружит присутствие зеленого лака, часто очень соблазнительного по своему красивому цвету. На-

стоящая изумрудная выдерживает все указанные испытания. Охры редко фальсифицируются, но бывают иногда для яркости подпвечены желтым хромом. При испытании краски сероводородом легко обнаружить эту примесь.

Живописец редко пишет масляными красками прямо из тюбиков. Чаще всего краску приходится разбавлять, чтобы сделать ее более текучей, ускорить ее высыхание или сохранить блеск, который она обычно теряет при высыхании. Для этой цели употребляются различные растворители, сиккативы, лаки и т. п. Со всеми этими жидкостями и составами художник должен быть очень осторожен, так как неумелое пользование ими может разрушающе действовать на живопись.

Вспомогательные жидкости

Чтобы сделать краску жиже, ее часто разводят тем же самым маслом, на котором стерты краски. Но делать этого не следует. Излишек масла очень вреден для живописи: он вызовет пожелтение, а иногда и сморщивание или растрескивание красочного слоя. В тех случаях, когда краска приготовлена так жидко, что она течет, или из нее вытекает излишек масла, лучше этот излишек удалить. Для этого краску размазывают по листу бумаги, которая впитывает в себя часть масла, и вновь собирают ее шпателем. Делать это надо быстро, иначе краска может обратиться в густую замазку, которой будет нельзя писать.

Для разжижения краски лучше употреблять какую-нибудь летучую жидкость — скипидар или так называемую очищенную нефть.

Обычный русский скипидар, выгоняемый из сосновых и еловых пней, для этой цели не годится. Он испаряется не весь, а оставляет в краске липкий остаток, сильно чернящий живопись. Надо брать французский скипидар, полученный из терпентина приморской сосны, или скипидар, добываемый из смолы пихты. Надо иметь в виду, что примесь скипидара к масляной краске ускоряет ее высыхание.

Керосин тоже не годится для разжижения красок. Он слишком медленно испаряется и, фильтруясь через загустевшую краску, проделывает в ней микроскопические дырки, придающие краске матовый вид, кроме того, он оставляет осадки, вредные для краски. Очищенный и более летучий лаковый керосин или очищенная нефть, называемая также петролем, испаряется без остатка, и, умеренно примененные, не могут принести вреда живописи. Если за неимением других разбавителей художник принужден прибегать к обыкновенному керосину, его необходимо по крайней мере профильтровать через слой ваты или угля.

Бензин неприменим как растворитель: он слишком быстро испаряется. Излишек всякого разбавителя, конечно, вреден, так как расслабляет силу сцепления масла.

Есть специально приготовленные жидкости для разбавления масляных красок, называемые обыкновенно лаками для живописи. Эти лаки не надо смешивать с картинным лаком, предназначенным для покрытия готовой и хорошо просохшей картины, и лаком ретуш, которым протираются потухшие места живописи и места, подлежащие вторичной прописке.

В даммарный лак для живописи, изготовленный в лаборатории «Всекохудожник», входят очищенный скипидар, толуол, смола даммары и небольшое количество льняного масла. Этими растворителями пользуются, чтобы, кроме разжижения краски, ввести в нее небольшое количество смолы.

Существует еще много различных лаков, но необходимо предостеречь художника от никем не проверенных и не апробированных составов.

Наши художники-живописцы и кустари сами готовили янтарные и копаловые лаки. Янтарь и копал — ископаемые твердые смолы — и приготовленные из них лаки считаются самыми

О лаках

лучшими. Приготавливали эти лаки следующим способом. В двух чугунных сосудах нагревали на угольках в одном — копал или янтарь, в другом — льняное масло. Доведя температуру до 260° С, при которой твердые смолы превращаются в подвижную жидкость, прекращали нагрев и, помещивая железной мешалкой, соединяли некоторое количество очищенного скипидара. Янтарь и копал, будучи нагретыми до жидкого состояния, растворяются в кипящем льняном масле, причем растворяются только в нем!

Для живописи в качестве разбавителя я употребляю копаловый лак со скипидаром, лака беру минимальное количество, а вернее всего, я варьирую пропорцию лака и скипидара по мере надобности.

Покровные лаки из даммары и мастики изготовляю сам холодным способом, растворяя эти смолы в смеси очищенного скипидара нефтью или бензином. Бутыль ставлю на солнце.

Иногда сосуд этот взбалтываю.

Изготовление это очень простое и не требует много времени.

стоящая изумрудная выдерживает все указанные испытания. Охры редко фальсифицируются, но бывают иногда для яркости подцвечены желтым хромом. При испытании краски сероводородом легко обнаружить эту примесь.

Живописец редко пишет масляными красками прямо из тюбиков. Чаще всего краску приходится разбавлять, чтобы сделать ее более текучей, ускорить ее высыхание или сохранить блеск, который она обычно теряет при высыхании. Для этой цели употребляются различные растворители, сиккативы, лаки и т. п. Со всеми этими жидкостями и составами художник должен быть очень осторожен, так как неумелое пользование ими может разрушающе действовать на живопись.

Чтобы сделать краску жиже, ее часто разводят тем же самым маслом, на котором стерты краски. Но делать этого не следует. Излишек масла очень вреден для живописи: он вызовет пожелтение, а иногда и сморщивание или растрескивание красочного слоя. В тех случаях, когда краска приготовлена так жидко, что она течет, или из нее вытекает излишек масла, лучше этот излишек удалить. Для этого краску размазывают по листу бумаги, которая впитывает в себя часть масла, и вновь собирают ее шпателем. Делать это надо быстро, иначе краска может обратиться в густую замазку, которой будет нельзя писать.

Для разжижения краски лучше употреблять какую-нибудь летучую жидкость — скипидар или так называемую очищенную нефть.

Обычный русский скипидар, выгоняемый из сосновых и еловых пней, для этой цели не годится. Он испаряется не весь, а оставляет в краске липкий остаток, сильно чернящий живопись. Надо брать французский скипидар, полученный из терпентина приморской сосны, или скипидар, добываемый из смолы пихты. Надо иметь в виду, что примесь скипидара к масляной краске ускоряет ее высыхание.

Керосин тоже не годится для разжижения красок. Он слишком медленно испаряется и, фильтруясь через загустевшую краску, проделывает в ней микроскопические дырки, придающие краске матовый вид, кроме того, он оставляет осадки, вредные для краски. Очищенный и более летучий лаковый керосин или очищенная нефть, называемая также петролем, испаряется без остатка, и, умеренно примененные, не могут принести вреда живописи. Если за неимением других разбавителей художник принужден прибегать к обыкновенному керосину, его необходимо по крайней мере профильтровать через слой ваты или угля.

Бензин неприменим как растворитель: он слишком быстро испаряется. Излишек всякого разбавителя, конечно, вреден, так как расслабляет силу сцепления масла.

Есть специально приготовленные жидкости для разбавления масляных красок, называемые обыкновенно лаками для живописи. Эти лаки не надо смешивать с картинным лаком, предназначенным для покрытия готовой и хорошо просохшей картины, и лаком ретуш, которым протираются потухшие места живописи и места, подлежащие вторичной прописке.

В даммарный лак для живописи, изготовленный в лаборатории «Всекохудожник», входят очищенный скипидар, толуол, смола даммары и небольшое количество льняного масла. Этими растворителями пользуются, чтобы, кроме разжижения краски, ввести в нее небольшое количество смолы.

Существует еще много различных лаков, но необходимо предостеречь художника от никем не проверенных и не апробированных составов.

Наши художники-живописцы и кустари сами готовили янтарные и копаловые лаки. Янтарь и копал — ископаемые твердые смолы — и приготовленные из них лаки считаются самыми

О лаках

лучшими. Приготавливали эти лаки следующим способом. В двух чугунных сосудах нагревали на угольках в одном — копал или янтарь, в другом — льняное масло. Доведя температуру до 260° С, при которой твердые смолы превращаются в подвижную жидкость, прекращали нагрев и, помещивая железной мешалкой, соединяли некоторое количество очищенного скипидара. Янтарь и копал, будучи нагретыми до жидкого состояния, растворяются в кипящем льняном масле, причем растворяются только в нем!

Для живописи в качестве разбавителя я употребляю копаловый лак со скипидаром, лака беру минимальное количество, а вернее всего, я варьирую пропорцию лака и скипидара по мере надобности.

Покровные лаки из даммары и мастики изготовляю сам холодным способом, растворяя эти смолы в смеси очищенного скипидара нефтью или бензином. Бутыль ставлю на солнце.

Иногда сосуд этот взбалтываю.

Изготовление это очень простое и не требует много времени.

Для ускорения высыхания масляных красок употребляются специальные составы — сиккативы.

Принципиально всякий ускоритель высыхания масла надо считать вредным. Ускорение высыхания масла ведет к сокращению века картины.

Сиккативы

Но бывают случаи, когда применение сиккатива становится неизбежным. Есть краски, например, некоторые гарансы, высыхающие во много раз дольше всех остальных красок. Присутствие сырой краски внутри высохшего слоя может вызвать растрескивание слоя, в данном случае сиккатив может очень помочь. Но всякий сиккатив можно вводить буквально каплями. Излишек сиккатива не только вредно отзывается на долговечности картины, но вместо ускорения может замедлить высыхание краски.

Некоторые соединения свинца, марганца и кобальта имеют свойство ускорять окисление масла, а следовательно, и ускорять его высыхание. На этом свойстве названных металлов и построены сиккативы.

Очень распространены сиккативы — олифа, или вареное масло, высыхающее масло, сваренное на огне со свинцовым глетом¹³. Самый сильный и опасный из сиккативов — сиккатив «куртре», в который входят свинец, марганец и скипидар.

Сиккативы кобальтовые лучше свинцовых тем, что они не чернят масла, а, наоборот, способствуют его осветлению.

Можно ускорить высыхание масляной краски картины, выдерживая ее на свету, в тепле, при свободном доступе воздуха.

Картина, помещенная в темном прохладном месте и защищенная щитом от свободного доступа воздуха, сохраняется долго сырой. Художники так и хранят свою картину, когда хотят продолжать писать ее по сырому.

Масляными красками пишут на всевозможных материалах. На некоторых из них масляная краска ложится без всякой подготовки, другие требуют определенной обработки или наложения на них слоя грунта.

Материалы, на которых исполняется масляная живопись

Дерево. В старину больше всего писали на дереве, а дерево употребляли разное. В Италии чаще всего писали на тополевых досках, в Нидерландах — на дубовых. Пользовались иногда, особенно в Германии, липовыми и буковыми досками. Реже употребляли доски хвойных деревьев, так как из них выступает смола, что может вызвать отставание грунта от доски. Особенно пригодным для живописи надо считать красное дерево. Оно мало сжимается, и в нем никогда не заводятся черви.

Но какое бы дерево мы ни избрали, доску необходимо тщательно приготовить. Прежде всего, доска должна быть сухая, чтобы она возможно менее сжималась и не коробилась. А чтобы доска не коробилась, в нее с изнанки вставляют шпонки или подклеивают под доску деревянную решетку. Большие доски склеивают из кусков: такая доска много прочнее.

Грунтовка доски. Масляная краска крепко пристает к дереву и без грунта, но слои дерева неравномерно впитывают масло и поэтому доску для масляной живописи обыкновенно грунтуют.

Древнейший грунт, применявшийся на дереве, — левкас, составляли из клея и мела или гипса. Потом стали заменять эту клеевую грунтовку масляной из свинцовых белил на льняном масле.

Спор о том, какой грунт для доски лучше, клеевой или масляный, остается нерешенным. Клеевой грунт имеет больше сторонников. Но надо помнить, что излишек клея в грунте бывает причиной трещин в живописи. Во избежание этого клеевой грунт надо делать как можно тоньше и клей выбирать менее ломкий, лучше не столярный, а кроличий или желатин.

Ломкость клея увеличивается от примеси мела или сухой краски. Для парализации хрупкости клея к нему прибавляют мед, воск или глицерин.

Клей варят очень жидко, не гуще молока, и этой клеевой водой первоначально проклеивают доски. Потом в раствор клея прибавляют мел или цинковые белила, делая массу приблизительно такой густоты, как сливки, и наносят ее на доску несколько раз тонкими слоями.

Желатинный грунт делается так. Желатин распускают в горячей воде без варки, в пропорции: 1 часть желатина на 10 частей воды. Сперва покрывают доску горячим раствором. Потом в раствор вводят мел или цинковые белила в таком количестве, чтобы получалась густая масса, которую затем разводят горячей водой и тонким слоем наносят на доску несколько раз, причем каждый слой просушивают и шлифуют стеклянной бумагой или пемзой. Последний слой не шлифуют.

Употребляют для грунта еще казеиновый клей.

Казеин — главная составная часть творога. В смешении со щелочами казеин образует клей. Приготавливают казеиновый клей так: на 100 частей (по весу) творога берут 4 части нашатырного спирта, творог хорошо растирают и, все время размешивая стеклянной или деревянной палочкой, вливают нашатырный спирт. Мешают до тех пор, пока не образуется клей, в который для эластичности можно влить 10 частей глицерина.

Для получения грунта смешивают отдельно в пропорции 1 на 1 цинковые белила с водой и потом уже составляют смеси из клея и разведенных белил.

Грунт этот по рецепту Вибера наносится несколькими слоями, причем первый слой составляется из 70 частей клея и 5 частей разведенных белил, в следующих слоях количество белил увеличивается и для последнего слоя клей и белила берутся в равных пропорциях.

Следует помнить, что казеин имеет способность сильно сжиматься при высыхании, что обычно ведет к растрескиванию грунта.

Вместо творога лучше брать казеин в порошке.

В последнее время вместо доски вошла в употребление клееная фанера. Но она годится только для небольших работ и должна быть обязательно набита на подрамник.

Фанера должна быть высокого качества и очень хорошо высушена, иначе она легко коробится и обыкновенно разрывает грунт и краску мельчайшими трещинами.

Холст. Самым распространенным материалом для масляной живописи с давних пор является грунтованный холст.

Холст под масляную живопись обязательно должен быть загрунтован или по крайней мере проклеен. Он должен быть защищен от непосредственного прикосновения к нему масляных красок, так как масло проедает холст.

Чаще других для живописи употребляют холсты льняные и пеньковые как более прочные, но пишут и на различной ткани: на бумажной, джутовой, шелковой и т. д. Ткань холста должна быть плотная, без просветов между нитями, без узлов и утолщений на нитях.

По характеру плетения ткани могут быть разные. Одни художники любят писать на холстах, тонких и частых, другие предпочитают грубую ткань, особенно для больших картин.

Холст не должен быть вальцованным, ткань его должна быть видна и ясно сквозить через грунт. Очень редко можно встретить живописца, который бы любил холст гладкий, как клеенка.

Рецептов грунтовки холста очень много. Грунты сводятся к трем основным группам: масляный, клеевой и смешанный. На каком бы грунте мы ни остановились, его надо хорошо при-

Грунтовка холста
готовить, так как на плохом грунте картина скоро погибнет даже и тогда, когда все остальные условия для ее сохранности будут строго соблюдены. Грунт может растрескаться, причем он разорвет, конечно, и краску. Грунт может сильно впитывать в себя масло, тогда живопись на нем становится матовой. Грунт может не держать на себе краску, и живописный слой будет отваливаться.

Грунтовать холст надо натянутым на крепкий подрамник и не снимать пока на вид и на ощупь он не будет казаться совершенно просохшим.

Клеевой грунт
Клеевой грунт готовить сложнее, чем масляный, но он не нуждается в долгой просушке и может быть пущен в дело че-

рез один-два дня после его приготовления. Поэтому, приготовляя грунтованный холст дома, мы всегда предпочитаем клеевой или смешанный грунт масляному.

По сравнению с клеевым грунтом доски холст должен быть особенно эластичным. Поэтому для грунта обыкновенному столярному клею надо предпочесть кроличий или желатин. Кроме того, для большей эластичности грунта в клей вводят небольшое количество глицерина или меда.

Неопытные люди при грунтовке холста делают обыкновенно ошибку, заключающуюся в том, что берут слишком густой клей для грунта и покрывают грунтом холст один раз. Такой грунт неизбежно ломается и покрывается трещинами. Холст до нанесения на него грунта надо проклеить клеевой водой и уже потом наносить на него в несколько приемов грунт из жидкого клея с цинковыми белилами или мелом. Грунтовая масса быстро наносится на проклеенный холст широкой кистью или щеткой, разравнивается и тотчас же излишек снимается шпателем так, чтобы слой грунта был минимально тонким и не закрывал ткань холста.

Точные пропорции составных частей грунта выработать трудно, так как при составлении рецепта грунта надо считаться и со свойствами ткани и с сортом клея.

Как правило, при недостатке клея в грунте он получается сильно впитывающим, краска на нем жухнет. От излишка клея грунт будет ломким и неизбежно вызовет трещины. Если грунт положен неравномерно, и в одних его частях количество клея больше, чем в других, краска будет жухнуть пятнами, нарушая гармонию картины. Хорошие клеевые грунты удаются только на плотных тканях. На редких, скважистых холстах хорошего клеевого грунта получить нельзя.

Приводим рецепт клеевого грунта, рекомендованный профессором Кипликом, на 1 квадратный метр холста.

Желатинный грунт:

Желатин	16 г
Глицерин	4 см ³
Цинковые белила	100 г
Вода	400 см ³

Белила в грунтах могут быть заменены мелом.

Грунт наносится на холст, предварительно проклеенный жидким желатином, разведенным в пропорции $\frac{1}{10}$, или дваж-

ды проклеенный: в первый раз в пропорции $\frac{1}{20}$ и вторично более крепким раствором $\frac{1}{10}$.

Все клеевые грунты более или менее втягивают масло из краски, и краска жухнет. По совету профессора Киплика такой грунт для устранения этого недостатка можно покрыть лаком или слоем жидкого раствора желатина.

Чтобы получить масляную живопись совершенно матовой, как клеевая краска или гуашь, применяются холсты, в которых белила заменены гипсом. Такой грунт впитывает масло быстро и в большом количестве.

Учитывая недостатки как масляного, так и клеевого грунта, в последнее время чаще стали прибегать к грунту смешанному, эмульсионному. Если взболтать жидкий клей или другую во-

Эмульсионный
грунт

дянистую жидкость с жидким маслом, получится эмульсия, которая быстро распадается, масло всплывает, вода остается внизу. Но из густого клея и извест-

ного количества высыхающего масла можно составить нераспадающуюся эмульсию, представляющую однородную массу. В густо сваренный клей, имеющий вид желеобразной массы, постепенно вливают масло, все время мешая, пока смесь не примет вид однородного теста. Эта густая эмульсия может потом разводиться водой, не распадаясь, если только количество масла не превышает известной нормы.

Эмульсионные грунты имеют то преимущество перед клеевыми, что гораздо эластичнее их и менее впитывают масло из краски, которая поэтому на них меньше жухнет.

От масляного грунта эмульсионный грунт выгодно отличается, во-первых, тем, что он не требует долгой просушки и на нем можно писать через один-два дня после приготовления, во-вторых, тем, что масляная краска на нем крепко держится.

Очень просто приготовить грунт, используя в качестве эмульсии желток яйца или целое яйцо.

Рецепт профессора Киплика: на 1 м^2 холста взять 4 яйца, 160 см^3 воды и 120 г цинковых белил. Грунт этот два раза наносится на холст, проклеенный желатином.

Для получения эмульсионных грунтов можно составить целый ряд комбинаций желтка, клея и масла. Эмульсия из клея и масла получается легче, если в смесь внести небольшое количество нашатырного спирта.

Приведем два рецепта профессора Киплика для грунта на желатине и казеиновой эмульсии.

1. Желатин	6 г
Вода	42 см^3
Нашатырный спирт	2 см ³
Масло вареное	2 см ³

К этой эмульсии примешать смесь из 30 г цинковых белил и 30 см^3 воды.

2. Казеин	10 г
Вода	145 см^3
Нашатырный спирт	10 см ³
Масло вареное	100 см^3

К этой эмульсии примешать 150 г цинковых белил, разведенных в 350 см^3 воды.

Все эти грунты требуют предварительной проклейки холста жидким желатином, после чего их наносят на холст два-три раза.

Каждый слой грунта просушивается сутки и протирается шкуркой или пемзой, кроме последнего слоя.

Для нанесения масляного грунта холст должен быть предварительно проклеен. Выше было указано, что масло проедает холст, и последний необходимо защитить

Масляный грунт от проникновения в него масла.

Для проклейки употребляется разный клей, но для холста особенно необходима его эластичность. В последнее время для этой цели употребляют почти исключительно желатин.

Клей должен быть очень жидким. Для эластичности в него добавляют незначительную долю меда или глицерина, а для предохранения холста от гниения прибавляют фенол.

На проклеенный и высушенный холст наносится слой масляной краски, большей частью свинцовых белил — краски, дающей эластичный и крепкий слой. Цинковые белила для масляного грунта не годятся. Грунт наносят обыкновенно щеткой, которой втирают краску, стараясь, чтобы она равномерно покрыла ткань холста. При нанесении грунта шпателем последний вдавливают краску в промежутки между нитями холста, снимает краску с выступающих нитей и ровно намазывает ткань холста.

Масляный грунт должен не менее года просушиваться в развернутом виде. Если холст с масляным грунтом плохо просушен, живопись на нем будет жухнуть, чернеть и растрескиваться. Но слишком сухие холсты с масляным грунтом, выдерживаемые годами, тоже имеют недостаток: на них плохо держится краска. Краска на таких холстах не жухнет и имеет блестящий вид, не отличающийся от вида сырой краски. Это всегда подкупало художников, и знаменитые дрезденские выдержанные годами холсты расходились в колоссальных количествах по всему миру. А краска на этих холстах не держится, написанную на них картину можно всю содрать дочиста, и под ней окажется совершенно неповрежденный, прекрасно сохранившийся грунт, на котором можно снова писать картину.

На таком холсте написана картина Репина «Иван Грозный». Когда с картиной случилось несчастье (ее прорезал ножом сумасшедший), то по краям разреза краска местами осыпалась, обнаружив чистый белый грунт. Вообще краски на этой картине держатся слабо, и уже не раз приходилось закреплять части красочного слоя, отстающие от грунта.

В противоположность холстам с клеевым грунтом слишком сухой масляный грунт совершенно непроницаем для масла.

Для устранения недостатков слишком пересушенного масляного грунта его протирают сырой картофиной, промывают мылом (конечно, тщательно смывая его водой), проходят по нему стеклянной шкуркой, растворяют верхний слой смесью скипидара и спирта, пока грунт не станет легко смачиваться маслом.

В последнее время предложен еще метод грунтовки холста (Рыбниковым). Холст, проклеенный и покрытый двумя-тремя слоями эмульсионного грунта, протирается тонким слоем масляных свинцовых белил, разведенных бензином.

Этот тончайший слой масляной краски не требует годичной просушки (достаточно 3—4 месяца) и составляет естественный переход от эмульсионного слоя к масляничному: присутствие же свинцовых белил под слоем масляной краски способствует более равномерному просыханию слоя краски.

А. Куприн [16]

Обычный масляный грунт, вошедший в употребление в XIX веке, имеет свои преимущества: масло из краски впитывается этим грунтом в высшей мере незначительно и, засыхая на холсте, удерживается в слое красок в необходимом количестве. Если на таком холсте написать этюд в один-два сеанса, то краски не потухнут, не поблекнут и не потемнеют. В процессе же длительной работы возникают всякие неприятности: неравномерное высыхание красок, пожухлости и т. д.

Для того чтобы получить возможность закончить работу по сырому, применяли масла, замедляющие высыхание красок, например, гвоздичное масло. Таким образом избегали потемнения картины в процессе работы. Но этот метод заканчивания картины по сырому ограничивает живописца, не допуская лессировок по сухому. И вообще, по мнению многих художников, масляный грунт, не дает столь разнообразной и богатой фактуры, как клеевой. Однако некоторые живописцы и реставраторы считают, что масляный грунт получит должную оценку

только по истечении многих-многих лет, когда испытание годами даст какие-то окончательные результаты. Лично я беру на себя смелость судить, что сцепление слоя красок с масляным грунтом ненадежно — очень уж легко соскабливается засохшая краска с холста.

Однажды взяли у меня на предмет репродуцирования картину, написанную на нетянущем, масляном грунте. Поставили ее в литографии возле раковины и из водопроводного крана попали на нее брызги воды. Так стояла картина полгода. Грунт размок. Засохший слой краски сполз с его поверхности, как переводная картинка. Пришлось картину нести в реставрационную мастерскую. А если бы холст был с тянущим грунтом, то этого бы не произошло.

Мои наблюдения и размышления над процессом потемнения красок дали мне возможность в какой-то мере сознательно выработать средство к устранению столь нежелательного явления.

Важно, чтобы краска, нанесенная на холст, удерживала в себе необходимое и живительное в оптическом отношении количество масла. Звучность цвета и блеск всецело зависят от этого. Задача заключается в том, чтобы удержать это количество масла в краске, не дать ему впитаться в нижележащие слои и грунт.

Коль скоро масло втянуто грунтом и низлежащим живописным слоем, краски потухнут, потемнеют. При многократном же прописывании потемнения эти суммируются и приводят в конечном счете к черноте.

Для того чтобы масло не уходило в низлежащие слои краски в холст, необходимо применять уплотненное, быстро засыхающее масло или даже сиккатив. Не успев впитаться, масло быстро загустеет и засохнет. Таким образом, необходимое в оптическом отношении количество масла в краске, как некое скрепляющее вещество, задержится, зафиксируется.

Я нахожу целесообразным в качестве растворителя употреблять высшие сорта скипидара с небольшим количеством копалового лака, а для устранения потемнений — восстановитель (смесь высшего сорта скипидара с очень небольшим количеством уплотненного подсолнечного масла). При многократных прописываниях картины почти обязательно возникают потемнения. Во избежание их перед переписыванием какой-либо части картины, где масло, подсыхая, все же частично втянулось в нижние слои и имеется тенденция к потемнению, я ввожу туда этот восстановитель при помощи пульверизатора. Скипидар размягчает подсыхающий слой краски, из которого часть масла уже ушла в низлежащие слои, раскрывает поры его, впитывается туда, увлекая за собой и масло. Сам же скипидар, выполнив эту роль, испаряется. Не следует

только допускать введения излишнего количества масла. Если же оно плохо впитывается в поверхность картины, что обнаружится через день или два, и излишек его будет замечен, то без труда его можно снять промокательной бумагой или ватой.

Ф. Рерберг [17]

Мы все время говорим о грунте белом, в состав которого из красок входят одни белила. Но возможны и практикуются цветные грунты. Многие живописцы предпочитают цветные грунты чисто белым.

Цветной грунт Цвет грунта играет большую роль и при работе художника и отражается на сохранности колорита картины.

Окраска грунта может помогать художнику находить нужный ему тон, может выгодно сквозить через положенные на него краски.

Но надо учитывать, что красочный слой с годами увеличивает свою прозрачность, грунт начинает сильнее сквозить, и впоследствии неудачно выбранная окраска грунта может погубить гармонию картины.

Картина, написанная на белом или очень светлом грунте, будет меньше темнеть с годами, чем исполненная на грунте темном.

Кроме того, если художник пользуется тонированным холстом, приготовленным не им самим, он должен знать, какие краски вошли в состав грунта, нет ли в нем красок выцветающих или чернеющих, или химически вредно влияющих на краски, которые накладываются по грунту.

Г. Савицкий [1]

Трудно сказать, какой лучше грунт, — тонированный или белый. Я сам пробовал писать и на тонированном грунте и на белом. Белый грунт выгоднее тем, что на нем сразу видна цветовая сила палитры. Но чистые белила, положенные на белый грунтованный холст, благодаря присутствию масла в них, выглядят темнее, чем грунт холста. Поэтому, пока вы не покроете подмалевком весь белый холст, вы не ощутите настоящего напряжения силы белил. На тонированном холсте частенько можно впасть в ошибку потому, что все, что вы прорабатываете на нем в первую очередь, кажется очень звучным, а когда покроете всю поверхность холста, вы увидите, что

звучность пропала потому, что вы не рассчитали силу цветовых отношений. Мне кажется, что белый грунт во всех случаях выгоднее для начинающего художника.

Ф. Рерберг [17]

Для небольших масляных картин нередко употребляют бумагу или картон. Но самая прочная бумага, будучи пропитана маслом, через некоторое время станет хрупкой и начнет крошиться.

Бумага Живопись на ничем не загрунтованной бумаге или картоне даст матовый слой, так как масло сильно впитывается в бумагу. Если же бумагу перед работой пропитать маслом, то живопись на ней останется блестящей и будет иметь очень свежий вид.

Чтобы бумага не разрушалась от масла, ее надо предварительно наклеить крепким клеем на толстый картон и потом уже пропитывать маслом.

Лучше всего бумагу или картон проклеить десятипроцентным раствором желатина и по этой проклейке покрыть еще клеевым грунтом, который можно составить так: десятипроцентный раствор желатина смешать с белилами до густоты замазки и развести водой так, чтобы смесь легко ложилась кистью на проклеенную бумагу.

Тряпичные бумаги и картон имеют свойство коробиться, поэтому перед нанесением грунта бумагу приходится натягивать на доску как для акварели, картон же набивать на подрамник.

Бумага и картон из древесной массы очень непрочны, ломки и имеют свойство желтеть — коричневеть на свету и поэтому для живописи рекомендованы быть не могут. Соломенный желтый картон применим для масляной живописи только загрунтованный.

Из принадлежностей, которыми пользуется живописец при работе масляными красками, прежде всего необходима палитра. Она делается из крепкого и легкого дерева — ореха, груши,

клена. Палитры из клеевой березовой фанеры хотя и прочны, но очень тяжелы.

Принадлежности масляной живописи и обстановка для работы Хорошая палитра должна быть толстой около большого пальца и постепенно утончаться к верхнему левому краю. В правый нижний край большой палитры вставляется обычно кусок свинца для противовеса. Такая палитра без поддержки лежит на руке, не режет большого пальца и не утомляет руку.

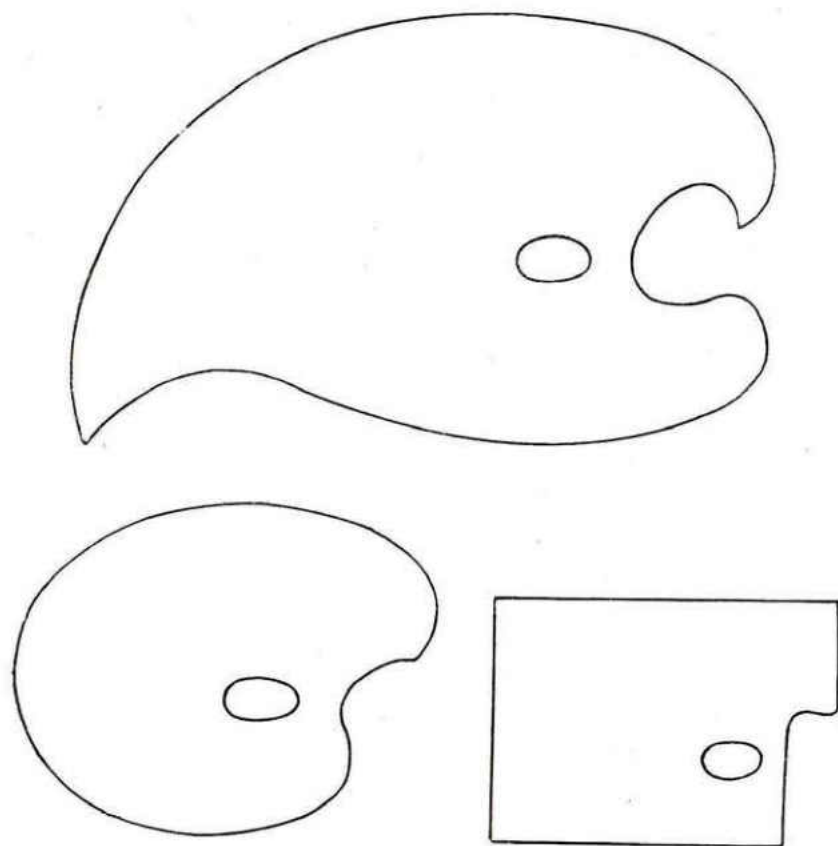


Рис. 137

Приводим рисунки палитры обыкновенной овальной формы, палитры четырехугольной для помещения в этюдном ящике, и палитры большого размера, но легко лежащей на руке (рис. 137).

Палитра должна быть обязательно пропитана маслом или лаком так, чтобы она совсем не впитывала масла из красок.

Для этого палитру покрывают слоем льняного масла и оставляют в лежачем положении дня на два, после чего не впитавшееся в дерево масло снимают и палитру вытирают тряпкой.

Краски кладут на верхний край палитры, чтобы вся остальная ее поверхность оставалась свободной для составления смесей. В расположении красок на палитре необходимо завести известный порядок, чтобы каждая краска имела свое определенное место.

Порядок этот у художников различный. Большинство помещает белила на правом краю палитры, а влево от них цветные краски в спектральном порядке и на левом конце красочного ряда черные и коричневые. И. Е. Репин помещал белила в центре, вправо от них располагал желтые и красные, а влево — зеленые и синие краски. В старину художники клали на палитру отдельными кучками заранее приготовленные смеси, чего мы теперь не делаем.

Среднюю часть палитры необходимо содержать в большой чистоте, чтобы в составляемые художником смеси не попали случайно посторонние краски.

После работы, оставив на краях палитры кучки чистых красок, все смеси надо снять шпателем и насухо вытереть эти места тряпкой или ватой. Не следует мыть палитру скипидаром, растворяющим пропитывающее ее масло и делающим ее проницаемой для масла. Запущенную палитру приходится скоблить ножом или скребком, отчего страдает само дерево.

Для очистки запущенной палитры рекомендуется следующий способ. На палитру кладут листы бумаги, пропитанной керосином, и зажигают, следя за тем, чтобы не загорелось дерево палитры. Затвердевшая краска от огня размягчается настолько, что легко очищается шпателем или скребком.

Для растворителей, лаков и других жидкостей, которые понадобятся в процессе работы, существуют металлические чашечки, прикрепляемые к краям палитры. Эти приспособления, на вид очень удобные, оказываются чрезвычайно вредными. Какова бы ни была жидкость в этой чашечке, обмакивание грязных кистей в ту же самую грязную жидкость является крайне нежелательным. Лучше для каждой жидкости иметь отдельную посуду или наливать небольшими порциями жидкость прямо на палитру.

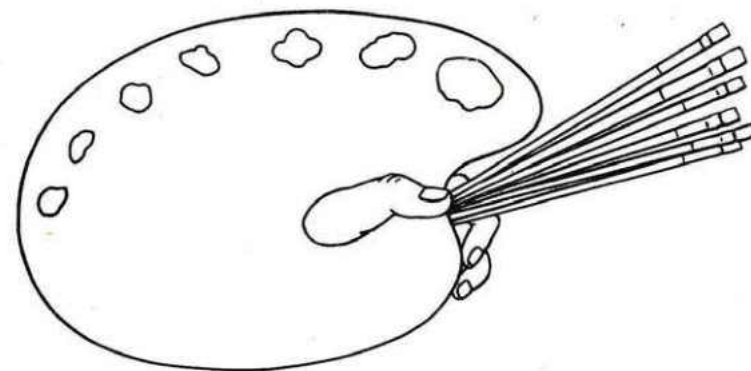


Рис. 138

На рис. 138 показано, как надо держать палитру и кисти во время работы.

Кисти для масляной живописи обыкновенно употребляют щетинные, из белой свиной щетины. Им придается разная форма. Есть кисти круглые и плоские, с коротким и длинным волосом. В последнее время художники предпочитают кисти плоские, дающие более определенную форму.

Концы щетины в кисти должны обязательно быть натуральные, заостренные, а не обрезанные. Щетина должна быть подобрана так, чтобы все щетинки лежали параллельно, а не топорщились в стороны.

Хорошая кисть сохраняет свою форму и после мытья водой, плохая топорщится даже окунутая в краску. Такая кисть для живописи не годится вовсе.

Для работы над мелкими деталями, кроме щетинных, применяют кисти из более тонкого и мягкого волоса. Из них хороши кисти колонковые, из волоса красной куньи (колонка). Еще более мягкие кисти (беличьи, хорьковые, бычьи) менее удобны для масляной живописи: они с трудом берут с палитры густую масляную краску. В старину художники пользовались барсуковой кистью, называемой флейцем, которым они сглаживали поверхность краски, уничтожая царапины, оставляемые на краске щетинной кистью.

Существуют разные методы чистки кистей. При ежедневной работе их можно оставлять невымытыми до другого дня. Надо только поставить их в стакан с керосином и перед работой тщательно обтереть тряпкой.

Существуют специальные металлические ведрышки или коробки, перегороденные горизонтальной сеткой. Их наливают керосином так, чтобы он покрывал сетку, и ставят в него кисти. Краска отмывается от кистей и осаждается через сетку на дно посуды, а кисти стоят в жидком керосине. Так кисти сохраняют без вреда для них в течение нескольких дней.

При перерыве в работе на более долгий срок кисти надо вымыть дочиста. Лучше всего хорошо вытертую или, еще лучше, ополоснутую в бензине кисть вымыть в мыльной пене и начисто выполоскать водой.

Запущенную и вовремя не вымытую кисть ставят на несколько дней в скипидар и потом отмывают мылом. Сильнее скипидара действуют хлороформ и сероуглерод.

Кисти поедает моль. Поэтому, оставляя кисти надолго в бездействии, надо пересыпать нафталином или заклеить концы их легко растворимым в воде клеем.

Для чистки палитры и смешения больших количеств краски существуют роговые и стальные шпатели или мастихины (рис. 139). Мягким стальным мастихином с изогнутым коленом пользуются и для живописи, заменяя им кисть. При

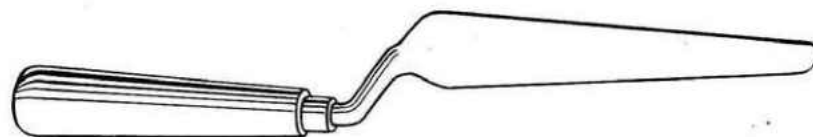


Рис. 139

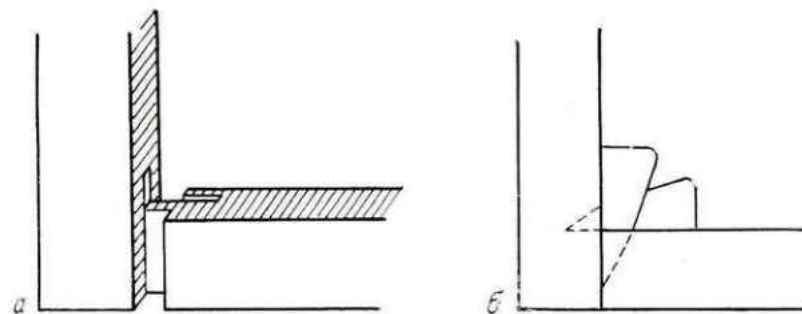


Рис. 140. Угол подрамника: а) раздвинутый, б) со вставленными клинками

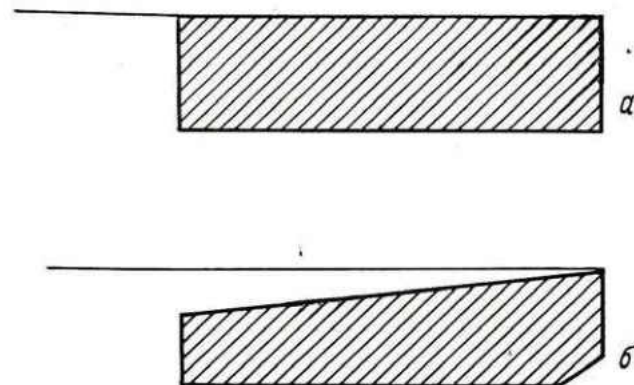


Рис. 141. Разрез планки подрамника: а) неправильный, б) правильно скошенный

этом надо иметь в виду, что некоторые краски (фиолетовый кобальт, неаполитанская желтая и ряд других) чернеют от прикосновения металла и их не рекомендуется трогать стальным шпателем.

Молодые художники совсем забросили муштабель, многие из них часто даже не знают, что это за инструмент.

Это — легкая палочка с шариком на более тонком конце. Художники обычно уверяют, что они пишут, держа кисть в вытянутой руке, и не нуждаются в подпорке. Но очень часто художник, презиравший муштабель, кладет руку прямо на холст, на котором пишет, а это никуда не годится. Муштабелем пользовался Репин, а Тропинин даже изобразил себя на автопортрете с муштабелем в руке.

Из других принадлежностей живописца надо сказать несколько слов о подрамке, на который натягивается холст для живописи (рис. 140, 141). Подрамки делают часто столы, не понимающие его назначения. Постоянная ошибка, допускаемая при производстве подрамков, заключается в том, что делают их плоскими, и планки подрамка прилегают к изнанке холста, между тем как натянутый холст должен быть весь на весу и прикасаться к планкам только у его наружного края. Планки подрамка должны быть сильно скошены внутрь, иначе прилегающий к полотну подрамник со временем отпечатается на поверхности картины.

Для натягивания холста на подрамник существуют особые щипцы с широкими плоскими губами. Но при умении можно прекрасно натянуть холст и пальцами.

Первый маленький с широкой шляпкой гвоздь или заостренный отрезок проволоки вбивают в середину одной из сторон подрамка, натягивают холст и вбивают второй гвоздь в середину противоположной стороны. Затем, натягивая холст, закрепляют середины третьей и четвертой сторон. Далее холст изо всех сил тянут к углам подрамка, постепенно закрепляя его гвоздями от середины к углам. Гвозди забиваются вплотную до отказа, чтобы они держали холст плотно прижатыми шляпками или загнутыми и туго придавленными концами проволоки. Таким путем можно натянуть холст очень туго, не прибегая к расклиниванию подрамка колками.

На других принадлежностях работы живописца долго останавливаться не будем. Система мольберта, устройство этюдного ящика и т. д. дают большее или меньшее удобство в работе, но прямо не отражаются на ее качестве.

Масляная живопись, больше чем всякая другая, требует для исполнения картины правильного освещения. Полотно картины должно освещаться во время работы рассеянным дневным светом, падающим сбоку или сверху, но никак не прямо в упор, так как при этом масляная работа будет блестеть.

Нельзя писать под прямыми солнечными лучами или на холсте, освещенном цветными отражениями, например, в комнате, в окно которой свет идет не от неба, а от цветной стены, освещенной солнцем. При боковом свете картину ставят с небольшим наклоном вперед, чтобы не блестели отдельные мазки краски.

Обыкновенно блестят мазки, положенные не по направлению света, поэтому картина, густо написанная при свете, падавшем на нее во время исполнения слева, невероятно теряет, если ее осветить с другой стороны, например, повесить на стену, на которую свет падает с правой стороны: мазки на ней, густо положенные в направлении сверху вниз и слева направо, будут блестеть.

Этого не получается, если картина написана жидко или если поверхность густо положенных мазков сглажена мягкой кистью. Но последнее придает картине неприятный, как говорят, зализанный вид.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Итальянский карандаш называют тушевальным, потому что в XIX веке при обучении рисованию его применяли для светотеневой моделировки («тушевания») контурного рисунка, исполненного графитным карандашом.

Итальянский карандаш, приготовленный из черного глиняного сланца, имеет сравнительно слабую черноту; изготовленный из жженой кости с растительным клеем в качестве связующего характерен большей чернотой и матовостью. Итальянский карандаш также называют французским. У нас выпускают карандаш такого типа под названием «Ретушь» и «Негро». В старой литературе встречаются иногда название «Черный мел» или «Твердый соус».

² Способ работы «сухой» кистью заключается в следующем: кисть, лучшая щетинную, но не очень жесткую, обмакивают в тушь и затем водят ею по бумаге, пока кисть не станет делать мазки серого тона. Чем дольше обтирают кисть таким образом, тем меньше на ней остается туши, и тем светлее тона дает она при работе над рисунком. Когда на кисти остается совсем мало туши, ее снова обмакивают и снова предварительно обтирают до требуемой светлоты.

³ Соус готовят в виде палочек из мягкого очень мелкого черного порошка с небольшим добавлением клеящих веществ.

При «сухом» способе небольшой кусочек соуса на бумаге или специальной палитре растирают в порошок и затем работают им мягкой щетинной кистью, замшей или растушкой (свернутой из бумаги трубочкой). При работе «мокрым» способом порошок разводят на палитре водой, как в технике акварели. Работы, выполненные соусом, не обязательно закреплять.

⁴ Древесный уголь для рисования — это обожженные без доступа воздуха ветки липы, ольхи, тополя, березы. В домашних условиях его готовят следующим образом: веточки нарезают длиной 10—12 см, толщиной 0,5—0,8 мм, затем втыкают их в наполненную речным песком консервную банку и закрывают ее крышкой или обмазывают глиной. Вверху делают несколько небольших отверстий для выхода водяных паров. Банку ставят в только что вытопленную печь, и через несколько минут палочки в банке обуглятся. Ветки для обжига следует выбирать ровные, без сучков.

В заводских условиях из угольного порошка и небольшого количества клея — связующего — изготавливают прессованный уголь. В него иногда добавляют жировые вещества.

⁵ В размывку работают так же, как и акварельной краской. Более светлый тон получают путем разведения туши водой.

⁶ Китай издавна славился производством туши высшего качества. Основным ее компонентом является специально приготовленная сажа, что и придает туши интенсивно-черный цвет. В настоящее время «китайскую тушь» выпускают почти во всех странах, и рецепты ее приготовления различны.

⁷ Гуашь — разновидность акварели и отличается от последней лишь качеством обработки пигмента и количеством связующего. В этом отношении их можно рассматривать как один и тот же материал. Но приемы работы акварелью и гуашью и результат очень различны. Первую наносят на поверхность бумаги жидкими прозрачными слоями, что позволяет достигать тонких живописных эффектов. Гуашь — материал более декоративный, отличается ровным, плотным красочным слоем. Однако в обеих техниках краску разбавляют водой. Полусухой способ заключается в меньшем применении воды.

⁸ Вернее сказать, обедняет, ибо при фиксировании тонкие тоновые различия пропадают, сливаясь в пятно одной светлоты.

⁹ Флейцем в старину называли барсуковую кисть. В настоящее время так называют любую плоскую кисть, шириной от 24 до 100 мм независимо от волоса.

¹⁰ Укрывистые, то есть кроющие, способные закрывать грунт так, чтобы он не просвечивал через слой краски.

¹¹ Тянувший грунт, то есть впитывающий масло.

¹² Краски Поль-Веронез, Верт-де-гри и фиолетовая мажента в настоящее время не производятся.

¹³ Свинцовый глет, или окись свинца в готовом виде представляет желтый кристаллический порошок разных оттенков. Один из способов приготовления описывает Киплик: «Листы свинца, изогнутые спирально, помещают в глиняные горшки такой формы, что налитая в них предварительно уксусная кислота не соприкасается со свинцом. Горшки ставят в конский навоз или корье, где образуется тепло, под влиянием которого уксусная кислота испаряется и реагирует на свинец, образуя при содействии кислорода воздуха основную уксусно-свинцовую соль. Эта соль при действии на нее углекислого газа, получающегося при гниении навоза и корья, переводится в основной углекислый свинец (Д. Киплик. Техника живописи. Т. I. М.—Л., «Искусство», 1947, с. 50, 51).

Следует иметь в виду, что различные химические реакции, происходящие со свинцом, ядовиты, поэтому производить их необходимо со всей предосторожностью.

ТЕХНИКА
РИСУНКА
И ЖИВОПИСИ



А. Дейнека [11]

Здесь мы затронем общие положения о значении материалов в рисовании. Это необходимо сделать и потому, что техника рисования¹ имеет прямое отношение к композиции, поскольку она задумывается в определенных средствах выражения, в заранее предусмотренном материале.

**О значении
материалов**

Широкая линия, проведенная углем, бархатистость соуса, многообразие глубоких оттенков в тушевке карандашом «Негро» дадут неповторимые качества фактуры², недоступные жесткому графиту или перовому рисунку. Карандаши требуют и соответствующих сортов бумаги. На тоновой³ бумаге меняются приемы тушевки, достаточно сделать несколько ударов мелком, чтобы цвет бумаги стал средним напряжением тона — это ощутимо сокращает тушевку тоновых градаций.

Линейный, или, как еще говорят, контурный рисунок, имеет свои отличительные качества. Линия может быть тончайшей, когда вы работаете пером или жестким карандашом; специаль-

**Контурный
рисунок**

ные мягкие карандаши дают толстую линию, широкий контур, условно обозначающий начертание предметов и перспективных планов. Между контурами в линейно-пространственном изображении мы отмечаем как бы мертвые зоны, которые только воображением зрителя материализуются. Это особенно ясно чувствуется в контурных рисунках крупных размеров. Контур доступен передача ритма, пропорций, пластики движения, характера формы.

Контурные рисунки на античных вазах, рисунки мастеров Возрождения, блестящие линейно-пространственные изображения у Энгра и ряда других мастеров говорят о жизненности такого приема рисования.

Контурный рисунок требует мастерства, чтобы дать убедительное условное обозначение изображаемому. Обращаясь к разуму человека, его умению дополнять представлением опущенное, контурный рисунок дает сам по себе ощущение реальности. Во всяком изобразительном сочинении — архитектурном проектировании, картонах для фресок⁴, кальках — контур незаменим по своей начертательной ясности и пространственной линейной четкости. Наконец, линия, или контур — это самое гибкое средство на первых этапах компоновки и рисования с натуры при обозначении пропорций фигуры, размещении

предметов в пространстве, при определении масштабов по глубине.

Но контурное изображение беспомощно, когда дело касается рельефного выявления объемной формы, модуляции формы светотенью. Тогда линейное изображение проштриховывается.

Штриховой рисунок гаясь по форме, передает различные направления объемных масс. Он вносит в рисунок светотеневые градации, рефлекс, цветовое напряжение — словом, те качества, которые недоступны контуру. Штриховые рисунки требуют специальных карандашей — из них лучшие типа «Негро»: они одновременно дают четкую, тонкую линию и жирную, широкую. При определенном опыте этим карандашом можно, не отрываясь от бумаги, переходить от тонкой линии к толстой и наоборот. Конечно, участие резинки здесь исключается.

Штрих на гладких сортах бумаги может быть доведен до тончайших начертаний, приближая рисунок к технике гравюры. На шероховатых бумагах штриховка сангиной или углем оставляет сочную мягкую линию, сохраняя всю энергию нажима руки, и приближает рисунок к задачам воздушных валеров. Но в целом штрих условен, жестковат и не достигает цели, когда надо сделать рисунок с легкими тоновыми переходами, глубокими фонами, не достигает эффекта при передаче воздушных планов.

Мягкий карандаш, соус, сангина и уголь приемами растушевок передают бесконечное многообразие предметного мира. Воздушные валеры, окраска и материальные качества пред-

Тоновый рисунок предметов — от легчайших складок ткани до жесткости металла — передаются самым лучшим способом растушевок. Светлые тона и сочные, густые тени в рисунке реально, убедительно достигаются именно этим приемом. Фактура вещей, внешние качества материи, вода и земля, камень и штукатурка, тело и волосы человека, как и его одежда, передаются в рисунке различными приемами обработки поверхности бумаги.

Тут мы имеем стороны одного дела: правильное использование рисовальных материалов и творческие навыки, мастерство каждого художника.

Резинкой надо пользоваться умело и осторожно. Она хороший друг в работе над рисунком, когда нужно снять без следа первые, приблизительные контурные наброски, если они не грубо нанесены. Резинка растушевывает штриховку, превращая ее в ровный тон в рисунке сангиной. Резинкой можно

Отношение
к материалу

высветлить планы и блики, если они протушевывались (блеск на полированных поверхностях или металлических предметах). Для таких работ применяются и растушки⁵. Для осветления тона хорошо употреблять хлебный мякиш. Рисунки углем, очень сочные по тону, не любят проработку резинкой. Кстати, тут упомянем, что угольные рисунки надо для сохранности фиксировать имеющимися в продаже или специально приготовленными фиксажами, например, обезжиренным молоком или канифольным раствором⁶.

Применение резинки также требует от рисовальщика тренировки в использовании ее не только для подчистки и стирания подсобных линий, но и для выявления бликов, проработки рефлексов.

Резинка может быть незаменима в передаче фактуры шелка, мягких переходов тона на обнаженном теле, особенно в мелких планах, деталях.

Только проверка личным опытом обеспечит благоприятные результаты, научит вас мастерски владеть рисовальными материалами. Длительная тренировка даст возможность извлекать из рисовальных материалов качества, переходящие в большое мастерство, в область искусства.

...Рисунок — дело не новое, и тем не менее молодежь часто даже не умеет натянуть на планшет бумагу⁷, зафиксировать уголь, а к стати его и приготовить. Материал надо сделать послушным. Не узнав его свойств, не насиловать его. Не трите бесконечно бумагу резинкой. Знайте, что акварельные заливки на жирный карандаш не ложатся.

К. Юон [3]

Для освоения техники рисования формы нужны систематические и методические упражнения, как бы ежедневная гимнастика. Успешное продвижение в рисунке базируется на двух условиях. Первое — сознательный и творческий подход к каждой задаче, не

Условия овладения рисунком

исключая и повседневных академических упражнений (эти упражнения по существу той же природы, как и всякая другая работа над натурой). Второе условие заключается в усвоении привычных технических приемов, позволяющих в кратчайший срок схватить основные черты изображаемого без ущерба требованиям мастерства, то есть в выработке последовательной и рациональной личной школы.

Сознательный и творческий подход к задаче означает не что иное, как понятую сущность задачи, заключается ли она в передаче характера форм человека или пейзажа или композиции будущей картины.

Осознание цели руководит всей работой. Оно регулирует взаимоотношение частей, оно дает выражение движению и действию. Техника подчиняется этой творческой стороне работы.

Усвоение технических методов и приемов зависит столько же от сознательной работы над формой, сколько и от того мастерства и умения, которое является в результате систематических упражнений в рисовании. Эти упражнения должны сделать приемы и методы рисования привычными и полумеханическими, чтобы тем самым оставить больше места для творческой части работы, касающейся других, более сложных сторон произведения.

Выработка навыков и методов прочного и характерного построения фигур или лиц должна охватывать как первые — композиционные — моменты, так и последующие этапы работы над формой, вплоть до ее конечной завершенности. Схватывание живой сущности изображаемого человека должно идти кратчайшими путями, без затрачивания энергии и времени на борьбу за азбучные знания порядка в работе. Техника должна быть доведена до привычной фазы, где уже не приходится думать, как приниматься за дело, чтобы подчинить рисунок своей воле.

Таким образом, система в творчестве вырабатывает мастерство и страхует работу от случайных и неприятных неожиданностей: не художник должен быть в руках случайностей работы, а работа в руках художника. Сознательный подход к задаче не только достигает лучших результатов, но и сокращает затраты времени и энергии.

П. Павлинов [6]

Организуя различное качество рельефа по мере углубления пространства, надо пользоваться для полного рельефа штрихом по форме, а для дальнего предмета — безразличным независимым от рельефа штрихом.

О штрихе
карандашом

Как во всяком рисунке, надо организовать цветное звучание карандаша: всячески избегая однообразия «рисунка цвета», наоборот, разнообразить черно-белый цвет, используя разнообразие фактур и другие физические качества изображаемой поверхности, заостряя эти качества на первом плане и притупляя их по мере углубления в пространство.

Вполне естественно в этом случае использовать, например, рисунок на материи одежды, но не столько тональные его качества и отношения, которые, будучи случайностями, могут иной раз прямо мешать решению нашей задачи — организовать изображение пространства, сколько графическую сторону рисунка. Рисунок, кроме того, даст разнообразие звучания цвета графита и может быть использован в наших руках как вы-

ражение формы более пластичной на первом плане и более плоской в глубине.

При рисовании карандашом, помимо разнообразия в штрихе, нажмем и изменении угла наклона графита, желательно пользоваться и разными номерами карандашей⁸; при перовом рисунке также следует по возможности разнообразить «палитру» штриха — от тонких линий до возможно жирных, получающихся при большом нажмем и малом угле наклона пера.

Штрих нужно установить себе до его нанесения на бумагу, а также направления его, толщину, систему пересечения и т. д.

Неправильно покрывать бумагу безразличной сетью штрихов, добиваться только фотометрической напряженности тона⁹, как это часто наблюдается у неопытных рисовальщиков.

Когда рисуешь штрихом, пером, надо вызвать в себе ощущение, что рисуешь по форме изображаемого предмета. Рисуешь лицо, штрих кладешь по лицу, а не по бумаге.

Специфичность графической композиции, между прочим, заключается в том, что в ней белая бумага является одним из важнейших композиционных элементов. Участие белой бумаги естественное в технике черным штрихом (перо, тушь, офорт, глубокая гравюра) и богато представлено в ксилографии, техника которой сохраняет за каждым черным и каждым белым элементом абсолютно черный и абсолютно белый цвет.

Если у меня в руках остро зачищенный жесткий карандаш, то в натуре я вижу линии. Массу в натуре увижу, вооружившись кистью.

Материалы, которые можно рекомендовать для рисования набросков, — это маленький карманный альбом с заменяющимися листками, размером приблизительно 9×15 см. Желательно в твердом переплете с хорошей за-

Техника наброска

вязкой или с защипкой, без которых листки альбома, лежа в кармане, трутся между собой, и рисунок размывается, а также другой альбом большого размера, приблизительно 20×27 см. Крышка альбома непременно должна быть жесткой, хотя бы одна. В альбоме надо рисовать только на одной стороне бумаги. Наброски надо рисовать легким контуром, стараясь поначалу чуть-чуть прикасаться мягким карандашом к поверхности бумаги, охватывая сразу возможно большие формы.

При рисовании наброска, если он рисуется, чтобы быть использованным когда-то и для чего-то, следует какие-то детали, форму и складки одежды, устройство какого-то механизма или приспособления, форму листа или ствола дерева, здания и т. д. зарисовать отдельно и очень тщательно.

При рисовании дерева группы листьев связывайте с соответствующей веткой, отмечайте степень густоты и разреженности лиственных масс.

Ф. Рерберг [17]

У нас еще крепко держится мнение, будто масляная живопись — самая простая и легкая, что в ней безнаказанно можно сделать любые поправки. Мнение это крайне ошибочно. Картины и выглядят плохо и преждевременно гибнут чаще от неумелого выполнения, чем от плохого материала.

**Рисунок
под живопись**

Как же надо браться за масляную живопись, как исполнять масляную картину?

На подготовленном для картины холсте, доске или бумаге прежде всего устанавливается композиция картины и рисуются контуры фигур, предметов и пр.

Рисовать контур на грунтованном холсте лучше всего углем. Уголь легко стирается с грунта тряпкой и позволяет сделать законченный рисунок.

Но рисунок углем надо закрепить на грунте. Писать красками по незакрепленному рисунку не рекомендуется. Уголь будет смешиваться с краской и грязнить ее и, кроме того, препятствовать прилипанию краски к грунту, образуя слой угольной пыли между грунтом и краской.

Чтобы устранить это неудобство, угольный рисунок обводят карандашом, графитом, сангиной или жидко разведенной скипидаром масляной краской, после чего уголь смахивают с поверхности холста. Угольный рисунок можно и зафиксировать на холсте, но в этом случае надо подумать о составе фиксатива, чтобы между грунтом и масляной краской не получить разъединяющего их слоя.

Нельзя при масляном грунте применять клеевой фиксатив.

Рисовать контур по грунту черным или цветным карандашом неудобно, потому что с грунта карандаш очень трудно стирается, и от многочисленных поправок и стирания резинкой поверхность грунта становится скользкой, как бы засаленной или излишне впитывающей масло. При цветном грунте можно пользоваться мелом.

Масляные краски легко ложатся на грунтованный холст и доску и не требуют специальных упражнений в покрывании краской поверхности.

Начинающего писать масляными красками часто приходится удерживать от желания выкрасить предмет однотонно прежде, чем находить на нем тени, блики и рефлексы. Ему приходится говорить, что надо писать, а не красить.

Смешение красок

Большинство тонов получается смешением красок. Чтобы научиться находить тона, необходимо знать, какие цвета возможны в природе и какие краски нужны для получения массы оттенков, видимых в природе.

Свою цветную окраску природа получает от солнца. Белый солнечный луч, пропущенный через стеклянную призму, разлагается на ряд цветов, образует так называемый солнечный спектр. В спектре насчитывают семь основных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Если взять краски, подходящие к этим семи цветам спектра, и начать их смешивать, то легко убедиться, что некоторые цвета спектра получаются смешением красок. Только три цвета — красный, желтый и синий — никакими смешениями составлены быть не могут и требуют самостоятельных красок, прочие же цвета спектра получаются смешением этих трех основных.

Красная и желтая краски в смеси дают оранжевую, красная с синей — фиолетовую¹⁰. Смешивая три основные краски в разных пропорциях, можно получить всевозможные оттенки коричневых, серых и других неярких цветов: вплоть до черного. Зная это, живописец не будет искать для каждого тона краску, а подумает о том, сколько в нужный ему тон войдет красного, желтого или синего.

Но краски, смешанные одна с другой, часто теряют свою яркость. Трудно, например, получить смешением достаточно яркие оранжевые, зеленые и фиолетовые тона. Вот почему бывает необходимо иметь яркие красно-оранжевые, зеленые, голубые и фиолетовые краски. Может оказаться нужной и черная краска, если черная, составленная из красной, желтой и синей, окажется недостаточно темной.

Так как в масляной живописи краски освещаются при смешении к ним белил, живописец должен приучить свой глаз к изменениям, происходящим в красках от их разбеливания. Так, ультрамарин и краплак, положенные на белую поверхность прозрачным слоем, очень мало похожи на разбелы этих красок.

Говорить о том, как именно меняются краски от смешения их с белилами и какие тона получаются от смешения одной краски с другой, нет смысла. Передать цвет словами можно только очень отдаленно, живопись же требует очень тонкого и точного подбора тонов, а это дается только долгой практикой.

Неопытного живописца обыкновенно не столько затрудняет нахождение оттенка цвета, сколько его светосила. А между тем отношение силы отдельных пятен, составляющих картину, является главным, чем живописец может выразить и свет, и рельеф предметов, и воздух, их окружающий.

Можно представить себе картину, написанную без красок в один тон, но не может быть картины, в которой пятна не согласованы со стороны их световых отношений. На эти отношения должно быть особенно направлено внимание живописца.

Писать картину надо не сверху вниз, не от одного угла к другому, а так, чтобы как можно точнее установить отношения отдельных пятен картины в целом. Вначале надо наметить самое темное место картины, потом самое светлое и дальше располагать остальные пятна, сравнивая их одно с другим и сопоставляя, насколько каждое пятно светлее самого темного и насколько оно темнее самого светлого.

Возьмем такой пример. Живописец пишет пейзаж, в центре которого здание, освещенное солнцем, а на горизонте темная полоса далекого леса. Живописец начинает выполнять свою картину сверху вниз. Он пишет голубое небо и на нем белые облака, потом проводит темную полосу дальнего леса и доволен этой частью своей работы. Но вот, спускаясь ниже, живописец пытается передать стену, освещенную солнцем, и на ней темное отверстие открытого окна и видит, что передать этого он не может, что солнце не горит на освещенной стене, что облака и полоса дальнего леса выдвигается на первый план, что белизны белил не хватает на передачу освещенной стены и совершенно черное окно недостаточно отличается по силе от дальнего леса.

Ясно, что пейзаж нельзя было начинать с неба и далее, а предварительно надо было наметить силу света освещенной стены и темное отверстие окна и уже по отношению к этим пятнам найти силу облаков и дальнего леса.

Тонко и верно взятые отношения дают возможность передать и освещенные солнцем предметы, и огни, горящие на фоне сумеречного неба, и даже диск заходящего солнца. Если мы редко видим в живописи правдиво переданными эти эффекты, то это потому, что не очень многие живописцы обладают тонким глазом и способны отличить близкие по силе оттенки.

Нахождение тонких отношений очень затрудняется тем, что то же самое пятно кажется нам светлым, когда оно окружено более темным фоном, и представляется несравненно более темным на светлом фоне.

Такое же затруднение неопытный глаз встречает и при определении цветовых отношений, так как не только светосила, но и видимый цвет пятна зависит от соседних с ним пятен. Кусочек серой бумаги, положенный на различно окрашенные поверхности, представляется нам неодинаковым в зависимости от окружающего его цвета. На красном фоне эта серая бумажка будет казаться несколько зеленоватой, на зеленом — розоватой, на желтом — синеватой, а на синем — желтоватой и т. д.

Овладеть этими тонкостями можно только путем долгого упражнения своего глаза, долгого и внимательного изучения натуры.

В состоянии подвижности краски на холсте остаются иногда два-три дня. Это исключительное преимущество масляных красок. Никакая другая краска не дает возможности так долго и

**Работа
«по сырому»**

свободно располагать мазки, обрабатывать красочный слой, делать в нем поправки, снимать с холста шпателем ¹¹ неудавшиеся пятна и заменять их новыми

без всякого риска для прочности слоя.

Работы, исполненные «по сырому», особенно хорошо сохраняются, конечно, если живопись выполняется хорошим материалом, на хорошем грунте и если живописец не прибегает к недопустимым с точки зрения химии смесям и не злоупотребляет разбавителями и сиккативами ¹².

Совсем иное дело, когда масляная картина выполняется долго, когда на затвердевший слой краски наносят новые слои, цвет, а иногда и рисунок которых не вполне совпадают с цветом и рисунком ранее нанесенного слоя.

**Нанесение красок
в несколько слоев**

Исполнение такой картины требует большой осторожности, знания свойств масляных красок, известного расчета на из-

менения, происходящие в красках, лежащих не на грунт, а на краску.

Известный художник В. А. Серов говорил своим ученикам: «Скоро писать не хитро, а вот долго писать и не испортить — очень трудно». И ученики Серова в классе писали этюды чело-веческой фигуры по месяцу, а иногда после некоторого перерыва вновь возвращались к работе над прежним этюдом.

Предположим, что художник имеет хорошие краски и нормальный грунт холста, умеренно впитывающий масло. При долгом исполнении картины обычно, пока пишут по сырому, все идет благополучно. Но вот на третий, четвертый день работы пишущий видит, что большая часть его этюда подсохла, в других местах краска еще сырая, в третьих она загустела, но еще липнет, кое-где остались еще не покрытые краской куски грунтованного холста. Незаписанные куски холста обычно мешают живописцу судить об общем впечатлении от его работы, беспокойно пестрят белыми заплатами, и, желая поскорее избавиться от этих назойливых белых пятен, он, наскоро замазывает их, разводя краску жидко керосином.

Эти наскоро покрытые места очень скоро становятся матовыми, в то время как в остальных местах краска блестит. Если по такой подготовке, не считаясь с состоянием первого слоя краски, продолжить работать, то на другой день можно не узнать своей работы. Свежие мазки, положенные на сырую

краску, сольются с ней и будут выглядеть нормально: в местах, дающих отлив¹³, новые мазки будут неумеренно блестеть, точно покрытые лаком; в местах, где нижний слой краски казался совершенно сухим, свежие мазки будут тусклыми пятнами, совершенно потерявшими первоначальный блеск и цвет. Как говорят, мазки потухли.

Эти жухлости часто рекомендуют покрывать лаком, чтобы вернуть блеск краске. Действительно, блеск восстанавливается от лака, но краска темнеет. Цвет ее становится далеко не похожим на тот, который она имела в момент наложения ее на картину, и тем нарушается связь с окружающими тонами.

Бывает и так. Работа закончена, и автор более или менее доволен ею. Но проходит месяц, другой, и он с огорчением видит, что на картине трещины — мало заметные и видимые только при близком рассматривании. Но по прошествии года трещины уже видны и на расстоянии, пятна выступают яснее, да и вся картина темнеет. Как же помочь в затруднениях при работе масляной краской и как избежать быстрой порчи масляных картин? Помочь тут может художнику только знание свойств своего материала, понимание причин, вызывающих пожухание, потемнение, растрескивание, осыпание краски от грунта и т. п.

Обратимся прежде всего к пожуханию масляных красок: это одно из самых неприятных свойств этих красок.

Отчего появляется жухлость и как с ней бороться? Высыхание масла и масляной краски — процесс очень сложный и до сих пор мало изученный. Слой краски меняет свое строение в различные периоды высыхания. В один из этих периодов он становится гигроскопическим и сильно впитывает масло из наложенной поверх него краски. При этом краска теряет свой блеск и оттенок.

Дело в том, что цвет готовой краски зависит не только от цвета сухой краски, но и от связующего. Возьмите порошок сухой краски, он имеет определенный цвет. Смочите его водой — цвет изменится, краска станет темнее и ярче. Смешайте ту же краску с маслом, с лаком, с жидким стеклом, вплавьте ее в стеклянную поливу — вы получите очень различные оттенки.

Понятно, что краска пожухшая, то есть такая, из которой масло впиталось в нижний слой краски, имеет совсем другой вид и оттенок, чем свежая, напитанная маслом, и покрывание этой пожухшей краски лаком, который не впитывается в краску, а остается на поверхности, не возвратит ей прежнего вида.

Единственно, что может вернуть пожухшей краске ее первоначальный вид, это пропитывание ее маслом взамен того, которое из нее ушло. Действительно, если пожухшее место промазать маслом, оно в первое время, пока масло остается

на поверхности, будет таким же потемневшим, как и от лака, но на другой день, когда масло впитывается в краску, тон ее почти совершенно вернется.

Но надо предупредить, что если часть масла, не впитавшаяся в краску, останется на поверхности и на ней высохнет, она образует темное пятно. Поэтому на другой день после протирки картины маслом надо снять масло, оставшееся на поверхности, листом пропускной бумаги, особенно наблюдая за тем, чтобы не образовалось потеков масла по поверхности картины. Вначале, пока масло светло, потеки эти легко не заметить, но со временем они почернеют, обратятся в коричневые полосы, и уничтожить их будет очень трудно.

Для избежания жухлости может быть очень полезен лак «ретушэ»¹⁴, если он будет нанесен не сверху уже потухшей краски, а под слой свежей краски. Лак закроет поры слоя, впитывающего масло, и положенная поверх лака краска не пожухнет.

Вибер, изобретатель лака «ретушэ», рекомендует покрывать этим лаком все места, подлежащие вторичной прописке. Если при этом в верхний слой вводить немного лака для живописи¹⁵, можно почти совершенно избежать пожухания краски.

При наложении одного слоя краски на другой надо иметь в виду, что при высыхании слой изменяет свой объем, сжимается. Если положить новый слой краски на недостаточно

Вторичные
прописки

просохший слой и верхний высохнет ранее нижнего, то верхний сухой слой может быть разорван сокращениями нижнего, особенно если последний очень толст: на картине появятся трещины. Для избежания растрескивания красок очень рекомендуется нижние слои живописи накладывать по возможности тонко и не применять в них медленно сохнущих красок, таких, например, как гаранс¹⁶.

Нижнему слою надо дать хорошо просохнуть, прежде чем прописывать его вторично. Слишком сильно просушенный нижний слой не будет вызывать пожухания верхних слоев краски, но он может потерять способность крепко связываться со свежей краской и, высохнув, последняя будет осыпаться.

Художники иногда пишут новую картину по старой неудавшейся, которую они хотят уничтожить. При этом обыкновенно они скоро замечают, что новая краска плохо пристает к старой картине, что, высохнув, она легко сдирается пленкой.

Чтобы удержать новый слой живописи на старой картине, можно рекомендовать промывать поверхность последней щеткой с мылом и смывать мыло водой, пока вода не перестанет собираться каплями и будет легко смачивать старую краску. После этого хорошо слегка растворить поверхность краски,

протирая ее смесью скипидара и спирта. Некоторые художники советуют протереть всю поверхность старой картины стеклянкой шкуркой.

При записывании старой картины надо считаться со следующим явлением. Слои масляной краски, казавшийся совершенно непроницаемым при наложении его, с годами приобретает некоторую прозрачность и начинает сквозить. Старая, записанная картина проглядывает через новую.

Это надо учитывать и при всяких поправках в масляной картине.

Мы имеем достаточно примеров в живописи, когда становится видной деталь, которую художник думал совершенно уничтожить. Например, на синем небе сквозит колонна, появляется невидимая прежде фигура, вырастает третья рука у человека, лишние ноги у лошади и т. п. Отсюда вывод, что, желая уничтожить и переделать какую-нибудь деталь в картине, надо ее тщательно выскоблить и густо записать.

Надо также избегать яркого цветного и совершенно черного грунта. Грунт может начать сквозить через тонкий слой живописи и заметно влиять на колорит картины.

Цвет грунта Многие старые испанские и итальянские мастера поплатились за живопись по черному грунту. И наш известный художник Рокотов погубил несколько своих работ тем, что написал их на холсте, загрунтованном красным болюсом (натуральная красная земля).

Недавно еще наши молодые художники считали признаком особой виртуозности нагромождение на холст краски слоем толщиной в несколько сантиметров.

Прочность красочного слоя По поводу этой моды, перенятой у некоторых западных мастеров, проф. Оствальд заметил, что прочность масляной картины обратно пропорциональна толщине ее красочного слоя.

И действительно, в слое, где под затвердевшей пленкой долго остается полужидкая масса, происходят ужасные разрушения. Известны картины, покрытые разрывами краски, каких не найдешь на произведениях, переживших не одно столетие.

Чтобы подвести итог вышеизложенному, перечислим правила, которые должен запомнить работающий масляными красками и от которых он не должен отступать, если он хочет надолго сохранить свою работу:

Основные правила работы масляными красками не пользоваться недостаточно просохшим масляным грунтом; не писать на старых, долго лежавших масляных холстах или на старых картинах, не подготовив их поверхность к принятию масляной краски.

не писать на черном, темно-красном, слишком ярком или чрезмерно темном грунте;

при многослойной живописи не перегружать нижний слой краской и не вводить в него слишком медленно сохнущих красок;

не накладывать второго слоя краски на недостаточно просохший слой;

тщательно выскабливать подлежащие переписыванию или уничтожению места;

не добавлять лишнего масла к краске;

не злоупотреблять разбавителями и сиккативами;

относительно не вводить в живопись неочищенного керосина, пневого скипидара и неизвестно из чего приготовленных составов;

писать только прочными и известными автору красками и избегать вредных смесей.

Соблюдая эти правила, художник защитит свою работу от разрушения и обеспечит ее сохранность на сотни лет, разумеется, если картина будет храниться в нормальных условиях.

Мы не имеем возможности описать, как выполняли свои масляные картины великие мастера прошлого, но, несомненно, что все хорошо сохранившиеся произведения были исполнены

О структуре красочного слоя на основании определенного расчета и на внешний вид картины в момент ее завершения и на дальнейшую жизнь картины.

Возьмем для исследования кусок картины большого мастера и будем с этого куска снимать краску слой за слоем. Внимательно изучая каждый слой, мы придем к заключению, что все наслоения краски были сделаны с определенной целью.

Если мы под слоем синей краски найдем краску коричневую, это не значит, что художник хотел это место картины сделать коричневым, а потом передумал и переделал его в синий. Эта коричневая краска является или частью подмалевка, которым художник установил светотеневые отношения картины, и по этому однотонному подмалевку писал цветными красками, или эта коричневая подкладка под синей краской давала своим просвечиванием через синюю нужный художнику тон.

Для сравнения исследуем по отдельным слоям ученические работы. В них большей частью найдете, что под верхним окончательным слоем, который и создает эффект картины, лежат слои краски, никакого участия в этом эффекте не принимающие, являющиеся просто ненужным балластом, вредным для внешнего вида картины и способствующим разрушению ее красочного слоя.

К сожалению, ошибаются не одни ученики. Много прекрасных произведений погибло от неосторожного обращения автора с материалом. Необдуманно сделанные поправки, употреб-

ление черного грунта, вредных красок, асфальта¹⁷ или кармина¹⁸ и другие допущенные мастерами ошибки со временем показали свое вредное действие, и мы можем многому научиться как на достижениях, так и на ошибках мастеров живописи.

В общих чертах процесс исполнения масляной картины, рассчитанный на более или менее долгий срок, сводится к следующему.

По установленной на поверхности холста композиции и нарисованному контуру делается так называемый подмалевок, которым намечается светотень картины с расчетом на возможное просвечивание этого нижнего слоя через последующие наслоения красок.

**Примерная
последовательность
живописи маслом**

Подмалевок делается тонким, жидким слоем, иногда однотонно, одной краской. Старые мастера нередко делали подмалевок не масляными красками, а акварелью или темперой, чтобы избежать лишних слоев масляной краски.

Темперный подмалевок возможен только на клеевом или эмульсионном грунте, но не на масляном, на котором клеевая краска держаться не будет.

Когда подмалевок просох, по нему пишут более густым слоем краски, постепенно подходя к разрешению задуманного художником эффекта, обрабатывая и цвет и поверхность красочного слоя, учитывая приведенные выше правила пользования масляной краской.

Для окончательного получения тонких цветовых оттенков художники прибегают к лессировкам — тонким слоям прозрачной краски, нанесенным на сухой нижний слой. Просвечивание одного тона через другой дает эффекты, часто не достигаемые простым смешением красок.

Лессировками широко пользовались знаменитые венецианские мастера XVI века Тициан, Веронезе и др. Позднее мы видим искусное применение лессировок у Рембрандта и других художников.

В наше время художники реже прибегают к лессировкам. Отчасти это объясняется тем, что наша палитра много богаче яркими красками, чем палитра старых мастеров, и некоторые эффекты, получавшиеся ранее путем лессирования, теперь могут быть достигнуты и живописью по сырому. С другой стороны, полулаковые и более прозрачные краски, которыми писали последователи Ван Эйка, великие венецианцы, Рембрандт, были более удобны для лессировок, чем наши чисто масляные краски.

Однако лессировки возможны и современными красками, таким, например, способом закончено большинство портретов В. А. Серова.

Как бы рационально художник ни выполнял свою работу, как бы ни рассчитывал, как сделать ее долговечной, картина может преждевременно погибнуть, если она будет находиться в плохих условиях. Масляная картина лучше сохраняется на

стене в светлом, чистом и сухом помещении.

Но и вися на стене, масляная картина требует известного ухода. На нее садятся пыль и копоть. Нельзя стирать пыль с картины той же тряпкой, которой вытирают мебель и раму картины. Нельзя трогать поверхность картины руками. Совершенно недопустимо протирать картину слюной, что иногда делают, чтобы яснее разглядеть помутневшие места картины. Не следует мыть картину мылом, не зная состава этого мыла, а особенно «освежать» маслом или керосином, не имея на то специальных знаний.

Масляную картину лучше покрыть лаком и даже защитить стеклом. Но это можно сделать не ранее, чем через год после ее окончания, так как масляная краска требует доступа воздуха для правильного высыхания.

Лаки из смол, даммары, мастики и другие склонны сильно желтеть, изменяя общий тон картины. В сырых помещениях лаки иногда теряют прозрачность, мутнеют. Удалить или регенерировать, то есть возродить лак может только знающий реставратор.

Не меньшей опасности, чем с лица, картина подвергается и с изнанки. Большинство художников пишет масляную картину на холсте, натянутом на подрамник, и оставляет изнанку холста ничем не защищенной. А между тем на холст очень вредно действует сырость стены, на которой картина висит и пыль, забивающаяся за подрамник. Сырость и резкие изменения температуры могут вызывать растяжение и сокращение холста. От движения холста могут получиться разрывы грунта и красочного слоя картины. Кроме того, в холсте могут завестись бактерии, и он начнет гнить. Реставрация, вовремя произведенная, может и в этом случае спасти картину. Можно дублировать картину, то есть подклеить новый холст под разрушающийся старый холст, или перенести картину на новый холст. Но операции эти очень трудные.

Во избежание быстрого разрушения холста изнанку его лучше всего защищать от внешних влияний, особенно от сырости. Для этого ее покрывают парафином или оклеивают листками оловянной или алюминиевой бумаги (фольги).

Г. Савицкий [1]

Многих начинающих художников заботит, как лучше делать подмалевки — в одном тоне, только светотенью, а затем уже и цветом, или сразу цветовыми отношениями?

**Как лучше
делать подмалевки**

Подмалевки нужно брать как совершенно самостоятельную задачу. Проследите сначала, как дать светотень в одном тоне, желая выявить наибольшее напряжение света и наибольшее сгущение темных мест, то есть градиацию света и тени. Такой этюд может быть полезен как для пейзажа, так и для портрета. Очень полезно сделать подмалевки ради лепки формы в двух-трех тонах: охра, жженая кость, белла.

Б. Ногансон [10]

Подмалевки — это наиболее выгодная подкраска холста с расчетом на последующее письмо. Но все же надо стремиться писать так, как будто вам не придется проходить по подмалевке второй и потом третий раз. Конечно, вы, возможно, будете прописывать четвертый и пятый, а может быть, двадцать пятый раз, но стремиться к совершенству необходимо. Пусть сначала ничего не выйдет — неважно; надо работать упорно и настойчиво, пока не добьетесь успеха. Подмалевывать необходимо не густо, пользуясь для разведения красок так называемым «тройником»¹⁹. Состоит он из равных частей скипидара, масла и лака. Когда приобретаете опыт, содержание какого-либо из этих компонентов в зависимости от потребности можно уменьшить или увеличивать. Вначале, когда все так трудно и сложно, лучше последовательно прокрасить, подмалевать весь холст. Вы спросите: «А может быть лучше сразу обрабатывать отдельные части, то есть «закончить», скажем, сегодня один участок холста, а завтра — другой и так далее? Глядишь, и... готова картина!» Ах, если бы вы так смогли! Это было бы идеально. Не пришлось бы бороться с жухлостью — известной болезнью масляной живописи. Но беда в том, что такой способ доступен только очень большому мастеру с огромным опытом. К сожалению, начинающие художники не могут так обучаться живописи, и вот почему: им необходимо учиться брать точно соотношение то-

нов всего холста живописи. То, что мастер может благодаря своему опыту, самостоятельный художник будет приобретать постепенно, совершенствуясь в живописи, стремясь к цельности воспроизведения видимого. Сначала будет неправильная форма, неточная живопись, сбитый рисунок и едва заметное стремление к единству целого, но по мере занятий живописью художник из года в год будет совершенствовать мастерство, и живопись станет более точной.

В процессе писания будут встречаться огромные технические затруднения следующего характера. Писать можно только по сырому или только по сухому, но ни в коем случае

**Исправление
пожухлости**

не по полусухому. Это бывает иногда трудно установить. Кажется, что высохло, а на самом деле нет. Дело в том, что масляная живопись при высыхании покрывается пленкой. Попробуешь пальцем — как будто сухое, не пачкается, но под пленкой лежит непросохшая краска. Неопытный художник начинает писать сверху, и через некоторое время видит, что его живопись потеряла блеск, пожухла. В чем дело? Он писал на пленке, она втянула в себя масло, верхний слой не соединился с нижним. Что же в этом случае делать? Если место неудачно написано, следует острым лезвием безопасной бритвы легко, как бы полируя, снять замазку до сухого слоя, не задевая грунта холста, и снова переписать. Это самый лучший способ. Если же место удачно написано и жалко скоблить, то можно осторожно приколоть булавками марлю к тому месту, которое надо дописать, затем налить в стаканчик немного паштаты, окунуть в него кисть и смачивать нашатырем марлю, пока он не растворит пленку. Затем марля снимается. Под ней оказывается посветлевшее пятно, но не смущайтесь этим: через некоторое время краски примут свой первоначальный цвет. Если место, которое вы хотите переписать, совсем высохло, то рекомендуем все же для связи протереть его сырой картошкой или луком, а по высыхании писать по крахмалистой поверхности, очень приятной для живописи.

Когда окончите этюд, дайте ему просохнуть и затем покройте лаком.

К. Юон [3]

Мастерство само по себе уже восхищает зрителя совершенством технической части произведения искусства, не говоря уже о его содержании. В процессе работы чувства художника

**Техника и техно-
логия материалов**

направляются не только на восприятие внешнего мира, они в то же время касаются и понимания качеств и свойств материалов и орудий производства, всех их

потенциальных особенностей для использования в нужный момент. Далеко не безразлично, какой кистью проделать требуемую часть работы: кисть для живописца то же самое, что тот или иной нож, или пинцет для хирурга. Свойство и качество ткани полотна или сорта и зерна бумаги, качество свинцового карандаша²⁰ и его деревянной оправы, состав грунта полотна и его фактуры, краски в своих химических соединениях с их относительной плотностью или прозрачностью, упругость и гибкость стали мастихинов, вязка и волос кистей, дерево и спайки подрамков, связующие вещества для живописи, составы лаков и многих других, необходимых живописцу материалов, образуют сложную и многообразную науку — технологию художественных материалов — и требуют к себе не меньшего внимания, чем само мастерство или чем знание законов природы. У современных художников технология материалов находится, к сожалению, почти вне их внимания. Они получают краски и другие материалы в готовом виде, не зная точно их составов и будучи лично далеки от места и техники их производства. Они не имеют также возможности их лично изготовлять.

Эта сторона искусства оказывает огромное влияние на конечное качество, на долговечность и прочность живописи. Качество живописи, ее цвет и светосила находятся в неизбежной зависимости от живописных материалов.

Самая же живописная техника нечто совсем другое, чем технология. Техника заключается в умении предельно высоко использовать материалы, имеющиеся в распоряжении художника.

У старых мастеров²¹ разница в технике живописи маслом касалась преимущественно различно проявленных темпераментов или отражения принципов господствовавших школ и живописных культур, но их техника никогда не бывала легкомысленной или небрежной.

Старые мастера, начиная с первого момента своей работы и до самого конца, планомерно и сознательно свою живопись на холстах наращивали: ряд последовательных этапов в виде подмалевка, проработки светотени, подготовительной работы над формой продвигали живопись изо дня в день вперед вплоть до завершения произведения в цвете и фактуре. Их мастерство всегда эволюционировало не зная срывов.

Техника требует к себе не только полного внимания, но и большой доли прилежания, большой выдержки, большого времени и любви.

Кроме дарования, трудолюбие и трудоспособность — два условия, в которых создавалась совершенная техника всех крупных старых и новых мастеров.

Предусмотрительность и мудрая простота — лучшие пути к приобретению высокой техники. Они открывают для живописца самые широкие возможности.

В технически продуманной работе каждый удар кисти и каждый цвет в конечном счете должны быть стройным выражением содержания.

Техника живописи — целая наука. В ее сферу входят заботы о рациональном расходовании красок, планомерное и равномерное накапливание их толщин на полотне, требуемая сила цвета, своевременное использование различных состояний в подсыхании красочной поверхности на полотне, то есть ее относительной сырости и сухости, создающих благоприятные или мешающие условия для требуемых манипуляций.

Фактурная обработка поверхности полотна имеет огромное значение как в рабочем процессе, так и для конечной художественности результата; постоянное параллельное и методическое совершенствование всех сторон и частей картины, ее гармонизация в формах, величинах и красках создают технический опыт живописца.

Проведение в течение всей работы принципа «от общего к частному» должно быть основным и руководящим как в рисунке, так и в живописи, несмотря на существующие в жизни художника всевозможные отступления от этого мудрого правила. В преимуществе планомерной работы в живописи, как и во всех других областях, не может быть сомнения. Так работали все лучшие мастера.

Живописная техника в прямом и узком смысле этого слова больше всего касается ведения кисти по полотну и обработки картинной поверхности, создающей ее фактуру. Для художественного восприятия живописи фактура ее играет огромную роль. Диапазон живописных фактур простирается от зализанной, лубочной, любительской техники и грубой коры ученических нагромождений красок (похожих на скульптуру больше, чем на живопись) вплоть до пластичности выдержанной техники Тициана или легких расчетливых ударов Веласкеса. Фактура и мастерство стоят вплотную рядом.

Фактурная поверхность, подобно почерку письма, находится в тесной связи с характером и темпераментом автора: в ней можно многое вычитать о самом авторе. Найденный тип фактуры дает возможность живописцу долго работать над своим полотном без каких-либо препятствий со стороны красочного слоя.

**Культура
красочного слоя**

**Планомерность
работы**

**Техника
и фактура**

**Фактура и темперамент
художника**

Наоборот, дурное состояние фактуры почти всегда является причиной остановки работы, не дает возможности ее продолжать и доводит молодого живописца до отчаяния. В работах малоопытных живописцев такие мучения из-за дурной фактуры являются почти правилом.

Техническое совершенство есть показатель практичности, изобретательности и мастерства живописца. Свойства автора имеют часто большее отражение в технике, чем содержании картины. В последнем возможна ложь и лицемерие со стороны автора, техника же гораздо более ограничена, и она всегда говорит об авторе правду.

Кроме таких, «автобиографических» свойств фактуры, она имеет большое значение в отношении достижения максимальной интенсивности цвета и силы света, которая заключается

Фактура и цвет не в одном только чувствовании этого цвета и света: необходимо создать еще условия для его практического получения

в картине. Такие благоприятные условия для получения предельной силы света или насыщенности цвета подготовляются и создаются фактурным состоянием красочной поверхности полотна.

Использование всего диапазона силы света, предельно допускаемое всей палитрой, и использование всего регистра красок и цветовых оттенков возможно лишь на почве знания различных приемов техники.

Эти оттенки и насыщение цветосилой и светосилой в живописи находятся в большой зависимости от фактурной подготовки на каждом этапе работы.

Живопись, не дышащая в каждом своем цвете тысячью обогащающих его оттенков, есть мертвая живопись.

Энергия красок, так же как и энергия формы и экспрессии, несет в себе и энергию воздействия.

Ученическая, робкая, хотя и искренняя, но протокольная работа есть только азбука искусства. Лишь тогда, когда живописец в результате долгих исканий доходит до двух-трех решительных ударов кисти, просто и четко разрешающих проблему формы или цвета, появляется необходимая степень убедительности. Лаконизм в живописи, как и в речи, часто желателен как кратчайший путь к исчерпывающей ясности: он изгоняет на прямолинейном пути своем все сомнительное, запутывающее и перегружающее.

Начало овладения живописной техникой лежит уже в первых карандашных рисунках. Карандаш является первичным орудием, на котором воспитываются все изобразительные искусства.

Рисунок и живописная техника Пренебрежение к карандашу часто губило художников.

Карандаш легче всего поддерживает художника в постоянной атмосфере мастерства и непрерывной технической тренировки, гарантирующей ему нарастание успеха.

Требование профана, желающего в предмете искусства (в данном случае в живописной картине) увидеть лишь внешне завершенную, отшлифованную и отлакированную вещь, было бы законно, если бы он сквозь эту внешность увидел и содержание самого искусства.

Европейские живописцы часто непростительно небрежны к внешней стороне произведений и неминуемо снижают этим их качество.

Искусство же Востока, строящееся на виртуозности и мастерстве больше, чем на тематическом его содержании, внешнею завершенностью поддерживает в гораздо большей степени, чем европейские художники.

Древнерусская живопись лучшим образом свидетельствует о том, что вдохновенная искренность, простота, здравая целесообразность и даже терпеливая прилежность в соединении с технологическими знаниями неизмеримо важнее и актуальнее в отношении долговечности произведения, чем бравурное виртуозничанье и скороспелая крикливость современной живописной техники.

Формы всякого народного искусства, при самом изысканном художественном чутье, всегда одинаково просты с технической стороны.

Кладка краски, направление ударов кисти ее ведению, а также характер фактурного состояния картинной поверхности для своевременного введения в него новых живописных ценностей и повышения его светосилы крайне важны.

Постоянное регулирование живописной поверхности и многократный возврат к изначальному моменту, четкое членение всех художественных задач в картине как бы на самостоятельные (аналитические) моменты и последующее синтетическое их соединение, суммирование бесчисленных моментов наблюдения в единстве целого, постоянное совершенствование как целого, так и частей до мыслимых пределов составляют основные стороны живописной техники.

Г. Савицкий [1]

Молодые художники должны хорошо знать живописную «кухню». Меня нередко спрашивают: стоит ли палитру обогащать большим количеством оттенков или брать, по возможности, краски без смешения, или палитру надо ограничить числом красок?

О палитре красок На этот вопрос можно ответить так. Ску-

пая палитра в смысле подбора красок заставляет художника более внимательно относиться к использованию возможностей палитры, она обязывает его не брать готовые красящие вещества, находящиеся на палитре, а путем смешения красок достигать живописного богатства и именно тех тонов, которые художнику хочется получить на своем этюде. Использование подготовленных на палитре тонов ведет к известного рода упрощению и условности живописи, когда в конечном результате этюд может получиться по тональности обедненный, хотя палитра и обширна. На палитре вы видите готовые целые краски, именно краски, но там нет тона, тонких изысканных переходов. Их могут создать только колористические способности художника и создавать их лучше непосредственно на холсте.

Всякий тон получается в результате смешения двух-трех красок. Иногда в одном мазке при известном нажиме краска в смеси дает обилие одного тона и живописный переход его в другой. Такой прием обогащает этюд в смысле колористическом. Правда, бывают исключения, когда пишешь и встречаешь в природе какой-то необыкновенный предмет особой окраски, которую не составишь. Например, вещь лилового цвета. Для этого существует лиловый кобальт, который в подобном случае можно брать и без примеси с другими красками, но это, повторяю, исключение. Вопрос же о химическом строении красок, о возможности их вступать в смеси, прочности красителей, о лаках и о разбавителях настолько сложный и специальный, что лучше по этому поводу прочитать соответствующую литературу²².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Словом «техника» в изобразительном искусстве обозначают всю совокупность вопросов, касающихся приготовления материалов, их качества, особенностей их использования, технических приемов владения карандашом, кистью, резцом, умения придать нужную форму предмету и т. д.

² Фактура — рельеф красочного слоя. В масляной живописи, например, он виден довольно отчетливо благодаря густоте краски. В графике фактура во многом зависит от поверхности бумаги. Рисунки при этом получаются более сочными. Жесткими графитными карандашами, наоборот, лучше рисовать на гладкой бумаге. Характер фактуры во многом определяет выразительность рисунка.

³ Тоновая бумага — то есть цветная. Поскольку промышленность не выпускает специальной цветной бумаги для рисунка, многие художники готовят ее сами, окрашивая чаем, жидко разведенной тушью так, чтобы она имела бледный цветовой тон.

⁴ Фреска — живопись по свеженанесенному, сырому слою штукатурного грунта на стене. Так как эта техника требует очень быстрой работы художника, рисунок предварительно выполняют в натуральную величину на картоне с тем, чтобы его механически перенести затем на стену.

⁵ Растилка — инструмент для рисования соусом, применяется также в технике карандаша, угля и пастели. Имеет вид короткой палочки с конусообразными концами. Делают ее из бумаги или замши.

⁶ Фиксация, вернее сказать, фиксатив, готовят следующим образом: коровьему молоку дают хорошо отстояться и добавляют в него немного чистой воды (примерно, одну пятую часть). Такой фиксатив более пригоден для закрепления рисунков, выполненных мягким графитным карандашом. Угольные рисунки хорошо закреплять спиртовым фиксативом — канифольным раствором. Он состоит из одной части мелко растертого порошка канифоли и девяти частей спирта ректификата или сырца. Раствору дают отстояться, один-два дня, пока он не станет прозрачным. После этого его сливают в чистую стеклянную банку. Хорошим фиксативом для угольных рисунков также является двухпроцентный раствор желатина, к которому добавляют 10—30% чистого спирта или денатурата.

Фиксирование производят обычно с помощью пульверизатора. Рисунок при этом кладут в горизонтальном положении. При обрызгивании нужно следить, чтобы на рисунке не собирались капли, которые в случае их появления нужно быстро удалять промокающей бумагой.

⁷ Для того чтобы наклеить бумагу, ее нужно смочить водой, оставив кругом сухие края шириной 3—4 см. Затем края листа намазывают клеем (столярным, казеиновым или гуммиарабиком) и осторожно, натягивая и разглаживая бумагу, приклеивают ее к краям или боковым граням планшета и оставляют для высыхания в горизонтальном положении. При наклеивании на картон бумагу смачивают сплошь, а чтобы картон не покорежился, наклеивают также лист бумаги и с обратной стороны (можно худшего качества).

⁸ Выпускаемые нашей промышленностью карандаши делятся по степени твердости на твердые от Т до 6Т и мягкие от М до 6М. Чем больше номер, тем жестче или мягче карандаш. В длительных рисунках хорошо сначала построить форму карандашом средней твердости — ТМ или М и затем прорабатывать ее мягким. Жесткие карандаши применяются в черчении, техническом рисовании и специальных видах графики.

⁹ Фотометрическая напряженность тона — светлота изображаемого предмета, зависящая от его освещенности и цвета.

¹⁰ В тексте автора, вероятно, опечатка, желтая в смеси с синей дает зеленую окраску.

¹¹ Шпатель — то есть шпатель.

¹² Живопись с применением сиккатива обладает меньшей прочностью и имеет склонность к пожелтению, поэтому им следует пользоваться очень осторожно и применять лишь в случае необходимости.

¹³ Есть такое состояние красочного слоя, когда при небольшом нажиме на него пальцем отрывается кусочек пленки с краской. Это и есть «отлип».

¹⁴ Кроме лака «ретушэ» можно использовать как средство против пожелтения мастичный лак, разведенный в 5—6 частях пинена.

¹⁵ Лаки по назначению делятся на две основные группы: лаки для живописи — ими обрабатывают холст с целью сделать его менее тянущим; придают большую плотность и вязкость краскам; протирают промежуточные красочные слои для повышения их оптических свойств (лак мастичный, копаловый, фисташковый, даммарный) и лаки покрывные — служат для покрытия законченных картин. К ним относятся лак акрилфисташковый, покрывной, даммарный покрывной.

¹⁶ Гаранс — французское название краски малиново-красного цвета; в нашей отечественной номенклатуре это краплак.

¹⁷ Асфальт — лак, растворенный в горячем состоянии в масле, образует красивый коричневый слой, но препятствует нормальному высыханию краски и поэтому служит причиной порчи картин. Злоупотребление асфальтом в практике художников XIX века привело к порче их произведений.

¹⁸ Кармин — красная краска органического происхождения, по цветовому тону близка краплаку. Краска очень непрочная, в настоящее время не производится.

¹⁹ Тройник — разбавитель для масляных красок, состоящий из равных частей даммарного, или мастичного лака, масла и пинена.

²⁰ Очевидно, имеется в виду графитный карандаш, который иногда еще называют свинцовым, так как раньше до открытия графита применялись карандаши со стержнями из свинца. В настоящее время их не производят. Любопытно, что в немецком языке слово карандаш означает свинцовый штифт (блейштифт).

²¹ Старыми мастерами в истории искусства принято называть художников, работавших включительно до XVII века.

²² Киплик Д. И. Техника живописи. М., «Искусство», 1950.

Тютюнник В. В. Материалы и техника живописи. М., Изд-во АХ СССР, 1962.

Сланский Б. Техника живописи. М., Изд-во АХ СССР, 1962. Ленинградский завод художественных красок. Каталог-справочник. Л., 1964.

ЖАНРОВАЯ КАРТИНА



Г. Савицкий [1]

В каждой композиции, преимущественно в жанровой, важно, чтобы идейный замысел художника улавливался зрителем сразу. Основная задача его творчества — найти в природе и в явлениях жизни особо важные, особо интересные, особо содержательные моменты и уметь их правдиво передать зрителю и тем самым служить интересам народа. Это и есть отличительная черта глубоких по содержанию и художественному исполнению картин наших классиков живописи, особенно реалистов-передвижников. Там всегда очень четко и с полной ясностью доходит до зрителя замысел художника.

Творческий
контакт
со зрителем

Иногда смотришь на художественные произведения, и даже будучи профессионалом-художником, не можешь определить, во имя чего художник тратил свои силы, время, внимание, материалы. Замысел такого произведения совершенно не ясен.

В картине, являющейся высшей формой живописного произведения, художник суммирует свои знания, опыт, глубину чувств, понимание эпохи, объединяет их в одно целое. В ней он использует умение компоновать, умение владеть рисунком и цветом, способность отыскать наиболее типическое и прогрессивное, достойное впечатление.

Остальное, как эскиз, наброски, этюды — тоже очень интересные элементы творчества — является подсобным материалом. Собирая его, художник совершает подготовительную работу к картине. Вот каким сложным путем художник создает образ, который должен воздействовать на зрителя в направлении, желаемом для художника.

Можно ли браться за композицию, не зная анатомии и перспективы? Конечно, эти знания живописцу совершенно необходимы. Без знания перспективы работа над композицией

О композиции
пейзажа и жанра

невозможна, знание же анатомии совершенно необходимо при завершении композиции. Степень грамотности растет медленнее, чем задачи и стремления художника. Всегда художник чувствует и стремится сделать больше, чем он может. А раз так, то вполне естественно сказать: сегодня я грамотней, чем был вчера, а завтра надо знать еще больше. И так всегда: «век живи — век учись».

В композиции пейзажа лучше начинать с несложных моментов, несколько раз их построить. В дальнейшем, при по-

вторной встрече с этими явлениями, вы будете чувствовать себя гораздо более подготовленными, чем если бы работали разбросанно, хаотично, недисциплинированно.

То же самое в отношении жанровой композиции. Часто наблюдаешь у молодых художников стремление, и стремление совершенно понятное, браться за решение сложных задач. Но, к сожалению, без знаний и опыта чудес не бывает, и завоевания художественных высот требует определенного подхода, навыка, системы, знаний. Поэтому в жанровых композициях тоже лучше сначала браться не за такие сложные, в смысле множества элементов, композиции. Изобразить большую сцену, где участвует много народа, в сильном динамическом движении, дать психологическую характеристику персонажей — это непосильная задача для художника, еще не научившегося свободно компоновать сцены из одной-двух фигур. Поэтому всегда выгоднее сначала взять более простые сцены, которые могут быть не менее интересны: если они не так сложны по элементам, это не мешает им быть глубокими по замыслу. Мы знаем много примеров у больших художников, когда композиция вовсе не отличается сложностью и насыщенностью элементами, наоборот, она чрезвычайно проста. Вспомните картины Крамского «Неутешное горе», Репина «Отказ от исповеди», Сурикова «Меншиков в Березове». Большие художественные произведения всегда поражают своим необычайно умелым решением, своей необычайной простотой и, казалось бы, несложным подходом, исключительным лаконизмом.

Но все это — результат большого опыта, когда художник, твердо уверенный в основной цели своей работы, умеет найти главное и отбросить второстепенное, сосредоточить на главном все свои силы как в смысле идейного построения композиции, так и в смысле использования рисунка и живописных средств.

Если бы меня какое-то явление жизни остановило, я поставился бы понаблюдать и изыскать наиболее яркое, наиболее выразительное положение данной сцены или данного явления.

Последовательность
работы над композицией жанровой
картины

Взять, например, темой композиции чайхану. Чайханы существовали в старом Туркестане, существуют и сейчас. Как и вся наша жизнь изменилась — и внешне и по своему содержанию, так и в этом явлении надо постараться увидеть и най-

ти наиболее типическое, характерные моменты, дающие наиболее яркое представление о советской чайхане: найти наиболее выразительные типы людей, приходящих в чайхану, именно с точки зрения современного типажа, с точки зрения происходящих изменений. В чем бы это могло выразиться? Возьмите русских крестьян дореволюционного времени и тепе-

решных колхозников — ведь даже внешним видом, не говоря уже о психологии, они резко отличаются. Так и в Туркестане. И странно было бы, если советский художник стал бы изображать чайхану и ее посетителей, увлекаясь только экзотикой внешней стороны, показной красочностью и этим удовлетворился, забыв о передаче черт современности и в одежде и в типе. Скажем, теперь мы в чайхане можем увидеть женщину, тогда как в старое, дореволюционное время ей строго запрещалось входить в чайхану. Не увидеть этого — значит погрешить против жизненной правды, не заметить происходящих коренных перемен.

Выявление новых, прогрессивных качеств советского человека — гражданина социалистического государства — является основной задачей советского реалистического искусства. Выявление наиболее ярких признаков советской жизни непременно должно присутствовать и в композиции на тему чайханы. Это я говорю о содержании, о теме, о сюжете. А как будет идти практическая работа?

Нужно найти наиболее типичную чайхану, изучить ее характерную обстановку, найти наиболее красочное ее изображение, подсмотреть наиболее типичную сцену, которая бы наиболее ярко раскрывала этот сюжет. Что для этого надо сделать? Если в чайхане происходит какое-то действие, нужно подготовить этюд для фиксации того материала и обстановки, в которой это действие происходит. Попросту говоря, необходимо написать этюд этой чайханы и затем уже расположить в ней тех людей, которые принимают участие в действии. Это есть начальный подход к композиции.

Если говорить о дальнейшей проработке композиции картины, то художнику еще предстоит серьезная и большая работа над этюдами отдельных элементов композиции, над ее типажем. Люди в жизни попадают очень разные, иногда маловыразительные по внешности. Нужно изыскать типическое для данной народности. Нужно взять тип, который является, так сказать, ведущим, наиболее ярким, чтобы каждый, увидевший его, сразу бы определил национальные признаки человека, его профессию, характер. Для этого нужно походить, потолкаться среди этих людей. Значит, художнику нужен этюдный материал обстановки, типажа, костюма, в форме ли живописного этюда или простой зарисовки — нужно попробовать и так и этак.

Когда захватило какое-то явление в жизни, то стараешься представить намеченную для композиции сцену в наиболее выгодных условиях освещения и колорита. Я всегда начинаю с небольших карандашных рисунков, где и размещаю все элементы композиции. Рисую ту обстановку, которая мне кажется наиболее подходящей, ввожу в нее людей, чтобы они у меня

в этой обстановке жили, чтобы была связь между ними, чтобы ни одна фигура не являлась случайной, а каждый бы органически участвовал в этой сцене, чтобы чувствовалось, что он неслучайный член этого собрания людей и жизненно связан с ними. Стараешься такую сцену вообразить себе в наиболее рельефных жизненных обстоятельствах и изображаешь ее в маленьких рисунках. Почему в маленьких? Потому, что проще и быстрее сделать маленькие зарисовки и отложить до поры до времени. Сделали набросок композиции, делайте второй, в несколько иной композиции — там также что-то не то, но теперь вам уже легче суммировать то и другое, — вы пробуете из двух сделать третий. Поиски композиции — довольно длительная работа, и художнику следует над этой подготовительной частью в картине изрядно потрудиться.

Когда в конечном результате приходишь к какому-то определенному решению композиции, тогда уже можно перенести свой эскиз на холст. И вот тут начинаешь работать над формой и живописным решением картины, пользуясь тем этюдным материалом, который предварительно был собран. В процессе работы может получиться и так, что вас не удовлетворит сделанная композиция, вы натолкнетесь на новое, совершенно неожиданное для вас решение и совершенно перестроите композицию. Тогда вам, возможно, понадобится собрать дополнительный этюдный материал, применительно к вашей новой идее, и заново им пользоваться.

Вот примерный подход к композиции. Я думаю, его можно применить к любой теме.

Некоторые искусствоведы подводят какие-то теоретические основы под всякое построение композиции — золотое сечение¹, композиция по треугольнику, по диагонали и т. д.² Я никогда подобного рода рецептами не пользовался, так как в каждом отдельном случае различные идеи требуют для своего выражения различную композицию.

Существуют ли
законы композиции

Как строится композиционный центр? Человеческий глаз видит только в определенном радиусе. Картину следует строить, сообразуясь с анатомическим строением глаза. Ведь она рассматривается при помощи того же аппарата, и поэтому построение ее композиции, безусловно, должно подчиниться тем же законам. Если вы центральное место композиции слишком сдвинете в сторону, то в картине может образоваться неоправданно пустое пространство, уменьшающее значение идейной завязки. Если центр композиции излишне смещен, скажем, влево, то создается впечатление, что и за рамой картины слева должно продолжаться действие, а правая сторона — незанятое пустое пространство — «разжижает» композицию, отвлекает внимание зрителя от основной завязки кар-

тины. При подобном построении художник неправильно использует изобразительную плоскость картины.

В то же время в композиции очень редко идейная завязка берется в буквальном геометрическом центре. Я говорю о линии композиции. Такое геометрическое равновесие по центру идет вразрез с впечатлениями, даваемыми непосредственным восприятием жизни. Центр композиции может немного переместиться в сторону, но не с тем, чтобы отдать остальное пространство холста ненужному материалу или пустому, ничем не оправданному пространству. Здесь нужно иметь в виду законы равновесия, ощущение заполненности холста композицией. Наиболее ценной является та композиция, от которой нельзя ничего отнять и к которой нельзя ничего прибавить. Я не берусь подвести это под какой-то закон, но у художника всегда есть ощущение равновесия и насыщенности композиции.

Молодые художники мне нередко задают вопрос: «Можно ли пользоваться для композиции картины макетом из пластилина и миниатюрным изображением действующих лиц, расставив

Можно ли
пользоваться
для композиции
картины макетом

все фигуры, как задумано в композиции, при соответствующем освещении? Можно ли решить композицию сначала скульптурную с тем, чтобы, варьируя освещение, позы, местонахождение отдельных фигур, воспользоваться всем этим для построения композиции? Это очень полезная вещь. Такой макет облегчает и ускоряет поиски нужной вам композиции. Благодаря объемности скульптуры вы свою композицию рельефнее увидите и не будете строить ее плоскостно, вернее рассчитаете расстояние между фигурами, яснее представите их смысловое размещение и т. д. Я частенько прибегаю к такого рода вспомогательному средству, и, прежде чем начинать писать картину, леплю фигурки из пластилина. В небольшом масштабе макет из пластилина — очень удобная форма работы; не понравилось что-либо — сразу, тут же, этот же материал изменяешь. Иногда спрашивают: «Может быть стоит одевать эти фигурки из пластилина в соответствующие платья?» Я думаю, не стоит, так как подобная имитация вас самих же сможет ввести в заблуждение и столкнуть с большими трудностями. Ведь вы же не будете лепить фигуру в натуральную величину, а раз так, то ткань того материала, из которого вы будете делать им костюмы (как обычно делают для макетов — из кисеи, марли и очень тонкого шелка), не будет соответствовать по структуре тому материалу, который на живых людях. Каждая ткань имеет свое «анатомическое» строение. Бархат никогда не дает той формы складок, которую дает шелк. И понаблюдать это в натуре очень важно. А если вы начнете наряжать маленьких куколок, это даст вам совер-

шенно ложное представление о натуре. Там, где вы имеете дело со статичной формой одежды, например, тулупом, вместо того, чтобы в нем парить натурщика, можно использовать манекен. Однако тех складок, которые даже тулуп дает на жилой фигуре, на манекене вы никогда не получите. И лишь в исключительных случаях, где сложная форма орнамента или особые трудности передачи цвета, целесообразно использовать манекен для изучения одежды.

В построении картины очень важно, чтобы все элементы, из которых складывается произведение, подчинялись основному композиционному замыслу, чтобы живописное построение компози-

**Композиционный
центр картины**

позиции не шло вразрез с идейным содержанием картины, чтобы рисунок не уступал по зрелости, по смысловому значению и выразительности живописи, чтобы живописный центр совпадал с психологическим центром.

Можно композицию решить так, что она будет хорошо построена: люди там будут взяты в той позе, которая соответствует их действию, они будут связаны друг с другом, но живописное построение может оказаться не созвучным ее содержанию, ее идее. Подобный случай может произойти потому, что наиболее привлекающий зрителя живописный кусок картины помещен как раз там, где меньше всего нужно сосредоточить внимание зрителя. Какой-то световой эффект или особенно красочное пятно, наиболее выразительная техника живописи как раз почему-то, по какой-то случайности, по непродуманности вдруг отошли в сторону от смыслового центра — и, таким образом, получился разрыв между двумя очень важными составными частями композиции: между содержанием и формой.

То же самое может случиться и в рисунке.

Е. Кибрик [18]

Когда мы, художники, обсуждаем работы друг друга (в условиях мастерской, конечно), то практические советы по части композиции касаются обычно конструктивных задач построения картины, так как прежде всего

**О правилах
композиции**

в глаза бросаются недостатки построения, взаимная неуравновешенность частей картины и многие другие более или

менее легко устранимые недочеты.

Не ставя себе задачу говорить сейчас именно о них, я все же в виде примера для пояснения своей мысли приведу некоторые возможные правила композиции.

Прежде всего следовало бы сказать о неделимости композиции, то есть о том, что строить ее следует таким образом, чтобы ничего нельзя было изъять из нее или передвинуть.

**Неделимость
композиции**

Нередко встречающийся недостаток в построении композиции (даже у опытных художников) — распадение композиции на две или несколько частей. В таких слу-

чаях, закрывая часть эскиза или картины, сразу видишь, что кусок, оставшийся не закрытым, представляет самостоятельно существующий организм, ничем не указывающий на то, что у него есть продолжение в закрытой части композиции. Поэтому, в частности, не следует членить композицию на равные части: ни горизонтом — тогда она зрительно развалится по горизонтали, ни вертикально расположенными группами фигур или предметами — она развалится на столько же частей по вертикали.

Здесь следовало бы сказать о том, что сочетать в композиции следует массы, в силуэты которых войдут уже многочисленные детали, разрабатывать которые можно лишь после

**Сочетание
основных масс**

того, как найдено сочетание основных масс, больших групп, если композиция многофигурная. К этим правилам относится и то, что каждую фигуру, каждый

предмет следует располагать так, чтобы они легко и ясно воспринимались зрителем, даже в том случае, если частично закрыты другими фигурами и предметами. Кстати, очень часто встречающийся недостаток заключается в том, что соприкасающиеся в композиции фигуры и предметы совпадают своими силуэтами таким образом, что один как бы служит продолжением другого. Тогда возникает путаница — непонятно, какой из соприкасающихся фигур принадлежит рука, нога и т. д. Почти всегда главное действие располагается в композиции на втором плане, в то время как первый план служит как бы подходом к нему и т. д.

Все эти и многие другие правила композиционного построения, которые можно, пожалуй, сравнить с правилами стихосложения, верны и очень полезны в практической работе, однако, как и все правила, они в руках

**Когда нарушают
правила**

большого мастера сплошь и рядом нарушаются, и нарушение их позволяет создавать особенно сильные произведения.

Об этом не следует забывать. Приведу два примера.

Можно считать правилом, что не следует помещать в края композиции формы, параллельные раме картины, — оптически они воспринимаются обычно как бы оторванными от картины и прилипшими к ее раме. Но в знаменитом портрете Александра Борро работы неизвестного художника (долгое время припи-

сывался Веласкесу) фигура, стоящая в профиль, выпятив живот, заключена между колонной и пилястром, прямо параллельными раме картины. И, поразительно, фигура его не становится в этих условиях комичной, а, наоборот, получается особенно величественной и мощной, а линии пилястра и колонны великолепно держат композицию, нисколько ее не разрушая.

Можно считать правилом, что если голова и фигура в портрете перевернуты вправо, то их следует сдвинуть влево от центра картины, а если повернуты влево, то сдвинуть соответственно вправо от центра — иначе композиция потеряет устойчивость. В портрете Ермоловой работы В. А. Серова ее фигура повернута вправо, в профиль, и композиционно резко сдвинута вправо же от центра картины. Этим приемом Серов добился неожиданного эффекта — фигура Ермоловой перестала быть замкнутой в себе, как это свойственно портретам; создавалось впечатление, что где-то за рамой картины есть аудитория, к которой обращается великая актриса. Правда, силуэт фигуры уравновешивается шлейфом ее платья и зеркалом, занимающим левую часть композиции.

ЭЛЕМЕНТЫ КОМПОЗИЦИИ

Е. Кибрик [18]

Не только основной замысел композиции, но и вся ее художественная ткань должны состоять из контрастов. Если мир бесконечно многообразен, то и реалистическое искусство, правдиво отражающее действительность, должно, естественно, стремиться отразить бесконечную неповторимость деталей бесконечного мира. Лучший же способ выявить своеобразие деталей — это сопоставлять их по принципу контрастов. Эта идея известна с давних пор. Еще Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» обращал внимание на то, что в композиции следует сочетать контрасты: рядом с высоким ставить низкого, с толстым — худого, с фигурой, одетой в бархат, с его тяжелыми и мягкими складками, — фигуру, драпированную в шелк, дающий мелкие и острые складки и т. д.

Одним словом, нельзя не признать, что контрасты положений, характеров, состояний, большого и малого, близкого и далекого, света и тени и т. д., а прежде всего — нарождающегося и умирающего, прогрессивного и реакционного составляют ту область, от которой прямо зависит воздействующая сила композиции. Отсутствие же контрастов неизбежно порождает вялое, серое, скучное произведение.

Сочетание выразительных контрастов не случайно, не хаотично в композиции, а закономерно. Эта закономерность выражается через ритм. Ритмическая основа композиции выражает внутреннюю закономерность идейного замысла художника. Эта особая закономерность присутствует в каждом идейном замысле, и умение найти соответствующий ему композиционный строй или ритм является залогом художественности в произведении. Художник должен настолько глубоко понять и почувствовать сущность своей идеи, чтобы уловить в ней, «подслушать» у нее тот своеобразный порядок, которым она стремится выразиться в произведении. Ритм — это не только организующее начало в композиции, но и эстетическое. Именно через него сообщаются произведению поэтические, музыкальные свойства, неотделимые от художественности.

Цельность композиции целиком зависит от идейной целеустремленности автора, от его волевого, сознательного отношения к своему произведению на всех этапах работы над компо-

Ритм

зицией. Впечатление ясного и завершено-го целого, которое должна производить композиция, зависит от способности художника подчинить второстепенное главному, слить все в один нераздельный организм произведения. Подобная композиция не терпит ничего случайного, не связанного с идеей произведения. Каждая деталь ее должна восприниматься как необходимая, добавляющая нечто важное к развитию замысла автора. Стало быть, правильно согласованная композиция должна предусматривать логику восприятия зрителем, тождественную логике развития идеи художника. То есть недопустимо, чтобы сразу бросалось в глаза что-то второстепенное или малозначительное в композиции, в то время как самые важные ее места оставались незамеченными.

В «Не ждали» Репина бросается в глаза вошедший, к которому от зрителя устремляется фигура матери, а из глубины композиции направлено движение горничной, явно неохотно впустившей его в комнату. Сразу восприняв основной смысл картины через центральный образ, обогащенный эмоциональным содержанием фигур матери и горничной, глаз зрителя постепенно находит остальных персонажи композиции, детали обстановки, и во всем обнаруживает нужные и важные черты, способствующие окончательному исчерпывающему раскрытию темы. Итак, цельность композиции зависит от связей всех элементов между собой, причем связи эти должны определяться логикой развития идеи композиции, до конца прочувствованным и осмысленным психологическим взаимодействием между персонажами композиции.

Дописывая эти строки, я невольно вспоминаю многие наши картины, в которых отсутствует это важнейшее качество. В большинстве случаев это картины, где действует одно лицо (говорит речь чаще всего), а остальные слушают его. И вот эти толпы слушающих мне сейчас вспоминаются. Достаточно в них всмотреться, чтобы сразу же разрушился эффект картины. Видишь случайные лица (обычно всем нам, художникам, известных натурщиков), ничего не выражающие, лишенные внутреннего контакта с центром композиции и друг с другом. Каждый из них просто заполняет место в толпе. И сравните это с огромной толпой «Крестного хода в Курской губернии». Чем больше всматриваешься в нее, тем больше находишь бесконечно разнообразных социальных типов, представителей всех сословий, с бесподобной жизненной естественностью соприкасающихся, либо размежевывающихся так, что из всего этого многообразия вырастает классовая и сословная картина русского общества 1880-х годов.

Из произведений советской живописи лучшими образцами композиций следует признать прежде всего картины Б. Иогансона «Допрос коммунистов» (ил. XXX) и «На старом уральском заводе» (ил. XXXI). В основе

О композиции картин
Б. Иогансона

обеих композиций лежит идея столкновения двух классов — буржуазии и пролетариата. Показанный в первой из них момент допроса коммунистов в контрразведке заставляет зрителя чувствовать и верить, что эти люди сознательно и мужественно сражались до того, как были схвачены белогвардейцами, и до последнего вздоха останутся стойкими, несмотря на всю жестокость врагов. Именно как результат показа всего процесса борьбы через один момент допроса возникает вывод о моральной победе коммунистов.

Во второй картине противопоставление рабочего и заводчика дано также не неподвижным, а воспринимается зрителем как образный эпизод динамической жизненной ситуации. Видно, что рабочий на мгновение оторвался от своего занятия, а хозяин сейчас же пройдет мимо. Поединок взглядов между рабочим и хозяином до предела обостряет конфликт между



Ил. XXXI. Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937



Ил. XXXII. Ю. М. Непринцев. Отдых после боя. 1951

ними, подчеркнутый контрастами их положения, характеристик, света и тени, на которых строится эта композиция, тогда как первая строится на контрасте спокойных, исполненных достоинства фигур коммунистов и злобно-истерических контрразведчиков.

В обоих произведениях все средства живописи и композиции использованы для того, чтобы зритель с первого взгляда увидел смысл картины.

...Изображая один момент короткого привала солдат, художник передает цепь жизненных положений. По всей ситуации видно, что бойцы недавно вышли из боя и не задержатся надолго на этом месте, а вскоре тронутся дальше, продолжая преследовать врага. Главная идея картины — несокрушимость духа русского солдата — прекрасно выражена через контраст обстановки тяжелого военного труда и атмосферы необычайной ясности, бодрого веселья, характеризующих героев картины. Эти черты, по-разному выраженные в многочисленных фигурах солдат, с наибольшей силой сосредоточены в главной фигуре. Она более всего привлекает зрителя и вводит его в родной и близкий советскому человеку мир картины (ил. XXXII).

О композиции
картины
Ю. Непринцева
«Отдых после боя»



Ил. XXX. Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933

Психологическая связь персонажей предполагает и глубокую психологическую трактовку каждой фигуры. Если говорить о психологической связи в пределах отдельной фигуры,

**Психологическая
характеристика
персонажей**

наиболее сильное впечатление от изображенного в картине человека в смысле передачи его мыслей и чувства да и общей характеристики получается тогда, когда все это выражается не одной мимикой

лица или еще жестом руки, но и трактовкой всей его фигуры. Как пример такой до конца решенной психологической задачи приведу хотя бы фигуру Алексея в известной картине Н. Н. Ге «Петр I и царевич Алексей» (ил. XXXIII). Не только лицо, безвольный жест рук, но и вся постановка фигуры Алексея, вплоть до положения его ног, участвует в его характеристике, и в результате создается глубокий и цельный образ.

Конечно, проблема связей в композиции не исчерпывается связями психологическими. Это, кроме того, содержательная связь персонажей композиции со средой. Композиция не тер-

**Фон
в композиции**

пит инертных «фонов». Среда в ней — пейзаж или интерьер — имеет огромное значение в раскрытии идеи произведения. Достаточно вспомнить историю того, как

Федотов искал наиболее типичный купеческий интерьер для своего «Сватовства майора». Но зато какого необыкновенного единства впечатления ему удалось достичь в этом произведении! Значит, недостаточно обладать глубоким замыслом, нужно суметь воплотить его в композиции настолько органично, чтобы он проник во всю ткань произведения, тогда и придет окончательная простота и цельность композиции. В сущности, преодоление до конца всех этих задач ведет к окончательной завершенности произведения. Поэтому проблема цельности в большей степени связана с проблемой законченности.

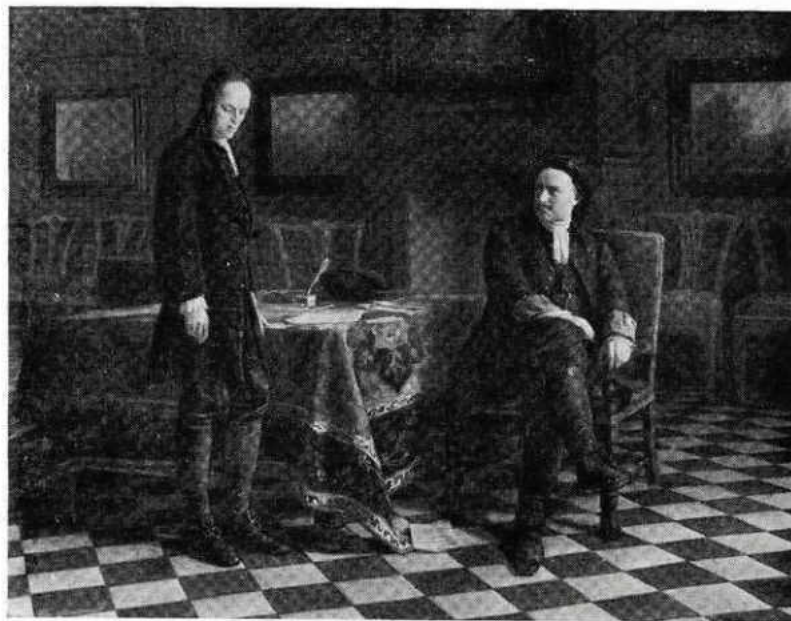
Итак, в настоящей статье мне хотелось сказать, что:

1. Законы композиционного творчества существуют и могут быть сформулированы. Это нисколько не умаляет значения

Законы композиции

дарования, таланта для творческой деятельности художника. Конечно, никакими законами и правилами нельзя заменить отсутствие дарования. Но каждый талант требует тщательной шлифовки для того, чтобы он мог не только задумывать, но и создавать законченные, зрелые произведения. Для этой цели — для правильного развития воспитания композиционного дарования — существует теория, и значение ее нельзя переоценить.

2. Следует, мне кажется, отличать композиционные правила и приемы, помогающие построить композицию в ее декоративном значении, от законов композиционного творчества,



Ил. XXXIII. Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871

определяющих процесс воплощения идеи в форму художественного произведения. В настоящей статье я взял на себя смелость назвать три из них — жизненность, выразительность и цельность, пытаясь определить природу каждого. Конечно, я ни в коей мере не претендую на то, что назвал все законы композиции. Я затронул только те из них, которые, на мой взгляд, касаются основ композиционного процесса.

Хотя практически эти законы не существуют изолированно друг от друга, а тесно связаны между собой и действуют во все моменты работы над композицией, можно, пожалуй, сказать, что первый из них — закон жизненности — имеет наибольшее значение в работе над построением сюжета. Закон выразительности, закон пользования контрастами касается, главным образом, второго этапа — создания пластической основы композиции. Закон цельности прямо связан с проблемой законченности и относится больше всего к процессу завершения произведения.

Для полной ясности в поставленном мной вопросе о законах композиции хочу подчеркнуть, что, говоря о них, я имею в виду только идейное реалистическое искусство. Эти законы совершенно не свойственны формалистическому искусству, от-

казывающемуся от изображения объективной реальности, разрушающему образное начало в искусстве. В лучшем случае оно прибегает только к приемам декоративной гармонизации в построении произведения. В такой же мере законы композиции не имеют ничего общего с натуралистическим искусством, культивирующим фотографически рабское копирование того куска действительности, который оказался перед глазами художника. Творческая же практика искусства социалистического реализма, стремящегося постигнуть смысл объективной действительности в целях воздействия на сознание людей в духе коммунизма, как каждая сознательная, целеустремленная деятельность, должна опираться на ясные, теоретически осмысленные основы. Поэтому борьба за создание теоретических основ композиционной деятельности непосредственно связана с задачами подъема нашего искусства социалистического реализма и, в первую очередь, с задачами нашего художественного образования.

Опыт прошлого в виде отдельных композиций можно было бы переводить в наглядные схематические таблицы для демонстрирования композиционных приемов, направленных на

**Композиция
и закон зрительной
инерции**

получение определенных эффектов. Этими таблицами может быть образован наглядный учебный материал, иллюстрирующий и расшифровывающий методы их получения. Так, например, для выражения высокого монументального сооружения выгодно его трактовать в пределах картины не полностью, а лишь частично, фрагментарно, то есть в обрезанном сверху виде. Будучи показанным полностью и доверху, это сооружение стало бы производить меньшее впечатление, чем при неполном его показе. Этот прием, использованный во многих случаях мастерами, зиждется на законе зрительной инерции.

Тот же закон зрительной инерции действует при развернутой по горизонтали композиции большого пространства, не замыкающегося с боков, а уходящего за пределы рамы, например, при панорамном открытом пейзаже. В этом случае показанный простор будет казаться неизмеримо большим, чем в случае его преграждения с боков какими-либо зданиями, деревьями или другими предметами. Другой пример: далекий горизонт, прикрытый находящимся на первом плане бугром, интригует и манит гораздо больше, чем когда он показан в открытом виде и полностью. Догадки, незнание расширяют фантазию и домысел зрителя, а знание его ограничивает. В искусстве намеки нередко достигают цели вернее, чем полное высказывание, не оставляющее пищи для воображения зрителя.

Примеры усиления зрительного действия путем использования контрастирующих пятен дают композиции, построенные

на чередовании светлого и темного, образующие фон друг для друга. Такова, например, известная картина Рембрандта «Ослепление Самсона», где чередуются темные силуэты фигур на светлом и светлые на темном фоне. Этот же метод использован и К. Брюлловым в «Последнем дне Помпеи».

Можно найти много примеров использования параллельности направлений как метода усиления единства действия. Точно также, если горизонтальные направления пригодны для определения покоя и тишины, то диагональные направления лучше определяют устремленное действие.

Известная картина В. Васнецова, изображающая заключительный момент «Игорева побойща», построена по горизонтали, как и известный пейзаж Куинджи «Ночное» или картина Верещагина «На Шипке все спокойно».

Вертикальные же направления встречаются часто там, где требуется выражение торжественности, парадности, величия, приподнятости и т. д. Примеры такого выражения дает, например, торжественная композиция Пюви де Шаванна в Парижской Сорбонне «У источника познания», аналогичную реакцию в зрителе вызывают колоннады греческой архитектуры или сооружения готического стиля.

К основным приемам композиционной методики, имеющим во многих случаях решающее значение, следует отнести использование симметрии и асимметрии³.

Симметрия и асимметрия в композиции

При изображении особо торжественных моментов, например, многолюдного собрания или парада, приема в парадном зале и т. д., художники разных эпох прибегали

к симметричному построению композиции картины.

Там, где к доминирующей по значению центральной фигуре обращено внимание всех остальных участников действия, художники часто обращаются к симметрии, но всякий раз с целью подчеркнуть особую значимость, торжественность или парадность момента. Живописцы Возрождения (например, Рафаэль), излюбленным изображением которых была мадонна с окружающими ее святыми или детьми, часто пользовались симметричной композицией («Сикстинская мадонна») (ил. XXXIV). Симметричными были и древние мозаики.

Как симметрия, так и асимметрия имеют свои законы равновесия. В первом случае симметричностью композиции это равновесие устанавливается почти автоматически, и, естест-

Симметрия и равновесие

венно, оно регулируется второстепенными деталями.

При асимметрии же оно диктуется художественным чутьем, опирается на смысл и живописность одновременно. Это равновесие может касаться как самих фигур, так и пространств между ними:



Ил. XXXIV. Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515—1519

оно образуется из искусного распределения больших и малых величин, из противопоставления пятен и красок, использования светлого и темного, силуэтов, контрастов и гармоний. Равновесие в распределении живописных материалов может быть соблюдено с большей или меньшей выдержанностью, в зависимости от преследуемой цели. Оно в иных случаях может быть нарушенным, даже почти совсем исчезнуть, если внимание переносится от центра картины на ее край, если фигурное изображение сосредоточено у самого края картины, а остальная часть ее образует земное или воздушное пространство, как противопоставление фигурам. В этом случае композиция будет носить ярко выраженный фрагментарный характер, где такого рода противопоставление будет особо нужным для основного смысла картины. Аналогичных вышеприведенным примерам методических приемов композиции можно было бы привести до бесконечности много. Каждый конкретный случай требует своего особого решения.

Круги, спирали, пирамиды и конусы, прямые линии, параллели и диагонали, квадрат и треугольник часто играли обобщающую и собирательную роль в выработке искомой композиции, начиная с самого рождения искусства живописи.

Композиция в своих начальных проявлениях участвует уже в этюдных и студийных работах, производимых непосредственно с натуры, так же как и в академическом рисунке⁴.

Ее первичный этап выражается в умении расположить фигуру или часть фигуры, или же кусок природы на бумаге и на холсте соответственно своей цели. Определение масштабов рисунка, ритмическое использование и учет пустующих промежутков на бумаге здесь уже играют свою роль. Искусство вписать изображение в четырехугольник холста составляет уже начало композиции. Умение подчинять своему художественному замыслу масштабы фигур, расположение их на бумаге и вся экспрессивная часть работы составляют композиторскую область. Композиционная задача осложняется с осложнением целей и замысла художника.

Композиция может различно строиться в зависимости от материалов исполнения: масляной или фресковой живописи, темперы, акварели, гуаши, клеевой краски. Материалы в каж-

**Композиция
и материал**

дом случае дают большее или меньшее удобство в исполнении работы, предопределяя этим характер и своеобразие композиции и самого языка. Матери-

алы исполнения диктуют известные ограничения и условности в средствах выражения, вызывая соответствующую композиционную политику художника, обращающего, однако, ограничивающую сторону своих материалов в положительные каче-

ства живописи. Так, живопись аль фреско, не допускающая изменений и переделок, должна создаваться сразу. Это обстоятельство требует преимущественно фигурной композиции и условно-плоскостной техники.

Своими техническими и технологическими свойствами фресковая живопись диаметрально противоположна живописи маслом. Масло, как раз наоборот, требует постоянного возвращения к исходным моментам работы, к повторным настройкам цветового и светового содержания картины, к неуклонному и постепенному совершенствованию ее живописных форм. Поэтому и композиции, рассчитанные для живописи маслом, могут быть гораздо более сложными, чем предназначенные для фресковой живописи. Если фресковая живопись преимущественно плоскостная и фигурная лишь с небольшим количеством аксессуаров, то для композиции, предназначенной для масла, фигурные группировки могут находиться на фоне глубоких перспективных далей и в окружении воздушно-световой среды, хотя последнее и не является обязательным.

Так же как исполнительский материал влияет на характер композиции и то целевое назначение, которое с ней связывается, так стенопись стилистически должна быть увязана с ха-

**Целевое назначение
живописи
и композиции**

рактером и световыми и пространственными условиями архитектуры. Она обуславливается и назначением помещения, приспособляясь к этим разным условиям

и требованиям. Композиция для стенописи или иногда заменяющих ее монументальных полотен образует особый род художественной культуры под названием монументальной живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Золотое сечение — такое пропорциональное отношение отрезков, при котором меньший относится к большему, как больший относится к сумме меньшего и большего.

В прошлом, особенно в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, этот закон довольно широко использовался как основа для создания наиболее гармоничных пропорций.

² Композиция по треугольнику, по диагонали — эти правила были возведены в канон в эпоху академического искусства. Иногда их используют сознательно, иногда интуитивно.

Размещение основных предметов определенным образом: по горизонтали, вертикали или диагонали создает соответственно ощущение покоя, торжественности, динамики движения. Например, в картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» направление саней по диагонали и вторящая этому решению толпа усиливают динамику движения, напряженность события.

³ Симметрия — соразмерность, определенное соответствие в расположении частей. Различают несколько видов симметрии, простейшей из которых является зеркальная: фигура мысленно разделена прямой линией на две равные части.

Асимметрия — нарушение симметрии, отклонение от нее. Законы симметрии и асимметрии играют в изобразительном искусстве очень важную роль. Симметрия лежит в основе строения почти всех форм живописи и неживой природы. Однако идеальной симметрии в природе не существует. Строгое соблюдение симметрии в картине лишает ее жизненности, делает холодной, невыразительной композицию.

⁴ Академический рисунок — то есть выполненный с учебной целью.

1. Г. К. Савицкий. Молодым художникам о мастерстве. М., Издательство Академии художеств СССР, 1952.
2. Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. М., Издательство Академии художеств СССР, 1960.
3. К. Ф. Юон. Об искусстве. Т. 1. М., «Советский художник», 1959.
4. Д. Н. Кардовский. Об эскизе или развитии творческих способностей. — Юный художник, 1941, № 3.
5. Б. В. Иогансон. О работе над картиной. — Юный художник, 1940, № 2.
6. П. Я. Павлинов. Для тех, кто рисует. М., «Советский художник», 1965.
7. Ф. И. Рерберг. Введение в перспективу. М., «Искусство», 1940.
8. А. М. Лаптев. Рисунок пером. М., Издательство Академии художеств СССР, 1962.
9. И. Н. Павлов, М. В. Маторин. Техника гравюры на дереве и линолеуме. М., «Искусство», 1952.
10. Б. В. Иогансон. О живописи. М., Профиздат, 1955.
11. А. А. Дейнека. Учитесь рисовать. М., Издательство Академии художеств СССР, 1961.
12. П. Я. Павлинов. Каждый может научиться рисовать. М., «Советский художник», 1966.
13. И. Косьмин. Заметки о портрете. — Юный художник, 1940, № 1.
14. В. А. Ватагин. Изображение животного. М., «Искусство», 1957.
15. А. М. Лаптев. Как рисовать лошадь. М., «Искусство», 1953.
16. А. В. Куприн. Методы и техника живописи. — В кн.: О живописи. М., Издательство Академии художеств СССР, 1959.
17. Ф. И. Рерберг. Как научиться писать маслом. М.—Л., «Искусство», 1936.
18. Е. А. Кибрик. К вопросу о композиции. — В кн.: О композиции. М., Издательство Академии художеств СССР, 1959.

От составителя 5

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС 13

Работа с натуры. Изучайте природу (15). Нужна ясность цели (16). Значение работы с натуры (17). **Накопление материала.** Упражнения в композиции (19). Композиция и ритм (20). **От этюда к картине.** Для чего нужен этюд (22). Как делать этюд (23). Размеры этюда (23). Развитие творческих способностей (24). Эскиз — проект будущей картины (24). Эскизы известных мастеров (26). Формат и пропорции эскиза (31). **Работа над картиной.** Живопись имеет свои законы (32). Жизненные впечатления (32). О значении мастерства (33). Композиция картины (33). Контраст светлого и темного — один из приемов композиции (34). Пропорции при решении композиции (35). Макет картины (36). Живопись (36). Целостность в живописи (37). Рисунок в картине (39). Несколько практических советов (39). **Примечания** (40).

РИСУНОК 41

Методика работы над рисунком. Чувство глубины бумаги (43). Целостность изображения (43). Построение формы (44). Линия и пластика (45). **Основы перспективы.** Что такое перспектива (47). Для чего нужно знать перспективу (47). Как мы видим предметы (48). Горизонт (53). Предмет ниже и выше уровня горизонта (55). Удаляющиеся от зрителя плоскости и линии (57). Перспектива падающих теней (65). **Выразительные возможности перового рисунка.** Что такое линия и штрих (68). Функция линии и штриха (68). Тон, цвет и фактура (70). Трактовка материальности и фактуры (70). Пластика и ритм (75). Пространство уплощенное и пространство глубинное (78). Объем (85). **Примечания** (88).

ЖИВОПИСЬ 89

Что такое живопись. Основные элементы живописи (91). Живопись — передача видимого материала (97). Правдивость тона (97). Правдивость цвета (98). Локальный цвет (98). Искусство передачи фактуры (99). Общий тон (99). Камертон в живописи (101). О палитре художника (104). **Примечания** (106).

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ И ЛИНОЛЕУМЕ 109

Что такое гравюра. Сущность гравюры и ее виды (111). **Материалы и инструменты для гравирования.** Дерево (112). Приготовление доски (112). Линолеум (114). Кожаная или холщовая подушка (114). Лупа (115). Под-

кладка (116). Колба (116). Пемза (117). Точильные камни (117). Инструменты для гравирования на дереве (117). Инструменты для гравирования на линолеуме (119). Изготовление и заточка инструментов (120). **Техника гравирования.** Перевод рисунка (122). Гравирование на дереве (123). Методические примеры гравирования на дереве (129). Гравирование на линолеуме (132). **Приемы печати** (134). **Подсобно-технические упражнения.** Краткие сведения по обрешной гравюре (141). **Примечания** (143).

НАТЮРМОРТ. ПЕЙЗАЖ. ИНТЕРЬЕР. 145

Как составить натюрморт. Рисование и срисовывание (147). Объем и глубина пространства (147). Средства выражения объема и пространства (148). О законах живописи и чувстве художника (149). Цветовые отношения в натуре (149). Закономерности композиции (150). Умение видеть (156). **Как написать натюрморт.** Рисунок (159). Подмалевок (159). Сравнение тонов (161). Смешение красок (161). Прокладка теней (162). Значение теней и полутонов (162). Цельность видения (163). Мазок (164). **Пейзаж.** Рисунок. Освещение в пейзаже (166). Изображение отдельных предметов (166). Рисунок дерева (167). Изображение поверхности земли, гор (168). Отражение в воде (168). Изображение волн (169). Формы облаков (170). Линия горизонта в пейзаже (170). Малые природные формы (171). **Пейзаж. Живопись.** Последовательность в работе (172). О деталях в живописи (173). Тональность в живописном пейзаже (174). Различия пространственных планов в пейзаже и натюрморте (175). Разнообразие и ритм пейзажных форм (175). Различия живописных задач в работе над пейзажем и интерьером (175). **Рисование архитектуры.** Особенности интерьерного рисунка (177). Перспектива интерьера (178). Контурный рисунок (178). Освещение в интерьере (179). Человек в интерьере (179). Стилистая характеристика интерьера (180). Экстерьер (182). **Примечания** (190).

РИСОВАНИЕ ЧЕЛОВЕКА. 191

Рисунок фигуры человека. Трудности изображения человеческой фигуры (193). Анатомия человеческого тела (194). Одежда (200). Форма человеческого тела (200). Движение внешнее и внутреннее (200). Совершенная форма, набросок и эскиз (201). Практические советы (201). Связь головы с корпусом (202). Выбор точки зрения, освещение (203). Формат бумаги, его связь с изображением (203). Выражение глубины пространства (204). Лицевая часть головы (205). Пластика головы (206). Фактура кожи (207). Светотень в рисунке головы (207). Различия между живой натурой и скульптурой (207). Основные живописные задачи и порядок работы над изображением тела (208). Освещение и цвет тела (209). Пластика и фактура (210). Живопись лица и головы (211). Повторные прописки (211). Важнейшие моменты в живописи тела (211). **Портрет.** Точность рисунка — основа сходства (213). Не следует начинать с погони за сходством (213). О целостности впечатления (214). Характерные особенности изображаемого лица (214). Рисунок гипсовой головы (214). Переход к живописному портрету (215). Что такое хороший портрет (215). О зрении порт-

ретиста (215). Форма и материал (215). Постановка натуры (216). О материале (216). **О портретной живописи.** Виды портретной живописи (217). Индивидуальный цвет лица (217). Выражение лица (217). Портрет и карикатура (218). Отношение к портретируемому (218). **Изображение складок одежды.** Складки и движение человеческой фигуры (220). Теория образования складок (221). Классификация складок у Леонардо да Винчи (222). Складки на современной одежде (222). Строение складок в зависимости от материала (223). Основные типы складок (225). Складки на рукаве (226). Складки одежды на спине (228). Складки на согнутых конечностях (228). Зависимость складок от покрова одежды (228). Теория и техника изображения складок (231). **Примечания** (234).

РИСОВАНИЕ ЖИВОТНЫХ. 235

Особенности строения тела животных. Художник-анималист (237). Скелет — основа строения тела животного (238). Хребет — конструктивная основа скелета (238). Сравнение скелета животного и человека (241). Равновесие позы (243). Положение ног при движении (243). Особенности строения скелета слона (245). Мышечная система (245). Анатомия и оперение птицы (246). Особенности волосяного покрова у различных животных (248). **Рисование животных с натуры.** Рисование животных с натуры — основной способ их познания (250). Наброски и зарисовки (250). Мимика животных (255). Законченность этюда (255). Изучение натуры (256). Эскиз и композиция (256). **Рисование лошади.** Общие указания (258). Изучение пропорций лошади (259). Измерения тела лошади (259). Измерение головы (261). Быстрый рисунок и набросок (261). Длительное рисование с натуры (265). Учебные рисунки с натуры (270). Изображение движущейся лошади (276). Материалы для рисования и некоторые вопросы техники рисунка (280). **Примечания** (281).

МАТЕРИАЛЫ РИСУНКА И ЖИВОПИСИ. 283

Материал рисунка. Краткая характеристика материалов (285). О выборе материала (286). Приготовление цветной бумаги (цветные грунты) (287). Закрепление рисунков (287). Материалы для рисунка пером (287). Цветная бумага (293). Изготовление пастели (295). **Материалы живописи.** Масляные краски (297). Испытание красок (298). Вспомогательные жидкости (300). О лаках (301). Сиккативы (302). Материалы, на которых исполняется масляная живопись (302). Грунтовка холста (304). Клеевой грунт (305). Эмульсионный грунт (306). Масляный грунт (307). Еще о масляных грунтах (308). Цветной грунт (310). Бумага (311). Принадлежности масляной живописи и обстановка для работы (311). Освещение картины во время работы (316). **Примечания** (318).

ТЕХНИКА РИСУНКА И ЖИВОПИСИ. 321

Техника рисунка. О значении материалов (323). Контурный рисунок (323). Штриховой рисунок (324). Тоновый рисунок (324). Отношение к материалу

(324). Условия овладения рисунком (325). О штрихе карандашом (326). Техника наброска (327). **О работе масляными красками.** Рисунок под живопись (328). Смешение красок (328). Работа «по сырому» (331). Нанесение красок в несколько слоев (331). Вторичные прописки (333). Цвет грунта (334). Прочность красочного слоя. (334). Основные правила работы масляными красками (334). О структуре красочного слоя (335). Примерная последовательность живописи маслом (336). Как хранить масляные картины (337). **Техника масляной живописи.** Как лучше делать подмалевки (338). Исправление погрешности (339). Техника и технология материалов (339). Культура красочного слоя (341). Планомерность работы (341). Техника и фактура (341). Фактура и темперамент художника (341). Фактура и цвет (342). Рисунок и живописная техника (342). О завершенности живописной поверхности (343). О палитре красок (343). **Примечания** (345).

ЖАНРОВАЯ КАРТИНА. 347

О картине. Творческий контакт со зрителем (349). О композиции пейзажа и жанра (349). Последовательность работы над композицией жанровой картины (350). Существуют ли законы композиции (352). Можно ли пользоваться для композиции картины макетом (353). Композиционный центр картины (354). О правилах композиции (354). Неделимость композиции (355). Сочетание основных масс (355). Когда нарушают правила (355). **Элементы композиции.** Контрастность (357). Ритм (357). Согласованность отдельных частей (357). О композиции картин Б. Иогансона (359). О композиции картины Ю. Непринцева «Отдых после боя» (360). Психологическая характеристика персонажей (361). Фон в композиции (361). Законы композиции (361). Композиция и закон зрительной инерции (363). Симметрия и асимметрия в композиции (364). Симметрия и равновесие (364). Начала композиции (366). Композиция и материал (366). Целевое назначение живописи и композиции (367). **Примечания** (368).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА. 370

СОВЕТЫ МАСТЕРОВ. Сборник.

Составитель Алексей Сергеевич Зайцев.

Издание 2-е

Редактор В. И. Серебряная.
Художественно-технический редактор Ю. Э. Фрейдлина
Оформление Ю. С. Фрейдлина
Корректор Л. Н. Любимова

Сдано в набор 26/1-1979 г. Подписано в печать 19/X-1979 г.
Формат бумаги 60 x 90¹/₁₆. Печ. л. 23,5 + 4 цв. вкл.
Бумага мелов. 120 гр. Уч.-изд. л. 20,9.
Тираж 25 000 экз. Изд. № 649078. Заказ 106. .
М-11166. Цена 2 р. 40 к.

Издательство «Художник РСФСР».
Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2.
Изокомбинат «Художник РСФСР» Росглавполиграфпрома
Государственного комитета РСФСР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Ленинград; Промышленная, 40.