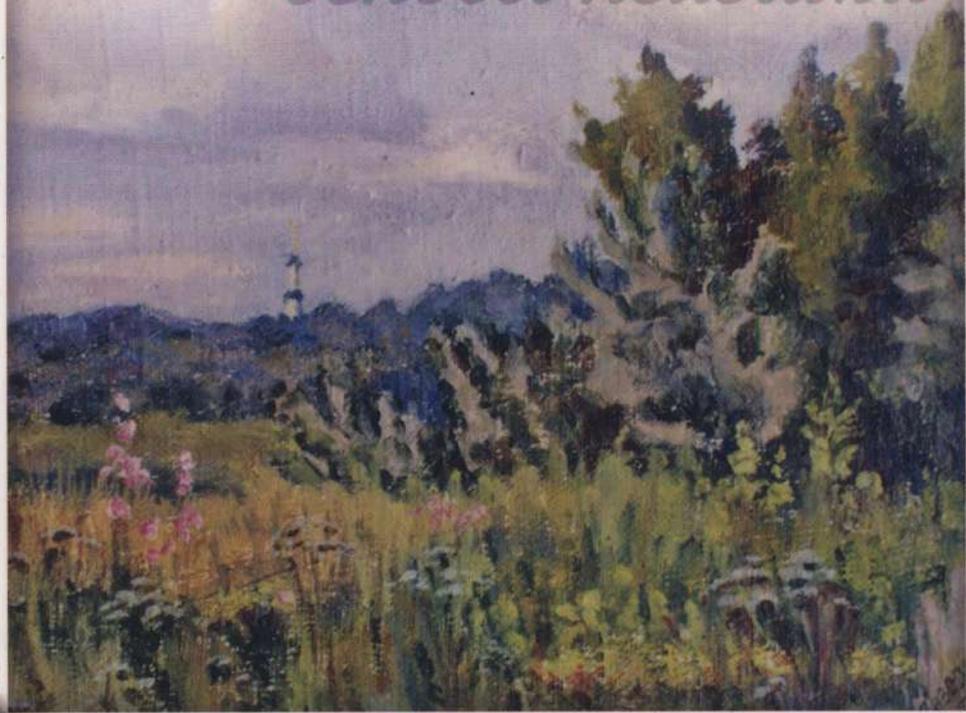


В. Визер

Ж

ИВООПИСНАЯ
ГРАМОТА

основы пейзажа



 ПИТЕР®

В. Визер

ЖИВОПИСНАЯ
ГРАМОТА
основы пейзажа

 **ПИТЕР®**

Москва - Санкт-Петербург • Нижний Новгород - Воронеж
Ростов-на-Дону - Екатеринбург - Самара - Новосибирск
Киев - Харьков • Минск

2007

Виктория Владимировна Визер
Живописная грамота. Основы пейзажа

Заведующая редакцией (Москва)
Руководитель проекта
Выпускающий редактор
Художник
Корректоры
Верстка

Т. Калинина
Н. Кулагина
Н. Лукьянова
С. Маликова
С. Беляева, Н. Шелковникова
Б. Файзуллин

ББК 85.14

УДК 75

Визер В. В.

В42 Живописная грамота. Основы пейзажа. — СПб.: Питер, 2007. — 192 с: ил.

ISBN 978-5-469-01069-2

В книге раскрываются этапы освоения одного из жанров изобразительного искусства — пейзажа. Впервые описаны способы и приемы построения изображения и его основных элементов, такие как: способы соединения красок, не создающие грязных смесей, приемы письма воздушной среды в картине, приемы исполнения разных видов контура формы предметов, законы разработки тоновых отношений и т. п. Здесь также проводится анализ творческих методов работы над пейзажем выдающихся художников-пейзажистов, раскрываются секреты написания живописной картины на пленэре, описаны приемы выявления ошибок в картине. Интересным и важным в этой книге является анализ основных образовательных слагаемых профессии художника: прослеживается взаимосвязь основ актерского мастерства и художественной творческой деятельности, взаимосвязь выразительных средств вокальной музыки и живописи.

Книга предназначена художникам любого возраста, как начинающим, так и уже знакомым с языком живописи. Она будет интересна и полезна студентам и педагогам художественных институтов, училищ и всем тем, кто самостоятельно хотел бы обучиться искусству живописи.

© ООО «Питер Пресс», 2007

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

ISBN 978-5-469-01069-2

ООО «Питер Пресс». 198206, Санкт-Петербург, Петергофское шоссе, 73, лит. А29.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК 005-93, том 2; 953005 — литература учебная.

Подписано в печать 06.02.07. Формат 70Х100_{7/8}. Усл. п. л. 15,48. Доп. тираж 3000 экз. Заказ № 68.

Отпечатано с фотоформ в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Оглавление

Вступление.....	6
Часть 1. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	7
Глава 1. Основные слагаемые творческого процесса художника.....	8
Глава 2. Значение уроков актерского мастерства в творческом процессе художника.....	16
Глава 3. Значение музыкального образования в творческом процессе художника ...	20
Часть 2. АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ ЗАКОНОВ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ	25
Глава 1. Основные этапы освоения пейзажа. Способы и приемы построения изображения основных элементов пейзажа.....	26
§1. Изучение художественных приемов передачи пластики предметов в живописном произведении.....	27
§2. Изучение полевых растений.....	36
§3. Изучение садово-декоративных растений.....	38
§4. Изучение разных пород деревьев.....	38
§5. Изучение небесного пространства и водной глади.....	44
§6. Выполнение копий пейзажей известных художников.....	47
§7. Самостоятельная работа на пленэре.....	47
Глава 2. Основные законы разработки тоновых отношений при изображении пейзажа.....	53
§1. Понятие тоновых отношений в живописном произведении.....	53
§2. Взаимосвязь тоновых отношений и воздушной среды в живописном произведении.....	63
§3. Значение тени в изображении предметов.....	72
Глава 3. Система живописных отношений в искусстве живописи.....	77
Часть 3. ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПИСЬМА	83
Глава 1. Основные способы соединения красок в искусстве живописи.....	84
§1. Способ соединения красок «воздушным» мазком.....	86
§2. Мозаичный способ соединения красок.....	87
§3. Лессировочное соединение красок.....	88
§4. Механическое соединение красок.....	88
Глава 2. Значение типа художественной кисти при написании живописного произведения.....	90
Глава 3. Основные приемы исполнения контура формы предмета и их значение в искусстве живописи.....	97
§1. Размытый контур.....	98

§2. Мягкий контур.....	99
§3. Четкий контур.....	102
Глава 4. Основные приемы передачи движения на картинной плоскости.....	106
Глава 5. Значение волнообразной линии в изобразительном искусстве.....	ПО
Глава 6. Значение прямых линий в изобразительном искусстве.....	115
Глава 7. Закон контраста — основополагающий принцип построения живописного произведения.....	117
§1. Значение закона контраста в живописном произведении.....	117
§2. Закон контраста хроматических цветов.....	120
§3. Закон контраста ахроматических цветов.....	124
§4. Закон контраста в разработке крупных цветовых пятен.....	124
Часть 4. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА РАБОТЫ НАД ПЕЙЗАЖЕМ ВЫДАЮЩИХСЯ ЖИВОПИСЦЕВ.....	128
Глава 1. Анализ творческого метода работы над пейзажем К. Коро.....	129
§1. Основные принципы исполнения пейзажа К. Коро.....	129
§2. Построение композиции в пейзажах К. Коро.....	130
§3. Воздушная перспектива в живописных произведениях К. Коро.....	131
Глава 2. Анализ творческого метода работы над пейзажем К. А. Коровина.....	133
§1. Воздушная перспектива в произведениях К. А. Коровина.....	133
§2. Линейная перспектива в произведениях К. А. Коровина.....	134
§3. Цветовая гармония в картинах К. А. Коровина.....	136
§4. Методы работы над пейзажем К. А. Коровина.....	141
§5. Приемы работы с палитрой в творчестве К. А. Коровина.....	144
Глава 3. Анализ творческого метода работы над пейзажем И. И. Левитана.....	146
§1. Методы работы над пейзажем И. И. Левитана.....	146
§2. Цветовая гармония в живописных произведениях И. И. Левитана.....	153
Глава 4. Анализ творческого метода работы над пейзажем В. Д. Поленова.....	157
Глава 5. Анализ творческого метода работы над пейзажем В. К. Бялыницкого-Бирули.....	160
Часть 5. ОСНОВНЫЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ.....	164
Глава 1. Методы работы на пленэре.....	165
Глава 2. Подготовка холста и красок к практической работе.....	177
§ 1. Полумасляный грунт.....	177
§ 2. Масляный грунт.....	178
§3. Лак.....	180
§ 4. Улучшение красок фабричного приготовления.....	181
Глава 3. Варианты подхода к написанию живописного произведения.....	182
Глава 4. Приемы выявления ошибок в живописном произведении.....	185
Глава 5. Основные правила построения композиции живописного произведения.....	187
Заключение.....	190
Литература.....	191

*Посвящается
Визер Галине Прохоровне,
моей бабушке*

Вступление

В книге «Живописная грамота. Основы пейзажа» описывается последовательность этапов изучения жанра пейзажа, раскрываются способы и приемы построения изображения основных элементов пейзажа. Автор на основе кропотливого исследования художественного творчества великих мастеров живописи и собственного многолетнего педагогического опыта впервые формулирует и раскрывает художественные приемы письма воздушной среды в картине; способы соединения красок, не создающие грязных смесей; приемы подачи линии контура формы предметов; приемы выявления ошибок в картине; определяющее значение формы, размера, типа меха художественной кисти в искусстве живописи.

В книге проводится анализ творческого метода работы над пейзажем выдающихся художников-пейзажистов: И. И. Левитана, В. Д. Поленова, К. Коро, Дж. Констебла, К. А. Коровина, В. К. Бялыницкого-Бирули, Н. П. Крымова и других, каждый из которых внес свой неопределимый вклад в развитие пейзажной живописи. Раскрываются секреты их мастерства, методы исполнения фактуры красочного слоя, воздушной перспективы, цветовой гармонии и т. д.

В книге даются важные практические советы по работе на пленэре, без знания которых, как показывает современная практика, работа над пейзажем с натуры обречена на неудачу. Поэтому пятая часть «Основные практические вопросы пейзажной живописи» требует особого внимания.

Интересным и важным в этой книге является анализ основных образовательных слагаемых профессии художника, прослеживается взаимосвязь основ актерского искусства и художественной творческой деятельности, взаимосвязь выразительных средств вокальной музыки и живописи.

Для изучения одного из наиболее сложных в изобразительном искусстве жанров — пейзажа — художнику уже необходимо иметь крепкие профессиональные знания, умения, навыки в области рисунка, живописи, композиции. Прекрасным учебным пособием для начинающего художника может стать предыдущая книга В. В. Визер «Система цвета в живописи».



ЧАСТЫ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА



Глава 1

Основные слагаемые творческого процесса художника

Воображение необходимо и тогда художнику, когда перед ним воочию находится его натура — в зависимости от этого (есть или нет воображения) результат будет разный, и только тот, кто довообразит и все в целом заставит переливаться, только тот и осилит предстоящую ему живописную задачу, восхитит красотой, окружающей нас всюду. Ибо нет атома материи, в которой не содержалось бы поэзии.

Э. Делакруа

Посвящая себя занятиям изобразительным искусством, начинающий художник должен ясно представлять слагаемые творческого процесса художника, чтобы освободиться от ошибочных иллюзий о легкости труда художника и в отношении своих творческих способностей.

Знание слагаемых творческого процесса поможет осознать выкристаллизованную опытом выдающихся художников прошлых столетий, сложившуюся определенную методическую последовательность этапов обучения искусству живописи, а также определенную направленность, нацеленность педагогического процесса в целом в изобразительном искусстве.

Понимание природы художественного творчества поможет начинающему художнику не впадать в отчаяние перед появившимися проблемами в ходе обучения, ибо характер приобретения знаний, умений и навыков в изобразительном искусстве, как и в образовательном процессе многих творческих профессий, носит скачкообразный характер.

Это означает, что в течение длительного периода обучения необходимо выполнять бесконечные упражнения по отработке линий, отдельных деталей предметов, технических приемов; изучать теоретические вопросы изобразительного искусства, терпеливо приобретать опыт по определению тона, цвета, постигать законы гармонии форм и цветовых оттенков природы, чтобы однажды наступил тот удивительно прекрасный момент, когда набранное количество знаний, навыков переходит в новое качественное изменение в вашем умении живописно писать, когда совершенно по-новому открывается видение натуры, и как бы «вдруг» становятся понятными секреты красоты окружающей нас природы.

Основы реалистической школы живописи формировались выдающимися зарубежными и русскими художниками на протяжении многих веков. Каждый талантливый художник, проходя свой творческий путь длиною в жизнь, приносил в искусство свои большие или малые новаторские идеи, приемы, новое понимание, трактовку живописных проблем, тем самым расширяя возможности живописи и поднимая на новый качественный уровень изобразительное искусство в целом. О значении преемственности опыта известный французский художник Э. Делакруа писал:



«Не одаренность отдельной индивидуальности может нам раскрыть природу, мы можем познать в природе лишь то, что позволяет уровень общей мысли нашей эпохи — преемственное величие человеческого опыта, который как перемежающаяся молния освещает лишь один из склонов фасада, вчера еще погруженного в темноту».

Рассмотрим, что составляет сущность художественного творчества в понимании известных художников, философов, писателей. Главное и непременное условие творческой деятельности — наличие таланта. Это природный дар, естественная способность человека к успешному выполнению какого-либо дела. Без таланта нельзя творчески работать, но в то же время, сам по себе талант еще не обеспечивает полного успеха, природные способности необходимо развивать, оттачивать.

Важным для художника является умение посредством глубинного чувственного мышления непосредственно воспринимать жизнь, переживать ее в ее естественной данности и многообразии, ибо настоящее искусство невозможно вне мысли. Художнику необходимо, сохраняя «детскую наивность» в восприятии, в чувствовании окружающего мира, глубоко анализировать его в плане высших философских, идейно-нравственных проблем.

Известный немецкий философ И. Кант, обращаясь к проблеме художественного творчества, говорил о двух способах познания действительности — дискурсивном и интуитивном¹. Их взаимодействие является необходимым условием творческой работы. При отсутствии интуиции, яркого воображения у человека нет возможности создавать художественные произведения, но это также невозможно и при отсутствии активной логической деятельности рассудка, образования, мастерства.

Эстетическая деятельность объединяет в себе два основных вида интуиции: чувственную и интеллектуальную. Под чувственной интуицией понимается непосредственное переживание действительности, под интеллектуальной — ее духовное видение, установление, не выведенное из других

¹ Дискурсивное познание (лат. *discursus* — растекаться, распадаться) — рассудочное, логическое, опосредованное знание. Интуитивное познание (лат. *intueri* — внимательно смотреть) — чутье, догадка, инстинктивное понимание, непосредственное знание, приобретенное без логического доказательства.

суждений посредством доказательств. Творческая деятельность основана на специфическом взаимодействии абстрактного и конкретного мышления. Об этом интересно писал С. Эйзенштейн:



«Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей "двуединности". Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления.

Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения искусства. Вне его нет подлинных произведений» (*Громов Е. С. Природа художественного творчества. — М. 1986*).

Мышление художника синтетично. Синтетичность эта заключается отчасти в том, что абстрактные идеи оказываются как бы утопленными в живых, конкретных представлениях. Качества личности художника, такие как воображение, чувственность, страстность, позволяют уловить не только внешнюю характеристику вещей, но и проникнуть в их сущность.

Живописец отдает массу времени «идеальному» созданию будущего произведения. Такое умение сразу увидеть результат своей работы является очень ценным свойством каждого большого мастера. Именно это умение позволило Микеланджело увидеть образ человека в бесформенном каменном блоке, а Э. Делакруа — мысленно представить себе в едва намеченных штрихах набросков образы будущей картины.

Французский живописец К. Коро указывал на необходимость сначала хорошенько прочувствовать свой сюжет и приступать к работе лишь после того, когда в своем сознании хорошо рассмотришь и попытаешься сразу в целом увидеть результат.

Основная задача первого этапа обучения изобразительному искусству — это овладение рисунком, точным изображением формы, пропорций реальных объектов окружающей действительности, а также овладение живописными приемами, передача реального цвета и тона предметов. На этом этапе творческое воображение, фантазия еще не так востребованы и не проявляются в полной мере, в этот период учащиеся еще «равны» в своих способностях.

Тогда как весь последующий период, от создания своей первой самостоятельной живописной композиции в стенах учебного заведения и на протяжении долгих лет художественной деятельности, именно яркое воображение, фантазия являются определяющими в деятельности художника, в достижении творческих успехов. Ибо великолепное владение реальными формами и цветом — это есть лишь овладение буквами алфавита, посредством которых художник будет складывать свои образы, напишет свои по-

этические, музыкально-живописные произведения, если, конечно, он — Поэт, Композитор, Режиссер, словом — Сочинитель, обладающий фантазией, фонтанирующим, страстным воображением по складу своего ума и души.

Художник из различных этюдов, зарисовок, наблюдений составляет и пишет картину, которая всегда получается гораздо более интересней по сюжету и богаче в цветовом решении, чем первоначальный этюд, зарисовка.

Художник подобен писателю, который из многообразных наблюдений за людскими судьбами, из этих реальных разрозненных «картинок» жизни пишет свой роман, создает яркий, выразительный, запоминающийся образ.

Здесь возможно провести яркую аналогию по типу способностей в профессии художника и в профессии музыканта, где мы наблюдаем резкое и понятное разграничение между хорошим музыкантом — исполнителем и композитором. В этих профессиях достижения великолепного уровня мастерства в исполнении не дают возможности музыканту-исполнителю перейти в новое качественное состояние — композитор, так же как и художник-ремесленник никогда не станет художником-сочинителем, творцом, если не будет на то определенных природных способностей, задатков, а именно — того ключевого фактора в разграничении профессий Исполнителя и Сочинителя, этого бесценного дара — воображения.

Фантазия, воображение играют в искусстве огромную роль. На сочетании интеллектуальной способности к абстракции с развитым чувственным воображением художественный образ строится уже в самой первичной стадии своего формирования. Художник, начиная работу над произведением, мысленно представляет или старается представить себе его основные контуры, что и придает поискам жизненных впечатлений и средств художественной выразительности целеустремленный и организованный характер. Известный французский живописец Э. Делакруа писал об исключительном значении воображения в творческой деятельности так:



«Воображение необходимо и тогда художнику, когда перед ним воочию находится его натура — в зависимости от этого (есть или нет воображения) результат будет разный, и только тот, кто довообразит и все в целом заставит переливаться, только тот и осилит предстоящую ему живописную задачу, восхитит красотой, окружающей нас всюду. Ибо нет атома материи, в которой не содержалось бы поэзии...

Только вкус определяет законы красоты, он редкий, как и сама красота, он позволяет угадывать прекрасное и позволяет художникам, обладающим даром воображения, ее создавать».

Многие художники начинают «реальную» работу над своим произведением задолго до его непосредственного «материального» делания. Так, на-

пример, К. П. Брюллов подходил к холсту лишь тогда, когда отчетливо видел в своем воображении будущую картину уже законченной и даже одетой в раму.

По словам известного русского художника-портретиста И. Н. Крамского, он приступал к непосредственной работе над портретом, когда в сознании уже был создан в общих чертах идеальный образ-видение, со всеми подробностями и освещением. Оставалось лишь скопировать, запечатлеть этот (возникший в сознании) идеальный образ на полотне.

Воображение нельзя путать с понятием «работа по памяти», где имеется в виду точное повторение, зарисовка ранее увиденного предмета.

Воображение — это творческий дар, рождающий особую восприимчивость, остроту видения мира и неиссякаемую фантазию, увлекающую в новые сюжеты, образы.

Это загадочное качество — творческое воображение — порой проявляется в человеке очень рано. Сочинение сюжетов, образов на основе, полученной и переосмысленной суммы жизненных впечатлений, является основной частью всей творческой работы живописца.

Так, известный русский живописец К. П. Брюллов, будучи уже смертельно больным, лежа в постели, продолжал сочинять все новые композиции-сцены, зарисовывая их то карандашом, то акварелью — к примеру, известный рисунок «В полдень» (1852). Уместно будет вспомнить и высказывание выдающегося художника-мариниста И. К. Айвазовского.



«Живописец, только копирующий природу, становится ее рабом, связанным по рукам и ногам. Человек, не одаренный памятью, сохраняющей впечатления живой природы, может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником — никогда! Движения живых стихий неуловимы для кисти; писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немислимо с природы. Для этого художник и должен запомнить их, и этими случайностями, равно как и эффектами света и теней, обставлять свою картину... Мое воображение сильнее восприимчивости действительных впечатлений. Они записываются в памяти моей как будто какими-то симпатическими чернилами, проступающими весьма явственно от времени или от теплого луча вдохновения. В течение сорока лет моей художественной деятельности я написал очень много картин, на которых сосредоточены воспоминания о живой природе разных местностей и разных эпох моей жизни. Бурю, виденную мною у берегов Италии, я на моей картине переношу на какую-нибудь местность Крыма или Кавказа; лучом луны, отражавшимся в Босфоре, я освещаю твердыни Севастополя. Таково, повторяю, свойство моей кисти и характерная особенность моей художественной складки... Внимательно изучив игру света и тени на волнах моря, на вершине гор, на купах деревьев — я могу воспроизводить их как нечто давно мне знакомое...» (Алексин М. Н., Нестерова Е. В. Школа изобразительного искусства. Вып. 5. — М., 1994).

Для живописца бывает полезно фиксировать свои впечатления при обдумывании замысла, в карандашных набросках. Но как бы ни были важны

такого рода наброски, они носят до определенного времени вспомогательный характер. Во всяком случае они вовсе не исчерпывают «идеальную» стадию работы художника над обдумыванием своего замысла. Именно на этой стадии автор максимально проясняет для себя основные направления творческого поиска, намечает его основные рубежи.

Планы живописца — это обычно первоначальный эскиз как в своей «идеальной», так и в «материализованной» форме.

Общий путь — схема движения художественной мысли в изобразительном искусстве, представляет собой движение от идеального представления (первичного замысла) к эскизу, а затем через этюды — к законченной картине.

Характерно, что промежуточные звенья этой цепи могут меняться местами и даже как бы выпадать. Возможно, художник сразу, пропуская этюдную или эскизную стадию, создает большое удачное произведение. Порой этюд вырастает до значения законченного произведения (этюды И. Е. Репина к картине «Заседание Государственного Совета» или его «Протодиакон»). Такие пропуски отдельных звеньев означают не их ликвидацию, а необыкновенно тесное смыкание близких, но все же разных этапов творческого процесса, когда практически их уже невозможно расчленить даже самому автору. То есть в сознании художника образ будущей картины так ясно видится, или настолько глубоко прочувствован внутренний мир портретируемого, что художник не испытывает необходимости в специальном эскизе и пишет картину «сразу» в один или в два сеанса. Случаи такие редки, особенно при работе над большой сюжетно-тематической картиной.



Творческое видение будущей картины должно устояться, отчетливо сформулироваться в сознании художника, это требует активной работы ума в течение длительного времени, определенной последовательности в работе.

Размышляя над эскизом, художник приобретает возможность проверки эстетического, эмоционального воздействия своей картины (ее темы) на публику, продумывается пластическое решение формы и содержания элементов, составляющих картину.

В том случае, если начинающий художник избирает кратчайший, правильнее сказать — легчайший путь к реализации замысла, минуя эскизы и этюды, и сразу переходит к законченному произведению, здесь чаще всего происходит подмена мастерства легковесной виртуозностью, и о картинах такого художника начинают говорить — «блестящи, но поверхностны».

Заметки, наброски, предварительные решения — подходы к созданию целостного произведения, по словам Э. Хемингуэя, сравнимы с айсбергом, одна восьмая которого находится на поверхности, а семь восьмых — под

водой. Под водой — те самые многочисленные этюды, которые делаются художником.

Необходимы терпение, настойчивость, выдержка, чтобы развить свои внутренние способности и достичь высот профессионализма в своей сфере искусства. Л. Н. Толстой отмечал, что сила таланта выражается и в том, насколько его обладатель оказывается способным пожертвовать своим спокойствием и благосостоянием во имя искусства.



Воля и целеустремленность, самодисциплина, самоконтроль, трудолюбие, готовность к «каторжному напряжению» необходимы художнику не в меньшей мере, чем сама способность к интуитивному познанию.

С точки зрения эстетической теории творчества можно выявить некоторые общие закономерности в организации творческого труда.

Прежде всего хотелось бы отметить, что вдохновение является к тому, кто умеет побеждать свое нерасположение духа. Собственно этим отличается профессионал от дилетанта.

Вдохновение в любых его формах представляет собой *особое состояние человеческой психики, предполагающее повышенную творческую активность индивида.*

Известный скульптор Огюст Роден, обращаясь к молодым художникам, утверждал, что не следует рассчитывать на вдохновение. Его не существует. Единственные добродетели художника — мудрость, внимательность, искренность, воля. По его мнению, надо запастись терпением и выполнять свой труд, как честные рабочие. Противоречивые высказывания о вдохновении вызваны тем, что существует два вида вдохновения.

Первый вид, так называемое «вдохновение-страсть», может длиться в течение многих лет — от первого замысла и начальных эскизов до окончательного завершения произведения. Второй вид — это «вдохновение-аффект», длящийся всего лишь несколько часов подряд.

Регулировать творческую деятельность удастся, совмещая систематичность труда с переключением с одного вида занятий на другой. Такое умение вовремя остановить работу, сосредоточиться на одних ее этапах, «забыть» о других, можно назвать правилом.

Нередко так бывает: художнику хочется писать, творить и замысел есть, но опыт и рассудок подсказывают, что образ еще требует времени для дополнительной проработки и анализа. И в ожидании озарения, этой интуитивной подсказки, художник распределяет время в пользу художественной деятельности, требующей лишь логического размышления.

В этом отношении интересны рефлексивные наблюдения А. С. Пушкина при написании им трагедии «Борис Годунов».



«Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения, когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов. Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» (А. С. Пушкин).



Для того чтобы вдохновение-озарение, вдохновение-аффект, длящееся непродолжительное время, все же пришло, необходимо по возможности всесторонне изучить разрабатываемую вами тему, глубоко находиться в ней, вести многовариантное переосмысление ее, тогда-то, возможно, и придет вдохновение, мучительные поиски будут вознаграждены.

Примером может послужить опыт известного русского живописца В. И. Сурикова при разработке колористического строя картины «Боярыня Морозова». Однажды художник увидел на белом снегу черную ворону, это послужило некой близкой и определенной аналогией — подсказкой, своего рода «трамплином», дающим возможность внезапно блеснувшей догадкой преодолеть «барьер» в решении творческой задачи.

Важным слагаемым творческого процесса является и художественное мастерство.

Мастерство — умение видеть новое в реальной жизни и глубоко анализировать его средствами искусства. Мастерство предполагает свободное владение изобразительно-выразительными средствами и техникой искусства, вне которых не может возникнуть художественное произведение.

Интересно, что создание художественного произведения начинается с формирования содержания, причем художник, как доказано психологами, видит действительность в соответствии с требованиями и особенностями того вида искусства, который является его профессией.

Изучение воспоминаний, мемуаров известных художников об истории создания своих произведений, исследования искусствоведов о творческом пути выдающихся живописцев помогут вам в осмыслении собственного творческого опыта, художественных способностей.



Глава 2

Значение уроков актерского мастерства в творческом процессе художника

Художнику нужно проникнуться очарованием даже неодушевленных предметов, иначе он их не передаст. В них, кроме поверхности, есть внутреннее очарование, надо его почувствовать и полюбить.

И. Е. Репин

Художнику в постижении и передаче пластики изображаемого предмета, понимания его эмоциональной сути помогает прием внимательного проникновения, перевоплощения в объект изображения.

О прекрасном чувстве единения с изображаемым объектом высказывался знаменитый русский художник-пейзажист И. И. Левитан, призывая художника изощрить свою психику до того, чтобы было слышно «трав прозябанье».

Приемом вживания, перевоплощения в образ пользовались многие выдающиеся русские художники: И. Е. Репин, В. Д. Polenov, В. И. Суриков и др. Ярким примером может служить творческий подход известного русского художника-портретиста И. Н. Крамского, который при написании картины «Христос в пустыне», чтобы лучше понять переживания Христа, в 1871 г. поехал в Крым, бродил по окрестностям Бахчисарая и Чуфут-Кале, напоминающим собой палестинские пустыни, провел там ночь, наблюдал утро и только после этих впечатлений смог завершить свою картину.



Посещение занятий актерского мастерства в рамках театрального кружка, чтение книг об искусстве режиссуры в театре, кино, посещение репетиций новых постановок в театре будет способствовать глубокому пониманию проблемы эмоционального перевоплощения, вживания в предполагаемый объект изображения, тому, как и из чего складывается создаваемый художественный реалистический образ. Ознакомление со смежной специальностью всегда пробуждает в душе художника много новых творческих тем, идей, художественных образов, развивает воображение, обогащает эмоциональные впечатления, повышает эстетический уровень подхода к написанию картины.

Рассмотрим основные положения творческого подхода художника к изображаемому объекту.

Известный педагог актерского мастерства Б. Е. Захава писал:



«Всякое познание — процесс двухсторонний, начинается он с чувственного восприятия конкретных фактов, с живого созерцания. Действительность предстает первоначально нашему взору в виде массы живых впечатлений, чем их больше, тем лучше. Далее идет процесс их внутреннего осмысления...

Ценность подлинных произведений искусства в том и заключается, что действительность в них дается в познанном виде. Всякий предмет, в них отражаемый, не только поражает нас удивительным сходством с оригиналом, но, кроме того, предстает перед нами освещенный светом разума художника, согретый пламенем его сердца, раскрытый в своей внутренней сущности...

Правдиво показать всякое явление в его сущности, раскрыть важную для жизни людей истину и заразить их своим отношением к изображаемому, т. е. своими чувствами — в этом задача подлинного искусства... Основной принцип всякого реалистического искусства — жизненная правда...

Понятие сверхзадачи произведения искусства — это то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей, то, что он стремится передать в своей картине — самое заветное и дорогое, самое существенное его желание — это его идейная активность, целеустремленность, его страстность, утверждение бесконечно дорогих идеалов и истин».

Итак, основной принцип перевоплощения включает в себя два вида:

- накопление в себе внешних и внутренних качеств *образа* приводит к полному перевоплощению в иной образ;
- включение творческой фантазии художника, т. е. когда художник *реальным объектам* приписывает такие свойства, которыми они не обладают на самом деле, и силой своего творческого мышления вводит их в такие ситуации, в которых они никогда не были и не будут.



Важным элементом в творческой деятельности художника является сосредоточенное внимание. Художник должен научиться увлечь свое внимание, любой объект сделать для себя интересным и увлекательным, новым; знакомое превратить в незнакомое. Чем деятельнее работает фантазия художника, тем дольше и активнее удерживается его внимание на данном объекте.

Творческим вниманием называют такое состояние, когда при помощи фантазии художник делает заданный ему объект необходимым для себя, интересным, так что ему в конце концов трудно от него оторваться.

Внимание — это основа внутренней техники актера, художника, музыканта — самое главное условие правильного внутреннего творческого состояния.

В творческом преобразовании изображаемого объекта существуют два момента:

- создание новой художественной реальности;
- нахождение субъективного отношения к этой реальности.

Интересно высказывание Б. Е. Захавы о характере внимания и фантазии художника:



«Характер внимания и фантазии у каждого художника особый: комедино-сатирический; серьезно-драматический, поверхностный, увлечение внешними эффектами, углубленность в человеческую психологию, рационалистический, эмоциональный, пошлый и обывательский, строгий и принципиальный, изысканный и эстетичный. Характер внимания и фантазии свидетельствует о культуре, образованности, широте кругозора или, наоборот, — о невежестве, примитивности мышления и грубости вкуса».

Хотелось бы отметить, что живописное воплощение на полотне образов высокохудожественного уровня и яркого по силе эмоционального воздействия на зрителя требует от художника определенного культурно-образовательного уровня, воспитания и наличия необходимых уже развитых творческих способностей.

Это и обладание творческой фантазией и музыкальным образованием, наличие актерских способностей, которые в совокупности прекрасно развивают внимание и к природе, и к отношениям с людьми, вырабатывают терпение, усидчивость, самоорганизацию, умение анализировать, наблюдать. Все это необходимые составляющие кропотливого труда художника. Занятие музыкальным и театральным искусством наиболее всего помогают начинающему художнику в осмыслении художественного образа (понимании того, что такое образ, чем он отличается от реальности, какое свое эмоциональное отношение вкладывает художник в образ, каковы способы создания художественного образа). Эти виды искусства помогают художнику в создании живописных образов, отвечая на вопросы, какими выразительными средствами достигается воплощение того или иного образа в картине. А самое главное, зная выразительные средства музыки и актерского мастерства, вы как художник будете более чутким к окружающему вас миру, сможете глубже понять суть, настроение, пластику, характерные особенности, нюансы, так называемые известным русским художником К. П. Брюлловым те самые «чуть-чуть» реальной натуры.

Вообще профессия художника тем сложна и интересна, что складывается из двух частей.

Первая часть — профессиональное художественное образование.

Включает в себя овладение художественно-техническими навыками, приемами письма, знанием теории и истории искусства, изучение художе-

ственных живописных материалов, овладение рисунком, композицией, основными живописными законами.

И здесь автор считает важным обратить внимание начинающего художника на два основных метода преподавания живописи в целом. Один из них заключается в глубоком, осознанном изучении теоретических и практических живописных законов и правил на основе исторического живописного опыта, а другой основан на лозунгах: «Смотри, как я рисую, и повторяй за мной», «Как видишь, так и рисуй». При этом педагог не дает ученику никаких теоретических выводов и обоснований того, чему учит, что приводит в дальнейшем учащегося к неспособности самостоятельного написания картины, невозможности творческого роста и к неумению вести самостоятельную педагогическую деятельность. Таким образом, ученик обречен на профессиональную несостоятельность.

Вторая часть — развитие образного художественного мышления, эмоциональной культуры.

Подразумевает под собой глубокое изучение и овладение, начиная уже с раннего возраста, всем богатством выразительных средств разных видов искусств, ибо все виды искусства глубоко взаимосвязаны и устремлены на создание яркого художественно-эмоционального образа.

Сложность изображения картины и особенно пейзажа на любую взятую тему состоит не в простом пересчете предметов, травинок, деревьев и т. д., а в передаче идейно-эмоциональной сути картины — ее настроения, ее музыки, поэзии.

Эмоциональное настроение в картине создается «аккомпанементом» к ее основной теме в картине (т. е. согласованным и концентрированным воздействием на зрителя многих живописных приемов), об этом писал известный французский художник Э. Делакруа:



«Кто хочет придать картине интерес, без которого ничего не может нравиться, даже если он изображает предметы такими, какими они ему кажутся, должен сознательно или бессознательно дать своего рода аккомпанемент основной идеи, так как он будет для души проводником наслаждения... Нас пленяет не только собственное очарование интересного пейзажа, но и тысячи других впечатлений, которые даже отвлекают нас от его созерцания».

Задание для самостоятельной работы

Попробуйте передать в изображении, например, полевого цветка разные варианты «настроения» через его определенную пластику.



Глава 3

Значение музыкального образования в творческом процессе художника

Любой сюжет может стать важным только благодаря достоинствам исполнения. Сюжетом может быть все. Сюжет — это ты сам, впечатления, чувства, которые ты испытываешь, глядя на природу. Ты должен смотреть в свою душу, а не вокруг себя!

Э. Делакруа

Музыкальное образование в значительной мере способствует развитию образного художественного мышления, воспитанию эмоциональной культуры. На теоретических музыкальных занятиях и на практике, когда ученик, что называется, «пропускает через свою душу» репетируемое музыкальное произведение, где эстетика, понимание и подача учеником чувств, эмоциональных настроений в исполняемом им музыкальном произведении всегда корректируется, подробно обсуждается с профессиональным музыкантом-педагогом. Таким образом, глубокий анализ различных исполняемых на протяжении многих лет обучения произведений оказывает огромное влияние на духовное развитие и становление личности ребенка.

Для художественного творчества крайне необходимо длительное и глубокое изучение данного смежного вида искусства.

На практике художники ограничиваются лишь изучением первой части образования (художественно-технической), абсолютно забывая о втором этапе обучения — развитии образного художественного мышления, эмоциональной культуры, которое собственно как раз и является содержанием и эмоционально-культурным уровнем всех картин.

Музыкальное образование имели многие выдающиеся художники. Они изучали курс теории и гармонии музыки, владели игрой на одном или двух музыкальных инструментах, многие из них имели профессиональное вокальное образование, занимались концертной деятельностью или музицировали дома, некоторые из них были композиторами, сочинявшими оперы, романсы. Это художники — Микеланджело, Э. Делакруа, К. Коро, В. Д. Поленов, К. А. Коровин, В. А. Серов, П. А. Федотов, В. И. Суриков, В. В. Кандинский, Н. П. Крымов и др.

Именно музыкальное образование наиболее полно отвечает задачам второго этапа обучения — формированию художественно-образного мышления, эмоциональной культуры. В этом отношении интересно высказывание знаменитого русского художника И. Е. Репина:



«Исключительной, огромной просвещенностью в деле искусства обладал весь тот круг, где известному русскому художнику В. А. Серову посчастливилось с детства вращаться. И то значение, какое имел для искусства его отец (известный композитор, выдающийся музыкальный критик), и та среда, где жила его мать (известная пианистка, композитор, страстная пропагандистка музыкальной культуры в народе), — все способствовало выработке в нем безупречного вкуса. А. Серов — отец известного русского художника В. А. Серова, дружил с Рихардом Вагнером и еще с правоведской скамьи, вместе с тогдашним закадычным своим другом Владимиром Стасовым знал весь наш музыкальный мир — М. И. Глинка и других. Словом не bestактность сказать хоть вкратце, какая традиция высот искусства окружала В. А. Серова уже с колыбели, и все это бессознательно и глубоко сидело в его мозгу и светилось оттуда вещью мыслью... Да, пребывание с самого детства в просвещенной среде — незаменимый ресурс для дальнейшей деятельности юности (например, разве можно в зрелых годах изучить языки до свободы говорить на них или великолепно играть на фортепиано...). На мою долю выпала большая практика — наблюдать наших молодых художников, не получивших в детстве ни образования, ни идеалов, ни веры в жизнь и дело искусства. Несмотря на их внешние способности, здоровье, свежесть, в их случайных, большею частью никчемных трудах не было света, не было жизни, не было глубины, если они не учились, усиленно развивая себя. Если они посягали на создание чего-нибудь нового, выходил один конфуз...» (*Репин И. Е. Далекое близкое.* — Л., 1986).

Хотелось бы отметить, актер, для того чтобы создать будущие роли правдивыми, яркими, интересными, изучает в вузе многие смежные предметы: музыку, вокал, литературу, живопись, спорт, историю и т. п. Овладение такими творческими профессиями, как музыкант, балерина, режиссер и др., также включает в себя изучение (и достаточно глубокое) смежных специальностей. Это вносит огромный вклад во взаимообогащение творчества, поднимает профессию на новый качественный уровень.

Музыкальные понятия, терминология, образы, созданные выдающимися композиторами предшествующих столетий, — этот бесценный дар является неиссякаемым эмоциональным источником, сокровищницей для художников, черпающих в ней вдохновение, творческую энергию для своих пейзажей, портретов, натюрмортов и т. д.

Принципы развития музыкального произведения в полном объеме, а это и знания по контрапункту, теории музыки, ее гармонии, строении форм, вплоть до симфонической, применялись многими выдающимися художниками прошлого при создании цветовой гармонии живописного произведения. Вследствие этого и не нужно было додумывать, изобретать новые особые термины, теории для живописи, ибо значение, смысл, цели, задачи, сюжеты, эмоциональный накал, чувства, образы, духовно-нравственные вопросы, поднимаемые в музыкальном и живописном произведении, одинаковы.

Проводя аналогию между звуком и цветом, можно обнаружить их общие свойства.

Высота звучания — может равняться тоновой характеристике цвета, тоновому определению цвета: в живописи выражается в том, что звуки высокого звучания приравниваются к светлым краскам, низкого звучания — к темным краскам.

Длительность звука — это размер цветового пятна (маленькое оно или большое по своей площади).

Тембровые оттенки звука — это цветовая, тепло-холодная характеристика цвета.

Громкость звучания — это яркостная характеристика цвета, где цвет подается глухо (тихо) либо предельно ярко, открытым цветом из тюбика (громко).

Аккорд звуков — *аккорд цветов*, т. е. гармоническая пара, имеющая либо благозвучное сочетание звуков или цветов, что называется консонанс, либо резкое сочетание звуков или цветов, требующее разрешения, — это есть диссонанс (см. рис. 1, рис. 2).

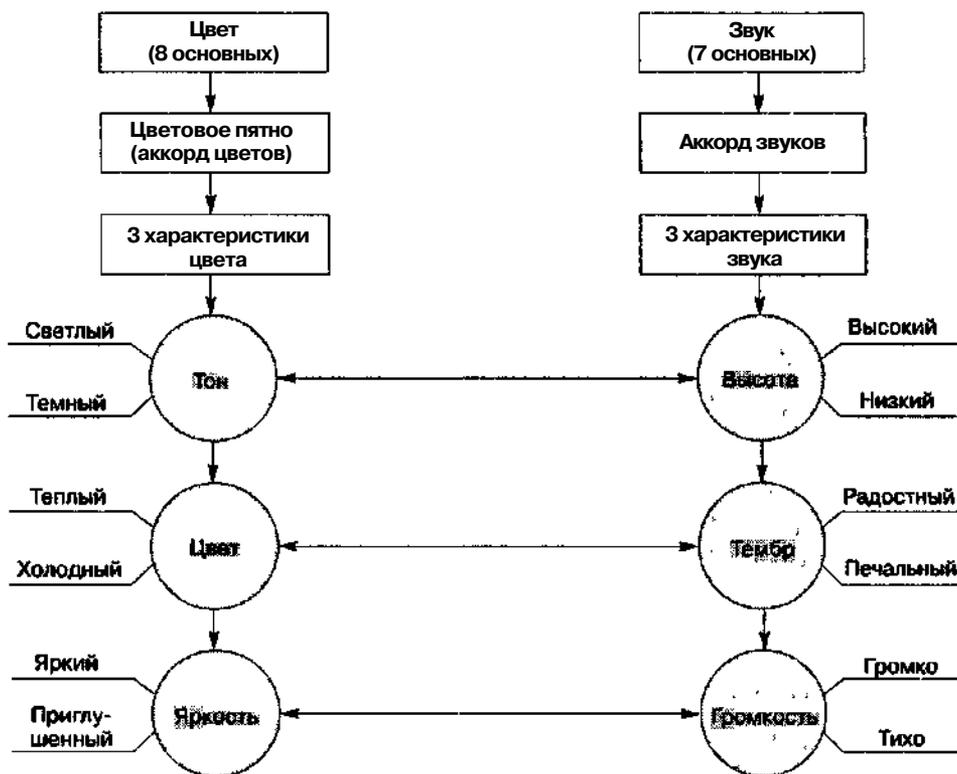


Рис. 1. Сравнительный анализ. Взаимосвязь основных характеристик цвета и звука

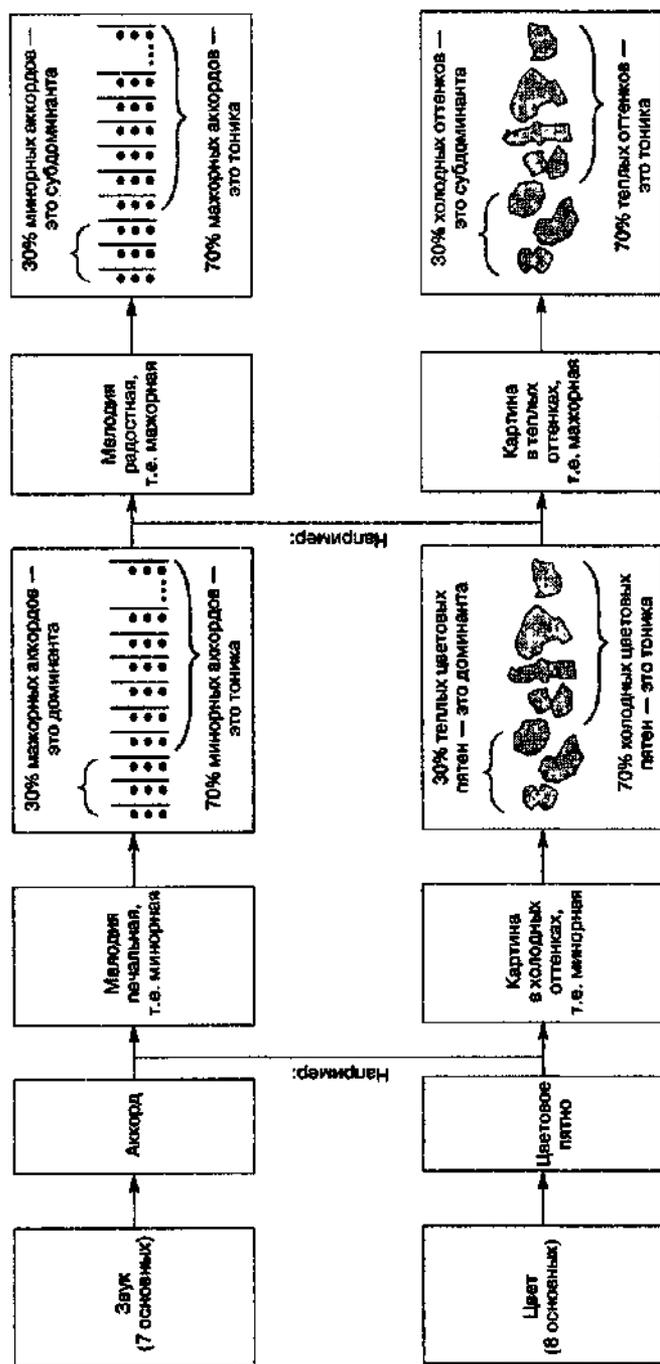


Рис. 2. Сравнительный анализ строения музыкальной мелодии и живописного произведения

Здесь будет уместна аналогия между художником и оперным певцом, голос которого — это богатейшая палитра красок, которыми он создает свою песню, равно как и художник имеет свою палитру красок.

Яркий голос (профессионального оперного певца) — это множество разноцветных красок-звуков: разной высоты звучания (это светлые и темные цвета в живописи), разных оттенков (это теплые и холодные оттенки цвета), печальных и радостных в музыке.

Существует много общего и в выразительных средствах при создании художественного произведения как яркого эмоционального образа. Если посмотреть еще более масштабно, то мы увидим, что каждый музыкальный инструмент симфонического оркестра есть никто иной, как художник со своей палитрой красок.

То, чего мы всегда ждем от встречи с живописными произведениями художника, этого же мы жаждем и от певца — широкой динамической, тембральной (цветовой) палитры голоса и картины, особой выразительной эмоциональности, умения создавать живые реалистические образы.

Художник, певец, композитор живут в одном творческом мире и поэтому мыслят одними и теми же категориями, средствами выразительности. Картина — это музыка без звуков, поэзия без слов! Картина — это всегда песня, льющаяся из души художника, это глубокие чувства, эмоциональные переживания, которые невозможно выразить только словами или музыкой. В живописном произведении мы всегда слышим общее настроение картины в целом, ту песню, которая и была в душе художника при создании данного образа. В то же время, при прослушивании музыкального произведения нашему сознанию являются живописные картины, которые представлял композитор, передав их через музыку¹.



Обучение игре на каком-либо музыкальном инструменте в рамках частного музыкального обучения, учебы в музыкальной школе или в музыкальном училище, регулярное посещение филармонических концертов, знание теории, гармонии музыки дают прекрасное глубокое понимание композиционных форм, выразительных средств и приемов исполнения как в музыкальном, так и в живописном искусстве.

Задания для самостоятельной работы

Проанализируйте колористический строй какой-либо картины (в предложенных иллюстрациях на цветной вклейке) в соответствии с проведенной аналогией между звуком и цветом, анализом их общих свойств.

¹ Более подробно взаимосвязь музыкальных и живописных выразительных средств рассмотрена в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». — СПб., Питер, 2004.



ЧАСТЬ 2

АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ

ЗАКОНОВ ПЕЙЗАЖНОЙ

ЖИВОПИСИ



Глава 1

Основные этапы освоения пейзажа. Способы и приемы построения изображения основных элементов пейзажа

Куда бы не пошла живописная школа, в какие бы направления она не вовлеклась, она не может... расстаться совсем с реальными формами — это ее язык.

И. Е. Репин

Освоение пейзажа начинается с «личного знакомства» с каждым в отдельности элементом природы.



После кропотливого изучения, многократной прорисовки разнообразных видов растений, для вас более не будет существовать некой общей зеленой массы, как в природе, так и в картине, в каждой травинке вы будете видеть уже хорошо знакомого друга с характерными, своеобразными очертаниями и пластикой.

Для художника-пейзажиста каждый в отдельности вид растения является своеобразным олицетворением азбуки природы. Для того чтобы описать поэзию природы, необходимо изучить ее алфавит.



При написании пейзажа необходимо руководствоваться таким общим принципом: каждый самый малый фрагмент вашего пейзажа должен быть глубоко разработан, интересен, правдив, ибо «из мелочей состоит совершенство, а совершенство — вещь гениальная». И тогда в целом ваш пейзаж поднимется на новый качественный уровень. В живописной картине должен быть интересным каждый ее сантиметр!

Не следует полагать, что искусство изображения природы представляет собой произвольную трактовку форм ее основных элементов.

Конечно, живописные возможности, открываемые пейзажем, прельщают художника той относительной свободой трактовки живописных переживаний, которая невозможна в живописи портретной или тематической. Но в злоупотреблении этой свободой заложена опасность творческого оскудения или безответственности искусства.

Научиться искусству изображения природы, ее тончайших красочных переливов и передачи в живописном произведении всей глубины охвативших чувств при созерцании удивительных картин природы помогает поэтапное, последовательное освоение основных элементов пейзажа.

Основная задача обучения реалистическому искусству изображения природы состоит в том, что начинающий художник должен не только изучить как можно подробнее форму, общее строение, пропорциональные отношения внутри самой изучаемой формы растения (отношение высоты стебля к длине его листьев, ширины листьев к размеру соцветия и т. д.), а сверх того, научиться на основе принципов перевоплощения передавать конкретную, особую пластику каждого растения. Ибо на практике, часто бывает — в картинах начинающих художников, мы видим абсолютно произвольное написание травинки, деревьев и т. п.

§1 • Изучение художественных приемов передачи пластики предметов в живописном произведении

Первый этап освоения пейзажной живописи начинается с изучения:

- пластики предметов, их пластического единства в картине;
- художественно-технических приемов декоративно-прикладного искусства, которые являются базовыми знаниями в пейзажной живописи.

Понятие пластики предметов, их пластического единства в картине

Неповторимая пластика каждого растения, так называемый особый взмах его рук (стеблей), красивый поворот или наклон головки соцветия, красота внутреннего движения, которое заключено в форме растения или предмета, — это то, что всегда увлекает творческую фантазию художника и вдохновляет прикоснуться к холсту, запечатлеть увиденное.

Рассматривая данную тему, автор считает необходимым сформулировать четкое определение основных понятий о пластике.

Пластика — искусство лепки форм, искусство создания художником с помощью различных живописных приемов особой красоты, целостности и выразительности моделировки решения формы данного предмета, передача изысканности его линий, силуэта, всего богатства цветовых, тоновых оттенков натуры, находящейся либо в статичном положении, либо в движении.

Именно передача красоты и выразительности форм отличает понятие пластики от обычного конкретного понятия передачи движения предмета в картине. Интересное, порой удивительно новое прочтение, видение формы предмета раскрывает зрителю такое редкое качество художника, как изысканная фантазия, вкус, которые всегда и отличают художника-творца от художника-ремесленника.

Передача пластики предмета *включает в себя не только прямую передачу характерного движения формы, пропорций предмета, но и преобразование изображаемой формы при создании образа, символа этого предмета. Художник может трактовать, преобразовывать одну и ту же форму, так что она будет в каждом новом прорисованном своем варианте выражать различное эмоциональное настроение изображаемого предмета.*

Одним из важнейших **формообразующих факторов передачи пластики** предмета в живописи и рисунке является эмоционально-эстетическое переживание художника, ибо художник прежде всего передает эмоции, а форма предмета воспринимает свои очертания от запроектированного по замыслу художника переживания.

Например, всем знакома пластика кошек — мягкие, плавные очертания формы, слегка округлые, вытянутые. Создавая образ кошки, художник может изобразить ее спокойную, ласковую или агрессивную, при этом трактовка пластики формы будет разной.

Достижение такого виртуозного владения формой, как и преобразование вообще чего-либо, основывается на длительном изучении предмета преобразования, его формы и содержания, строения, конструкции, пропорций, в нашем случае — это растение, формы его резных листочков, стебля, а также соотношения пропорций между частями.



Чтобы уловить и точно передать пластику растения (предмета), художнику следует руководствоваться тремя основными правилами:

- внимательное проникновение, эмоциональное перевоплощение в объект изображения, приведенный выше;
- изучение приемов передачи пластики в декоративно-прикладном искусстве (хохломской, палехской, федоскинской, жостовской, городецкой росписи), т. е. освоение приема сопряжения окружностей, имеющих в форме;
- понимание пластики растения (предмета), его динамики движения приходит к начинающему художнику только через длительную и многократную прорисовку формы данного растения (предмета).

Наиболее выразительным, ярким примером большой пластической наполненности форм выступают элементы узора декоративно-прикладного искусства хохломской, палехской, федоскинской, жостовской, городецкой росписи, где на основе глубоко изученной формы растений создается живописный образ, воплощающий эмоции, фантазии самого художника. Каждый элемент узора выражает своей формой то единое, общее эмоциональное устремление. Возможно, это стремительный диагональный порыв или круговые движения и т. д., т. е. общее движение, и в целом узор росписи

выстраивается как нерасторжимое пластическое единство всех его элементов, так же как и живописное произведение любого другого жанра.

Пластическое единство — особая красота, целостность, тонкость и выразительность моделировки формы каждого отдельно взятого элемента (предмета) картины и его согласованность, взаимосвязь со всеми формами, линиями, силуэтами других элементов (предметов) в общей композиции произведения, выражающая единое эмоциональное настроение сюжета.

Например, в композиции картины К. Коро «Воспоминание о Монтфонтене» мы видим, как рисунку движений фигуры человека, развевающейся одежды вторит рисунок движений деревьев, ветвей, травы, что подчеркивает их единый эмоциональный порыв.

В композиции всегда необходимо учитывать глубокую пластическую, эмоциональную связь между всеми элементами картины.

Изучение плоскостных узоров росписи начинающим художником имеет важное значение в художественном образовательном процессе и заключается оно, прежде всего, в понимании и овладении основным принципом создания пластического рисунка — приемом сопряжения окружностей разного радиуса, заложенных в самой форме. Такая форма предмета обычно имеет волнообразные очертания.

Приемом сопряжения окружностей разного радиуса, имеющих в форме предмета, называется плавный переход одной дуги окружности в другую. Точки, в которых одна линия дуги переходит в другую, и есть точки сопряжений этих окружностей формы (рис. 3).



Рис. 3. Сопряжение дуг окружностей

Хохломская и палехская, федоскинская, жостовская роспись учат и направляют сознание начинающего художника на осмысление тех шарообразных форм, сфер, окружностей, радиусов, заложенных и в растениях и во многих других элементах природы, и конечно же, в их картинных образах. Шарообразные формы, сферы, окружности, радиусы являются основой изображения как малых элементов росписи, так и сложных композиций в целом и в росписи и в академической живописи.

Сопряжение окружностей бывает внешнее и внутреннее. Понимание сопряжения окружностей как основы рисунка формы заметно облегчает, ускоряет и совершенствует ваш рисунок в целом (см. рис. 3).

Изучение плоскостных узоров подготавливает начинающего художника ко второму этапу обучения изобразительного искусства, к созданию пластического рисунка объемных форм предметов в классической живописи, в основе которого заложены еще античные традиции, принципы ведения рисунка на основе сопряжения шаровидных форм, имеющихся в объеме предмета.

Прием сопряжения объемных шарообразных форм, имеющихся в объеме предмета, — это античная система рисунка шаровидными формами, овалами, «сцепляющимися один с другим».

Эта система практиковалась многими известными художниками: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэлем, П. Рубенсом, Э. Делакруа и т. д.

Этот период обучения требует длительного репетиционного труда на примере различных постановок. В этом смысле художнику необходимо прийти к изучению пейзажа уже подготовленным.



Изучая любую округлую форму, настоятельно советую искать в ней сопряжение окружностей, шарообразных форм.

Необходимо всегда анализировать диаметр воображаемых, вписанных окружностей в линии контура формы природы и в объеме природы, сравнивая диаметры этих воображаемых окружностей между собой. Такой подход к анализу предмета даст вам точность и быстроту в его изображении и запоминании предметов.

В основе элементов росписи и в основе рисунка контура формы, объема формы многих элементов (предметов) в живописных произведениях лежит волнообразная, змеевидная линия, образованная из фрагментов разных радиусов формы данного предмета, и называется такая линия линией движения и красоты.

Применение змеевидной, узорчатой линии в обрисовке контура формы всех элементов картины можно увидеть в работах выдающихся русских живописцев: В. Д. Поленова, И. И. Левитана, В. И. Сурикова, И. И. Шишкина, Ф. А. Васильева, И. Е. Репина и др.

Требования И. Е. Репина к пластике формы определялись верностью природе, сутью которой он считал материальность, исключая главенствующую роль цветового начала над пластическим и требуя подчинения его общей задаче выражения природы.

И. Е. Репин, оберегая молодых художников от ошибок, писал:



«Увлекаясь впечатлением красок и отбрасывая традицию старой школы, художники игнорировали форму. Рисунок и форма, как только перестали ими заниматься со строгостью классиков, быстро пошли к упадку, и вся эпоха этого дви-

жения совершенно справедливо была названа декаденством» (Бродский И. А. Репин — педагог. — М., 1960).

Из воспоминаний учеников И. Е. Репина известно, что в творчестве самого Ильи Ефимовича был период увлечения «свежестью импрессионизма», но при этом у него никогда живописное пятно не поглощало пластическую основу видимой формы. Цветом осуществлялась лепка формы предмета.

Замечательному русскому художнику В. Д. Поленову в своем творчестве также удалось гармонично соединить в живописи идеи, приемы импрессионизма и главный метод русской живописной школы — **реалистическое изображение жизни**, целиком подчиненный поискам наиболее полного выражения природы.

Этот метод лежал в основе обучения его многих талантливых учеников: И. И. Левитана и К. А. Коровина, А. Е. Архипова, С. В. Малютина, В. Н. Бакшеева, А. Я. Головина, А. С. Степанова, В. И. Соколова, В. К. Бялыницкого-Бирули, С. Ю. Жуковского и др.

Художественно-технические приемы передачи пластики предметов в живописном произведении

Пейзажная живопись в отношении художественно-технических приемов письма, понимания пластики движения в формах растений во многом взаимосвязана с классическими канонами декоративно-прикладного искусства.

Занятия росписью дают возможность начинающему художнику освоить:

- 1) навыки рисования кистью;
- 2) техники и методики исполнения разных видов живописного мазка;
- 3) ювелирно-точного исполнения мелких деталей (работа кистью колонок №2, №1 и меньше, где кисть состоит из пяти или трех волосков) в живописной картине любого жанра;
- 4) изучить секреты компоновки как отдельных живописных элементов, так и крупных композиций в целом.

В результате успешного освоения приемов росписи:

- 1) студенты активней, внимательней и глубже овладевают различными жанрами живописи (портретом, натюрмортом, пейзажем и т. д.);
- 2) резко повышается качество и точность рисунка в живописных работах студентов;
- 3) в картинах студентов появляется больше пластики, изысканности в проработке мелких деталей;
- 4) студенты лучше понимают обобщенные формы, точнее чувствуют и передают пластику и пантомиму изображаемых предметов и пустот между ними.

Конечно же, все это требует огромного терпения, внимания, длительно-го, упорного репетиционного периода, выполнения многих копий узоров данной росписи.

Древнее русское, глубоко национальное, декоративно-прикладное искусство написания цветочных, растительных узоров является тем самым «золотым ключиком», который поможет открыть начинающему художнику многие секреты живописи, понимание художественных стилей, ибо в нем отразились в сжатом, концентрированном виде, словно формула, основные принципы понимания и построения природных форм, прочтения их ритма.

Хорошо владея росписью, вы будете прекрасно понимать живопись эпохи Возрождения и стили барокко, рококо, модерн, живопись выдающихся русских художников В. Д. Поленова, И. И. Левитана, В. И. Сурикова, И. И. Шишкина, Ф. А. Васильева, И. Е. Репина и др., придет и осмысление композиции картин — соединение, сочетание волнообразных линий контуров предметов и контуров пустот, получающихся между ними, и т. д.

На протяжении веков художниками-мастерами, например, хохломской росписи, были хорошо изучены растения родной природы с точки зрения формы, конструкции. Художественный образ растений, их характерная пластика, конечно же, усовершенствовались мастерами этой росписи из поколения в поколение, все более обогащаясь новыми интересными приемами письма, более углубленным осмыслением трактовки формы, дополнительными украшениями. И одновременно с этим сохранялись и отчеканивались главные, постоянно повторяющиеся элементы узора, неизменные принципы построения формы узора хохломской росписи, что в целом привело к созданию великолепных **классических канонов хохломской росписи** — замечательных образцов понимания и передачи, трактовки форм, основанных главным образом на сопряжении окружностей формы.

Роспись — лучшее упражнение, помогающее начинающему художнику обрести виртуозное владение красотой волнообразных линий, их системой построения (более подробно о значении в изобразительном искусстве волнообразных линий см. часть 3, главу 5 «Значение волнообразной линии в изобразительном искусстве»).



Рассмотрим приемы письма *хохломской росписи*, которые широко используются в академической пейзажной живописи.

- Отработка рисунка элементов (растений) хохломской росписи в карандаше. Изучение сопряжения окружностей, заложенных в форме элементов росписи.
- Отработка узора хохломской росписи красками с предварительно нанесенным рисунком узора. Изучение приемов письма ма-

лой кистью — колонок №1 -№2 и меньше, где кисть состоит из пяти или трех волосков.

- Роспись узоров красками, без нанесения предварительной графической разметки — является высшей степенью мастерства и владения кистью, владения пластикой форм узора. Это результат многолетнего опыта в освоении росписи.



Прием письма хохломской росписи малой кистью (круглый колонок №1 и меньше, где кисть состоит из пяти или трех волосков):

- насытив кисть краской, кисть располагают строго перпендикулярно,» или, можно сказать, под прямым углом к плоскости бумаги, на которой выполняется роспись;
- затем легким прикосновением, почти не касаясь бумаги, не сгибая саму кисть (пучок меха), ведется изображение узора — этот прием позволяет прорисовывать очень тонкие, изящные линии, сравнимые лишь с волоском, паутинкой.



Следующим приемом выполняются фигурные листочки, цветы, ягоды:

- кисть также располагается строго под прямым углом к плоскости бумаги, и по ходу движения кисти ею делается легкое полуприседание (имеется в виду, что пучок меха кисти сгибается лишь на половину своей длины), т. е. «письмо в полкисти», а также возможно и глубокое приседание кисти (пучок меха кисти полностью, всей своей длиной ложится на бумагу) — такой прием применим для исполнения наиболее широких форм росписи;
- такое полуприседание или полное приседание кисти чередуется с легким прикосновением, где кисть почти не касается бумаги;
- достаточно большие фрагменты изображаемой формы художниками-мастерами росписи могут быть написаны одним движением, не прерываясь, словно на одном дыхании. И в этом едином порыве виртуозно, с артистизмом используется быстрое чередование этих уже отточенных приемов владения кистью;
- кисть в руке художника может находиться как между большим и указательным пальцами, так и между указательным и средним пальцами, строго перпендикулярно поверхности картины.



Интересен прием изображения природы *палехского письма*, схожего с федоскинским. Он заключается в строго последовательном накладывании краски на лаковую поверхность, здесь также есть

ряд приемов, применяемых в написании станковой картины пейзажа:

- сначала художники по цветному фону пишут белилами, выполняя ими всю композицию (уже на этой стадии закладывается основа цветового решения миниатюры: на те места, где будут светлые тона, белила кладут гуще, несколькими слоями);
- в росписи светлые места в картине могут быть усилены прокладкой в этих местах сусального золота, серебра, кусочками перламутра, затем художник покрывает эти места прозрачной краской, что делает картину особенно яркой, звонкой, жизне-радостной;
- затем приступают к раскрытию цвета;
- следующим этапом прорисовывают темным тоном все контуры и детали;
- а затем выявляют теневые и световые части композиции;
- последний этап — окончательная отделка красками объемов изображаемых предметов;
- для федоскинской росписи характерно покрытие лаком каждого красочного слоя, которое по особому преломляет свет, придавая картине больший объем;
- заканчивается живопись прописью, усилением светлых мест (пробелкой) золотом, концентрирующим свет.

Как мы видим, эмоциональная выразительность достигается не только средствами композиции и колорита, но и определенным способом наложения красок. Живопись плавями (лессировками) заключается в многослойном письме жидкими, прозрачными мазками, когда нижние слои живописи просвечивают сквозь верхние, придавая воздушность и светоносность композиции.

Это сложная техника, на овладение которой уходят годы, иногда до 10 лет, дается она далеко не каждому. Особую роль в палехской миниатюре играет пропись золотом всех объемов на последней стадии. Золото символизирует свет, который имеет исторические традиции, идущие от средневековых представлений о двух началах жизни — светлом и темном. В христианской символике свет приобретает особое эстетическое значение, становясь прообразом Божественной благодати.



Интересен прием *жостовского письма*, где, как правило, сюжет составляет природный цветочный мотив, вписанный в цветной фон. Мотив исполняется как в пастельных тонах, так и в ярких красках. В данной росписи используется ряд приемов, также применяемых в написании станковой картины пейзажа.

На первой стадии роспись напоминает **классическую гризайль** (англ. *en grisaille* — «серое с белым»), в которой световая моделировка изображаемых предметов производится белой и черной красками. Как и в станковой живописи, техника гризайль всегда служит основой для дальнейшей живописи цветными красками.

Далее живопись ведется прозрачными, лессировочными красками, т. е. сквозь верхние красочные слои кое-где просвечивается гризайльная основа, органично вплавленная в многослойную роспись. Роспись отличается богатыми цветовыми, тоновыми, яркостными нюансами, подчиненными цветовым, тоновым, яркостным характеристикам фона, т. е. поверхности подноса.

В этой росписи используются принципы классической масляной живописи прошлого, где лессировочное письмо ложится по светлому подмалевку, иногда применяется и воздушная дымка, окутывающая натюрморт, смягчая очертания цветов и листьев.

Классическим письмом росписи являются ритмичные узоры с мотивом травок, всевозможных колосков, ягод, листьев со стеблями и разнообразных полевых цветочков родной природы, основу которых составляет волнообразная линия с отходящими в стороны завитками, мелкими тонкими линиями.

Хотелось бы отметить, что в целом узор росписи имеет легкий ажурный рисунок, словно кружево, сквозь которое просвечивает цветной фон.

Абсолютно точно подмечено художниками-мастерами росписи прошлых веков, что в природе все растения (травы, цветы, кустарники и деревья) больших и малых размеров имеют узорный, прозрачный, кружевной рисунок формы в целом, и сквозь него проглядывает и небо, и поля, и дальний лес...

Роспись являет нам собой прекрасный урок постижения *ритма* в живописи.



При изображении даже одного малого элемента росписи художник должен следить за округлым очертанием элемента и одновременно отслеживать красоту и округлость формы, получившейся «пустоты» от этого элемента росписи.

Пустоты также должны иметь красивые формы и свой ритм. Рисуя один малый элемент росписи, вы должны продумывать и выстраивать ритм сразу двух изображений — это и элемент росписи и фигура пустоты, появившаяся рядом с этим элементом, что конечно же в равной степени относится и к написанию живописной картины.

Необходимо следить за тем, чтобы крайние границы (это наиболее выпуклые точки каждого отдельного элемента) узора росписи

в целом, словно созвездие, также образовывали некую, возможно округлую, форму композиции в целом.



Необходимо в работе над росписью использовать деревянную скамеечку высотой 4 см или специальную палочку для упора руки во время работы, называемую *муштабель*. На нее кладут руку, чтобы удобнее было вертикально держать кисть при росписи тончайших линий, узоров. Используется и *цировка* — тупая игла, вделанная в штырек, т. е. в деревянный черенок. Этим орудием художники переносят рисунок с эскиза на матовую поверхность шкатулки или пластины из папье-маше, также применяется лупа и трафарет. Кисти используются беличьи, колонковые, очень тонкие и тончайшие, в несколько волосков. Они упругие, и по ним очень хорошо стекают капли масляной краски.



Краски следует располагать в деревянных или пластмассовых коробочках. Они не должны быть слишком густыми, ибо краска будет плохо сходить с конца кисти и не даст нужной тонкости в исполнении линий. Они и не должны быть жидкими, т. к. пропадает цвет красочного оттенка — он будет тусклым и вялым. Густота краски должна напоминать состояние полужидкой сметаны.

В декоративно-прикладном искусстве росписи в основном применяются обычные масляные краски, но иногда и краски другого состава — разведенные на яичном желтке, с добавлением уксуса или кислого кваса. Кислота растворяет сухие краски, съедает излишнюю жирность желтка, служащего связующим веществом, и предохраняет краски от порчи. Этот способ их приготовления изобретен много столетий назад и сохранился до наших дней.

§2. Изучение полевых растений

Второй этап изучения пейзажа начинается с прорисовки, прежде всего, полевых цветов, травинок, колосков и т. д.

Выполняется бесконечное количество этюдов, зарисовок и в карандаше остро заточенном (как это делали художники пейзажисты: Ф. А. Васильев, И. И. Шишкин), и в красках (темпера, масло, гуашь), применяя кисточку колонок №1, №2, №3 (не больше), исполняя при этом предварительный рисунок карандашом.



Начните изучение с какого-либо одного полевого цветочка.

1. Рассмотрите подробно его стебель, все изгибы его формы, его толщину по отношению к чашечке цветка, к форме листочков

- и постарайтесь максимально передать все подробности природы в своем этюде.
2. Проанализируйте резную форму лепестков, попробуйте заметить в них симметрию (асимметрию), обратите внимание на широкое начало лепестка у основания и сужение к кончику (или наоборот).
 3. Проанализируйте форму пустот в резных стеблях (если они есть).
 4. Проанализируйте все имеющиеся в растении округлые формы, вообразите их радиус, сочетание этих радиусов между собой, и, конечно же, необходимо постараться максимально точно передать в картине все замеченные вами характеристики, подробности форм данного растения.
 5. Обратите внимание, под каким углом части цветка соединяются друг с другом.
 6. Рассмотрите все прожилочки на лепестках и листьях, какой они имеют рисунок.
 7. Каждое растение имеет свой характерный кружевной рисунок формы стеблей в целом.
 8. Важно передавать растения трехмерно, не изображать их плоскими, словно они засушены между страницами книги. В изображении растений необходимо добиваться передачи объемности, показывать ракурсы, направленные на зрителя или удаляющиеся в глубину.
 9. Необходимо учитывать характер движения и общую направленность листьев (вверх, вниз, горизонтально).

Так шаг за шагом, в процессе знакомства со многими растениями «лично с каждым», вам будет открываться красота линий, форм, цветовая гармония природы в целом и приходит живописный опыт. Подробно узнать форму многих растений необходимо еще и потому, что первый план в пейзаже всегда пишется как можно более подробно, четко, где ясно читаются все формы (см. Маковский К. Е. «Натюрморт. Цветы»).

Известный французский художник Э. Делакруа отмечал, что искусство живописи тем более интимно, близко сердцу человека, чем оно кажется материальнее. Ибо в нем, как во внешней природе, игра ведется открыто, открыто дано и конечное и бесконечное, т. е. то, что больше волнует душу в предметах, воздействующих на органы внешних чувств.



Необходимо помнить, что общее построение картины пейзажа состоит из нескольких планов:

- конкретного подробного изображения первого плана;

- более обобщенного изображения второго плана;
- размытого изображения третьего плана.

Такое построение планов в картине хорошо показывает пространство, перспективу в картине и не дает ей выглядеть плоской, декоративной (более подробно этот вопрос раскрыт в 3 части, в главе 2 «Основные приемы исполнения контура формы предмета и их значение в искусстве живописи»).

Конечно же, первые занятия по изучению многообразных растительных форм будут выполняться на бумаге карандашом. Лишь в поздних работах можно начинать вводить цвет в карандашные наброски.

Следующим этапом будет выполнение зарисовок красками (кистью колонок № 1, № 2, № 3) без предварительного наброска карандашом.

Выполнение кропотливой работы по изучению растений можно проанализировать на примере творчества художников: В. Д. Поленова «Букетик полевых цветов», «Лопухи»; И. И. Левитана «Васильки»; М. А. Врубеля «Роза», «Орхидея»; К. А. Коровина «Розы и фрукты», «Розы и фиалки», «Мальвы Саратовской губернии»; И. Е. Репина «Осенний букет»; К. Е. Маковского «Натюрморт. Цветы».

§3* Изучение садово-декоративных растений

На третьем этапе изучаются садовые, декоративные цветы по такому же принципу, что и полевые растения. Подробно изучается пропорциональное строение формы, пластика растений, разбираются цветовые оттенки, тоновые отношения натуры.



Полезны многократные зарисовки одного и того же цветка с разных точек зрения. Прорисовывая разное положение головки соцветия, листьев, добивайтесь передачи объема, выделяйте грани освещенные, теневые и рефлекссы.

Тема цветов в картинах является прекрасным украшением любого интерьера во все времена, она повышает настроение, создает эстетический образ интерьера, чувства радости, покоя, уюта.

§4* Изучение разных пород деревьев

На этом этапе можно переходить к изучению разных пород деревьев.

1. В начале занятий полезно *по фрагментам, подробное изучение 1-2 крупных ветвей дерева.*



Проанализируйте, на какой высоте ствола дерева начинается ветвь, какое у нее строение, ее общую форму, пластику, соотношение ветвей между собой.



Постарайтесь передать характерные особенности данной породы дерева, общее направление ветви дерева, под каким углом ветвь находится по отношению к стволу дерева, куда уходит ее окончание. Есть породы деревьев, у которых ветви растут почти горизонтально, т. е. широко раскинуты в стороны (например, сосна), встречаются породы деревьев, у которых ветви располагаются вертикально (например, тополь) или ниспадают вниз (например, ива), и т. д., тем самым образуя разную общую форму дерева (пирамидальную, шарообразную, веерно-раскидистую и т. д.).

Важно передавать растения трехмерно, не изображать их плоскими. В изображении растений необходимо добиваться передачи объемности, показывать ракурсы веток, направленных на зрителя или удаляющихся в глубину.

Следует изучать и расположение ветвей, и угловатость сучьев у разных древесных пород, прорисовывать дупла, намечать трещины и кору на большой форме стволов деревьев.

Отмечайте просветы (пустоты) в зелени листьев ветви: какой они формы, размера.

Кроны деревьев рисуют не как перечисление листьев, а как цельные объемы, отмечая наиболее характерные и отделяющиеся от них ветви и листья.

Необходимо учитывать характер движения и направленность листьев. Есть породы деревьев, у которых большинство листьев растет почти горизонтально, есть породы деревьев, у которых листья расположены наклонно, веерообразно или почти вертикально (например, у так называемой вавилонской ивы). Следует передавать точно расположение листьев и в их общей форме на ветвях: либо они напоминают мелкие или крупные пучки, либо это «большие лапы», либо листья имеют рассеянный, мелкий кружевной характер размещения.

В рисунках, этюдах необходимо стремиться возможно точнее зарисовать свои наблюдения, внося в них максимум подробностей, не боясь впасть в натурализм.



Этюд выполняется с натуры остро заточенным карандашом или в красках малой кистью.

Примером могут служить пейзажи Ф. А. Васильева «Оттепель», «Осень в парке», «Мокрый луг», «Крымский вид» — шедевры немеркнувшего зна-

чения. В них мы видим пейзаж как законченную картину, со всем богатством деталей, подробностей, придающих живописи особое настроение и величие.

Особенно поучителен творческий метод И. И. Шишкина, для которого подробные этюды и рисунки не самоцель, а лишь средство, обогащающее глаз и совершенствующее руку. И. И. Шишкин писал о том, что для него рисунок — аналитический период творчества, рисунок должен следовать за природой во всех ее прихотях формы.

Этот период изучения природы дает начинающему художнику те необходимые знания для будущего обобщения виденного, для создания законченной картины пейзажа, сохраняющей вместе с тем всю непосредственность живого восприятия.

Рисунок является стержнем, каркасом, на котором строится вся последующая живопись. Пейзажисту необходимо владеть всеми видами графики — уметь рисовать карандашом, пером, акварелью.

И. После того как по возможности были изучены и прорисованы ветви различных пород деревьев, можно переходить к изображению *дерева в целом*.



Необходимо обращать внимание на тот факт, что одинокие деревья, растущие посреди луга, имеют широкие, раскидистые ветви и дают большую тень, тогда как деревья этой же породы в лесу, стремясь к свету, вытягиваются высоко вверх и при этом крона образует лишь в верхней части стволов.



Рисунок дерева ведется от его основания. От основания дерева проводится тонкая вспомогательная вертикальная прямая линия, относительно которой прорисовывается ствол дерева. Он часто имеет разные виды наклона, ответвления, раздвоения и т. д., поэтому вертикальная вспомогательная линия помогает более точно передать форму дерева, расположение ветвей и общий наклон формы дерева, если таковой есть.

Передать общий силуэт, контур формы деревьев (кустарника, отдельно взятой крупной ветви дерева) возможно двумя способами:

- в обобщенной форме — в декоративно-монументальной манере письма;
- показать всю подробную узорность абриса деревьев (кустарника и т. д.) и его тени — в реалистической манере письма.

Особенно подробно прорисованный объем дерева более соответствует реалистической манере письма и придает поэтическую утонченность, изысканность пейзажу. Реалистическая манера письма представлена в картинах: И. И. Левитан «Март», «Осенний день. Сокольники», «Весна»; В. Д. Поленов «Московский дворик», «Олифа в Гефсиманском саду»; К. А. Коровин

«Зимой»; А. К. Саврасов «Грачи прилетели», «Зима»; К. Е. Маковский «Дети, бегущие от грозы»; Г. И. Семирадский «Рим. Деревня», «У источника».

Декоративно-монументальная манера письма представлена в картинах: В. Д. Поленов «Бехово» (этюд); К. Коро «Мост в Нарни»; И. И. Левитан «Тихая обитель», «Вечерний звон», «Сумерки»; О. И. Зардарян «Весна».

И. И. Левитан говорил о том, что, изображая деревья в пейзаже, художник должен стремиться передать точно породу дерева и характерное для него строение, пластику, форму, направление ветвей, т. е. каждое дерево должно быть узнаваемо в пейзаже. Величественные сосны, стройные березы, мощные дубы и т. д., все они имеют выразительные характеристики, их нельзя равнодушно обезличивать.

Деревья, растущие на опушке леса, обладают пышной, низко спускающейся листвой, растущей только с освещенной стороны. Характерные черты подлеска зависят от того, из каких пород деревьев в основном данный лес состоит, поэтому подлесок в разных местностях различен, да и влажность почвы, состав грунта земли, характеристики рельефа — все в целом влияет на внешний вид растительности.

В наброске сосен И. И. Шишкина мы видим, как на стволах показаны сучки, направленные в бок, в глубину рисунка и в сильном перспективном сокращении на зрителя. Художник по-разному размещает штрихи при изображении хвои, коры деревьев, листвы подлеска — в соответствии с различными характерами и направлением форм.



Собирая для своих композиций вспомогательные рисунки, наброски, старайтесь передать в них общие условия освещения и их естественное размещение в природе, ибо вид и характер формы растений зависит от местных условий, которые необходимо всегда учитывать пейзажисту. Нельзя механически соединять зарисовки с натуры, сделанные в различных местностях, к примеру рисунки деревьев, растущих среди скал и на болотистой почве, даже если они выполнены прекрасно.

Каждый вид дерева имеет свой характерный кружевной рисунок узора ветвей и листвы в целом, присущий только этому виду дерева, кустарника и т. д.

О том, что каждый такой кружевной рисунок ветвей разных пород деревьев, кустарников несет свое особое эмоциональное настроение и пластику, известный французский пейзажист Теодор Руссо писал:



«Композиция налицо тогда, когда вещи изображены не для самих себя, но для того, чтобы под естественной оболочкой сохранить те отголоски, которые они оставили в нашей душе.

Если можно еще оспаривать, что деревья думают, то уж во всяком случае они заставляют нас думать, и взамен той скромности, с которой они возвышают наши мысли, мы обязаны платить им, как вознаграждение за доставляемое зрелище, не надменным мастерством или педантичным и классическим стилем, но всей искренностью благородного внимания к воспроизведению их существа...» (Алексин М. Н., Нестерова Е. В. Школа изобразительного искусства. Вып. 5. — М., 1994).

III. Необходимо всегда стремиться в пейзаже передать *размер и форму больших и малых пустот*, т. е. просветов в листве деревьев (кустарника, трав, букета цветов...).

Это одна из важных особенностей при изображении листвы деревьев, прорисовка просветов в кружеве форм ветвей придает особенную изысканность, поэтичность, воздушность, объем изображению деревьев (кустарников, букета цветов...).

О значении просветов в кроне деревьев интересно высказывался известный французский пейзажист Камиль Коро:



«Представьте себе тополь. Другие напишут его совсем прямым. Я — нет. Я заставлю дрожать его от ветра...»

Если бы я не мог больше писать эти мои маленькие веточки на фоне неба и воздух между ними, чтобы дать пролететь ласточкам, я, кажется, тут же упал бы замертво...» (Алексин М. Н., Нестерова Е. В. Школа изобразительного искусства. Вып. 5. — М., 1994).

Выполнение просветов можно увидеть в картинах таких художников, как: В. Д. Поленов «Ольшанка»; И. И. Левитан «Осенний день. Сокольники»; А. К. Саврасов «Грачи прилетели»; Г. И. Семирадский «Рим. Деревня», «У источника».

IV. Необходимо всегда внимательно следить за красотой *построения общего силуэта, контура элементов пейзажа*, по возможности стремиться подавать его мягким контуром (за счет трех видов исполнения мягкого контура), а не размытым (например, в картинах: В. Д. Поленов «Ольшанка», «Московский дворик»; А. К. Саврасов «Проселок», «Весна»; Ф. А. Васильев «Перед грозой»; К. Е. Маковский «Дети, бегущие от грозы»; И. И. Левитан «Март», «Золотая осень»),

V. Важным моментом является внимательное отношение художника к написанию *контура теневых участков*. Внутри зеленой кроны деревьев (букета цветов и т. д.) контур теневых участков плавно, мягко должен переходить в светлую часть зеленой листвы, т. е. узорная форма теневого участка не очерчивается резко, четко, ибо форма в тени тает, скрывается, исчезает.

VI. Следующая важная задача — это *передача объема дерева* (кустарника, букета цветов или одного растения).

Дерево, так же как и любая другая объемная форма, имеет четыре основные плоскости, грани, раздела изменения натурального цвета зелени листвы:

- 1) плоскости, освещенные солнцем;
- 2) плоскость, где ясно виднеется натуральный цвет зелени;
- 3) плоскости, грани зеленой кроны, попадающие в тень;
- 4) в теневых местах зеленой кроны, которые ближе всех расположены к земле, имеется теплый рефлекс от земли, от ствола дерева.

Каждая из перечисленных плоскостей имеет на себе еще и рефлекс голубого неба (в солнечный день) или рефлекс пасмурного дня (серый, серо-голубой и т. д.).



В целом необходимо рассматривать дерево (кустарник, букет цветов) по граням, плоскостям. При этом каждая грань, плоскость (освещенная, натуральная, теневая, рефлексная) имеет свою форму, которую необходимо выявить, определить, передать в картине.

Особенно хорошо выявляются грани и плоскости в зелени листвы, если вы наблюдаете дерево (букет цветов, кустарник) не «раскрытыми» глазами, а, наоборот, прищуренными. Этот прием зрения все видимые формы предметов достаточно сильно обобщает и выделяет основные плоскости, грани формы.

Форма плоскостей бывает разной, также различны и ее размеры.

VII. Передача объема букета цветов, дерева, кустарника, отдельно взятой ветви осуществляется не только за счет четырех основных разделов изменения натурального цвета предмета: «свет», «натуральный», «тьма», «рефлекс», но и за счет *показа пространственных планов*, воздушной перспективы в кроне дерева (одной взятой ветви, кустарника, букета цветов, одного цветка и т. д.).

Если в картине близко показывается зрителю (своего рода «наезд камеры» на изображаемый предмет) букет цветов, кустарник, дерево, ветви, мы видим, как художник выделяет три основных плана букета (дерева, кустарника), где на первый план попадает лишь часть букета, т. е. один или два цветка.

Первый план — эти один-два цветка из букета, обращенные лицом к зрителю (или ближайший фрагмент в кроне дерева — одна ветвь дерева, кустарника), будут изображаться наиболее подробно, в горячих оттенках, наиболее ярко, фактурно.

И только цветок первого плана букета (или одна ветвь первого плана дерева) может иметь четкий контур.

Второй и третий планы букета цветов или дерева будут менее яркими, ибо постепенно погружаются в воздушную дымку, теряя четкий контур по мере своего удаления к горизонту.

VIII. Далее определяется *общий силуэт, пластика формы дерева*. Возможно, он напоминает некую цифру, букву и т. д. В определении общего силуэта,

пластики движения формы дерева вначале прорисовываются самые крупные ветви, определяются пропорциональные отношения между ними. Затем намечаются просветы в зелени листвы, ветвей и их форма.

§5. Изучение небесного пространства и водной глади

Изучение небесного пространства

В пейзаже многое изменчиво, и художнику, рисующему с натуры, отчасти приходится рисовать по памяти, например, облака, форма и положение которых быстро меняются.

По своему внешнему виду облака делятся на ряд категорий:

- параллельные, переплетающиеся, как волокна, вытянутые в одном или разных направлениях — перистые облака, так называемые «цирусы»;
- конические по форме, иногда напоминающие «башни» на горизонтальных основаниях — кучевые облака, называемые «кумлюсы»;
- плоские, образованные высокой облачностью слоистые облака, похожие на «бесконечно широкие простыни», называются «стратусы».



При написании облаков и основных планов небесного пространства следует обратить внимание на следующие моменты.

1. Если вы не уделяете должного внимания в картине передаче характерных особенностей различных форм облаков, то они теряют свою жизненную правдивость.
2. Необходимо выполнять этюды облаков, расцветки неба в разные часы дня.
3. Проследите первый, второй, третий и т. д. планы в изображении неба, например, в солнечный день, где цвет неба постепенно светлеет от зенита (это фрагмент неба у вас над головой) по мере приближения к горизонту (т. е. к дальнему плану картины). В пасмурную погоду тоновые отношения меняются с точностью до наоборот.
4. Облака имеют менее густые, темные тени, чем другие изображаемые элементы пейзажа.
5. Даже особо темные, грозовые тучи нельзя изображать очень плотными, похожими на булыжники, ибо при сравнении их с почвой всегда видна прозрачность, воздушность облаков.
6. Часто границы теневых частей облаков имеют мягкие переходы к общему цвету, тону неба.
7. Надо помнить, что в перспективе однородные по характеру облака становятся меньше, по мере их удаления к горизонту и по-

- лосы неба между ними также сужаются и изменяются по тону и цвету.
8. Рисуя с натуры, надо отличать высокие облака от низких, при этом низкие показывайте на рисунке ближе верхних. Наиболее низкие облака часто имеют расплывчатые и рваные очертания расплывающегося тумана. Перистые облака очень легкие, почти сливаются с тоном неба.
 9. Прорисовывая кучевые облака, их тени следует изображать увелечивающимися по мере удаления их к горизонту.
 10. Часто облака видны на небе в два, три слоя. Желательно намечать и расположение пейзажей, над которыми проплывают облака.

Рисуя облака, постарайтесь выделить в их объемной форме четыре основные плоскости, грани, т. е. разделы изменения натурального цвета предмета:

- 1) плоскость, освещенная солнцем;
- 2) плоскость, где ясно виднеется натуральный цвет облака;
- 3) плоскость, погруженную в тень;
- 4) плоскость, где в теневых местах облаков всегда имеется теплый рефлекс (иногда бывает особенно крупной формы).

Далее необходимо попытаться определить форму каждой из этих плоскостей, в прорисовке отдельного облака проанализировать его многоплановость и выпisać три основных плана. Такой подход к разбору цвета и формы предмета заметно облегчит живописное объемное изображение любого объекта.

Интересно написание облаков в творчестве Дж. Констебла (известного английского пейзажиста): его облака никогда не имеют ни начала, ни конца, не ограничиваются размерами холста, будто продолжают стремительное, непредсказуемое движение в бескрайних небесных просторах.



Необходимо начинать писать картину чаще всего с неба, затем идти от горизонта постепенно к первому плану.

Изучение водной глади

Отражения на спокойной глади воды словно уходят в глубину вертикальными, темными и расплывчатыми полосами, иногда они прерываются узкими светлыми горизонтальными рябями, которые и помогают отчасти передать водную поверхность. Водная гладь имеет еще и рефлексы от голубого купола небес, теплого солнечного освещения.



Помните, цвет и тон, а также и яркость этих рефлексов меняются в соответствии с изменением тона, цвета, яркости небесного, солнечного освещения, т. е. в соответствии с погодными условиями.

При изображении водных поверхностей необходимо стремиться передать степень прозрачности воды, тонкое кружево волн, фактуру усыпанного галькой морского берега, прихотливый след лодки на уснувшей глади воды, при этом постараться сохранить прозрачность красок.

Необходимо помнить, что отражения в воде и предметы, видимые сквозь ее слой, теряют четкость очертаний. Отражения в воде будут всегда выглядеть более теплыми по цвету и более темными по тону, чем непосредственно сам предмет, который отражается в воде. Все контрасты природы, отражаясь в воде, сближаются.

Прежде всего, надо выявить в рисунке самую плоскость воды, которая отражает не все падающие на нее лучи, в результате чего тональные отношения в отражениях более сближены, чем в природе, темные тени кажутся светлее, а светлые места становятся темнее, и объемные предметы дают в воде плоские отражения.

При изображении бурной пенистой реки следует помнить, что вода в ней теряет свою прозрачность, при этом трудно передать изменчивую пену волн. Для этого необходимо глядываться в повторяющиеся моменты, в характер нарастающих и падающих волн, стремиться запомнить их очертания и цвет, тон, затем снова и снова проверить их через какое-то время.



В отражениях предметы изображают перевернутыми и рисуют их нижнюю часть, отраженную в воде. Отражение размещается соответственно положению предметов на берегу.

Крупные близкие волны на первом плане изображаются постепенным уменьшением волн и переходом к мягкому обобщению к горизонту.

При передаче больших ровных поверхностей воды, а также лугов, полей стремитесь так положить их в картине, чтобы вместо горизонтальных плоскостей не получилось вертикальных стен. Для этого необходимо определить тональную, цветовую, яркостную разницу между ближними и дальними частями поверхности.

Иллюстрацией к методам изображения водной и небесной стихии может служить рассказ о своей творческой работе над картиной «Море» известного пейзажиста А. А. Рылова:



«Удачно вышло море — нашелся зеленоватый цвет, верный и приятный, очень мне понравился, к этому зеленоватому морю написал я небо с эффектными серыми облаками, в просветах которого проглядывала голубизна... Закончил картину, глянул — неверное небо, нет сил смотреть — не бывает при бурной воде такой изящной облачности, не бывает... Все соскоблил и начал писать сызнова. Тон воды сохранил прежний, написал хмурое небо с полосками дождя у горизонта, с грустными беспросветными облаками, может не эффектными, но правдивыми.

Море писать я очень люблю, дело это трудное. Требуется большого напряжения и, главное, наблюдательности. Не изучая характера моря, особенностей его колорита, рисунка волн, не напишешь картины. У каждого моря свои особенности, и когда после Черного моря приехал я на север, на Баренцево и Белое моря, то прежде чем написать «Шторм на Белом море» (Феодосийская картинная галерея), сделал десятки этюдов и просто часами сидел на берегу и смотрел на бегущие волны» (Мастера советского искусства, 1963).

§6. Выполнение копий пейзажей известных художников

На шестом этапе можно приступить к выполнению копий картин пейзажа замечательных русских живописцев: В. Д. Поленова, В. А. Серова, И. И. Левитана, К. А. Коровина, Ф. А. Васильева, А. К. Саврасова и др. Это расширит ваше представление об основных принципах строения пейзажа, будет способствовать более уверенной работе на пленэре.



Копирование произведений живописи и графики дает положительные результаты, когда им занимаются уже в значительной степени подготовленные учащиеся, способные сознательно относиться к процессу копирования, изучая и раскрывая метод и технику работы большого художника.

Иначе обстоит дело, когда за копирование берутся неподготовленные ученики, еще не способные к проведению анализа творческого произведения. Ибо пассивное срисовывание приносит мало пользы и, вкореняясь в привычку, наносит определенный вред их работе по изучению природы, требующей от учащихся большого терпения и внимания. Основной вред состоит в том, что начинающий художник часто берет себе в практику чужие штампы в изображении того или иного предмета (деревья, цветы, облака и т. п.), тем самым лишая себя возможности самостоятельно выходить на пленэр и раскрывать, развивать собственный талант, своеобразный стиль письма и, возможно, более оригинальное, проникновенное понимание в трактовке природы.

§7. Самостоятельная работа на пленэре

После кропотливого изучения элементов пейзажа можно перейти к самостоятельной работе над фрагментом пейзажа с природы. Фрагмент пейза-

жа — это одно деревце, интересный пучок травы у тропинки и небольшая часть неба.

Натурой называется реальная действительность, служащая предметом изображения для художника. Рисовать с натуры — значит рисовать не по памяти.



В этюде пейзажа постарайтесь передать и состояние солнечного (или ненастного) дня, воздушную атмосферу, а также общий цвет и тон неба — общее эмоциональное настроение пейзажа.

Постоянно сравнивайте по тону и по цвету, по яркости предметы между собой (например белое облако со стволом белой березы или белой стеной дома, освещенную крышу с белой стеной в тени...).

Учитывайте определенный порядок работы над пейзажем:

- на листе провести линию горизонта, т. е. определить соотношение неба и земли;
- прорисовать в самых широких обобщениях формы растений, деревьев, зданий, почвы;
- уточнить основные пропорции между элементами пейзажа с учетом законов линейной перспективы и при этом не увлекаться мелкой детализацией;
- определить освещенные места и проложить тени;
- определить и наметить четкие, мягкие и размытые контуры форм;
- продумать и наметить композиционный центр, предметы располагают с таким расчетом, чтобы направить внимание зрителя к композиционному центру.



В компоновке пейзажа обычно избегают повторяемости ряда горизонтальных прямых, параллельных краям холста. Тянущиеся через весь рисунок горизонтальные ограды, дорожки и другие параллели затрудняют передачу глубины пейзажа, тогда как линии диагональные, уходящие к горизонту, часто подчеркивают пространственное построение.

В пейзаже главной задачей является не изображение отдельно взятых предметов, а передача их в пространстве, показ уходящих в глубину элементов. Именно такие пейзажи привлекают нас своей красотой, поэтому далям часто отводят центральное место, хотя при этом и не прорисовывают их детально.

В работе с натуры в первый план входят предметы, находящиеся на некотором расстоянии от рисующего, так, чтобы можно было одним взглядом охватить сразу весь изображаемый пейзаж.

В пейзаже невозможно прорисовать с одинаковой детализацией ближние и далекие предметы. Ведь даже при фотографировании выбирают нужный фокус, определяющий пространственные границы четких, детальных изображений.

К первому плану пейзажа относятся почва и размещенные на ней близкие предметы. По законам перспективы они даются в крупном масштабе, с четко разработанными подробностями. Большие объекты на первом плане приходится изображать частично или, как иначе говорят, фрагментарно.

Второй план пейзажа часто содержит основное тематическое повествование. Здесь можно рисовать крупные объекты целиком и с достаточной четкостью.

На третьем плане изображения обычно менее четки, даны в сближенных тональных отношениях, т. к. в воздушной среде теряется резкость очертаний. Воздух не обладает полной прозрачностью и как бы окутывает дали дымкой. Они кажутся неясными, потому что в туманные дни воздух содержит большое количество испарений, а в сухую погоду, особенно в городе, прозрачности воздуха мешают частицы пыли и копоти. Кроме того, теплые воздушные течения в жаркие дни вызывают заметные для глаза колебания воздуха, которые мешают четко видеть дальние предметы.

Темные предметы на дальнем расстоянии кажутся светлее, а светлые — темнее, теряя часть светосилы (рис. 4).

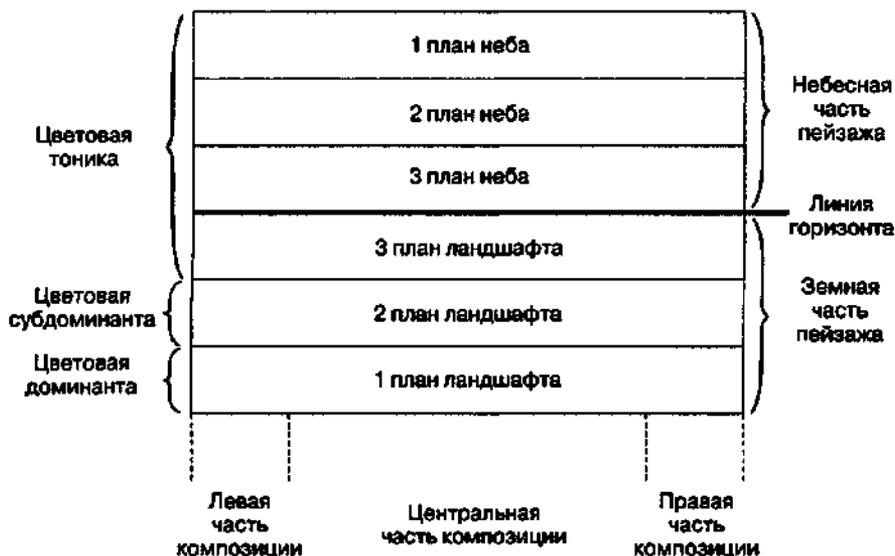


Рис. 4. Общая схема расположения планов пейзажа на плоскости картины

Известный русский художник-пейзажист И. И. Шишкин интересно высказывался о значении выписанных подробностей в пейзаже в целом:



«Картина должна быть полной иллюзией, а это невозможно достигнуть без всестороннего изучения избранных мотивов, к которым художник чувствует наибольшее влечение, которые остались в его воспоминаниях детства, т. е. пейзаж должен быть не только национальным, но и местным.

...В этюде должен быть тщательно передан весь кусок природы, со всеми подробностями, может быть, лишними для картины, но от присутствия которых и зависит сила впечатления. Ибо создавая картину художник невольно воспринимает только те предметы и тона, которые составляют мотив. Поручкой всего сказанного будет долготелный мой опыт и все мое желание послужить родному пейзажу...» (Абельдяева И. Г. Школа изобразительного искусства. Вып. 5. — М., 1962).

В некоторых картинах первые планы сопоставлены сразу с третьими, что подчеркивает глубину пространства картины, хотя, конечно же, в природе четко разделить планы достаточно трудно, ибо существует много промежуточных планов.



При работе на пленэре ваш сеанс не должен превышать двух часов, т. к. освещение постепенно изменяется, изменяя вид природы. Для этого необходимо следить за соблюдением выбранного состояния погоды и времени дня, перед началом работы над пейзажем, к примеру, в солнечный день, учтите в какую сторону движутся тени, и внимательно следите за тем, чтобы их расположение на рисунке соответствовало одному определенному моменту.

Прорисовка падающих теней определяет на рисунке положение солнца, а очертания теней показывают формы отбрасывающих их предметов и характер поверхностей, на которые ложатся тени. Очертания падающих теней в пейзаже следует наметить одновременно.

Работая на пленэре в переменную погоду, заранее установите, какие участки рисунка, предметы являются освещенными, а какие уходят в тень, далее придерживайтесь этого намеченного распределения, связанного с вашим основным композиционным замыслом картины.

Следует помнить, что в туманный, серый день объемность предметов менее заметна, чем под яркими солнечными лучами.

Для примера рассмотрим картину «**Осеннее утро**» (фрагмент) известного русского художника-пейзажиста Ю. Ю. Клевера, которая является прекрасным образцом пейзажной живописи.

В картине ясно прослеживаются три основных плана.

Деревья, находящиеся на *первом плане* картины, поданы объемно. Это означает, что само дерево также имеет три плана в своем изображении, где *первый план* — это листва, которая выделена более ярким цветом, пастозной, густой фактурой, ветви и веточки выписаны особенно тщательно, четким контуром.

Имеется *второй, третий план листвы*, выполненный мягким, порой размытым контуром. Эти планы — менее яркие по цвету и не имеют фактуры, т. е. выполнены гладким, нежно-тонким красочным слоем.

В целом лес *второго и третьего плана* всей картины исполнен мягким контуром, тонким, жидким слоем, почти лессировочно по фактуре, тихим неярким звучанием по цвету, все больше имеющим в себе цветовые оттенки пасмурного, тревожного, темного, осеннего дождливого неба. Лес этих планов погружен в цвет воздушной дымки (серо-голубоватый, серо-зелено-охристый цвет), характерный для всей картины. Цвет воздушной дымки, конечно же, определяется цветом неба, меняющегося соответственно погодным условиям.

Итак, рассмотрим *первый план* всей картины. Он выделен как самая светлая по тону часть, и одновременно самыми яркими по цвету пятнами — это осенние ярко-желтые листья на деревьях и рассыпанные по краям лужи на дороге. Великолепно выписаны просветы в листве деревьев, передана ажурность их форм.

На первом плане находится и самое темное пятно в картине — это черный ствол дерева, в то время как дальние темные пятна звучат чуточку бледнее, они больше имеют в своей окраске цвет воздушной среды (серо-голубой), они менее насыщены, не так активны по цвету, за счет этого и передается пространство в картине.

Хорошо читается в картине воздушная среда.

На переднем плане на дороге видны мазки серо-голубого цвета, выполненные, кстати, приемом сухого письма «воздушным мазком», олицетворяющим собой воздушную среду, ее мельчайшие частицы, небесное освещение. Мазки (серо-голубые) воздушной среды вводятся во все предметы, элементы картины тихо и вкрадчиво, мягко. Они способствуют общему объединению картины воздушной средой, ее цветом. Серо-голубые мазки мы видим и на тропинке, ведущей к дому, на раме окна, на ставнях дома, на крыше и в просветах деревьев и т. д.

Великолепно исполнен характер рисунка всех форм элементов пейзажа, во всем рисунке пейзажа заложена художником змеевидная, волнообразная, S-образная линия, придающая картине изысканность, красоту, благородство.

Поэтичность, нежность придает картине мягкий контур (прием сближения трех видов исполнения) во всех элементах пейзажа, за исключением лишь дерева на первом плане, являющегося центром внимания на картине.

Подробное изучение каждого в отдельности элемента природы является базовым в освоении пейзажа на пленэре, где за короткое время при постоянно меняющейся расцветке дня, погоде в целом, художнику необходимо уловить и суметь быстро запечатлеть понравившееся состояние природы.

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте в предлагаемых живописных произведениях (см. иллюстрации на цветной вкладке) волнообразный, змеевидный рисунок растений, форму и ритм пустот.
2. Проследите исполнение контура теневых участков в предлагаемых живописных произведениях (см. иллюстрации на цветной вкладке).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

Коровин К. А. «Зимой»

Левитан И. И. «Весна»

Левитан Я. И. «Осенний день. Сокольники»

Левитан И. И. «Март»

Маковский К. Е. «Дети, бегущие от грозы»

Поленов С. Д. «Московский дворик»

Поленов В. Д. «Олифа в Гефсиманском саду»

Саврасов А. К. «Грачи прилетели»

Саврасов А. К. «Зима»

Семирадский Г. И. «Рим. Деревня»

Семирадский Г. И. «У источника»



Глава 2

Основные законы разработки тоновых отношений при изображении пейзажа

Весь секрет колорита, отвечающего тому, как природа объединяет свои цвета, заключается в хорошо выбранных отношениях. Увлекательная задача наблюдать и изучать игру света на предметах, подчиненную «логике» отношений.

Я. Я. Волков

§ 1 • Понятие тоновых отношений в живописном произведении

Рассмотрим основные принципы понимания тоновых отношений в картине в целом, ибо любой художественный замысел видится и начинает определяться, разрабатываться в первую очередь с тональной композиции картины.

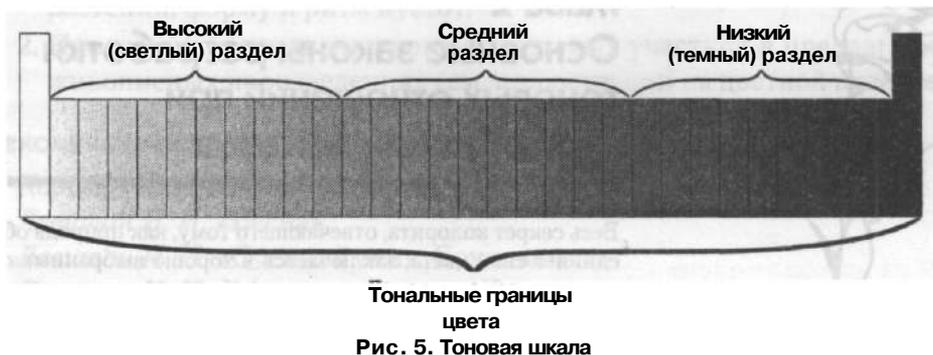
Важно понять, что все богатейшее разнообразие цветовых оттенков окружающего нас мира имеет ограниченную тональную основу, своеобразную **тоновую шкалу**, ее максимальные тональные границы - *это все множество ахроматических (бесцветных) оттенков от ярко-белого до глубокого черного цвета* (рис. 5).

Все тональное разнообразие, которое мы видим в природе, художник передает красками, где белила являются олицетворением самого светлого пятна, например сияния солнца, светлее белил нет краски, и самое темное пятно изображаемой природы пишется черной краской в картине. Градация от белой краски до черной, богатейшая шкала различных тоновых оттенков — ей подвластно передать все тональное разнообразие природы.

Тоновая шкала с ее максимальными тональными границами (от ярко-белого цвета до глубокого черного цвета) показывает нам пределы движения любого цвета от его самого светлого состояния до его самого темного состояния.

Тоновая шкала имеет в себе три раздела: *высокий, средний, низкий*. *Высокий раздел* — это набор оттенков очень светлого диапазона, затем — *раздел средней темности диапазона оттенков*, и наконец, *низкий раздел, диапазон оттенков более темных, сумеречных* (см. рис. 5).

В живописном произведении художественное содержание выражено выбором мотива, композицией, цветом, но общий тон, богатство тоновых оттенков, переходов, переливов в живописи играет особую роль, они наполняют произведение поэтическим, духовным содержанием.



При отсутствии в картине разработки тоновых переходов она приобретает более декоративное, плоскостное, формальное содержание, теряет глубину и одухотворенность, объемность форм.

При написании картины многие начинающие художники используют весь диапазон тоновой шкалы, хотя в картине должна быть своя «тоновая октава», соответствующая состоянию в природе.

Здесь мы подошли к одной из наиболее важных проблем, существующих при написании живописного произведения, — это понимание и создание общего тона картины.

Ранее мы рассматривали только максимальные тональные границы (от ярко белого цвета до глубокого черного цвета), т. е. крайние пределы — тоновой шкалы всего богатейшего цветового разнообразия природы в целом, теперь ознакомимся с новым понятием — общий тон картины, написанной художником.

Общий тон живописного произведения означает, что собственные тональные границы картины соответствуют диапазону тоновых оттенков изображаемой природы (натюрморт, фрагмент природы, портрет и т. п.), ее общему тону освещения и воздушной среды.

Необходимо учитывать, что общий тон картины можно «сдвигать» в ту или другую сторону (в светлый или темный раздел тоновой шкалы), но внутри картины тональные отношения между ее элементами должны передаваться в соответствии с натурой.

Общий тон картины чаще всего не будет достигать максимальных тоновых границ (от ярко-белого цвета до глубокого черного цвета), он часто имеет более узкие тоновые границы, меньший диапазон оттенков тона между самым светлым пятном и самым темным пятном картины.

В природе и в картине, являющейся ее отражением, самое светлое пятно может быть любого цветового оттенка и не обязательно ярко-белым. Наиболее темное пятно также бывает любого цветового оттенка, т. е. оно не всегда будет глубоко черным.



Начинающим художникам необходимо помнить, что диапазон нашей палитры от самой светлой краски до самой темной значительно меньше, чем диапазон красок природы (особенно в его светлой части), где самым светлым является источник света, огонь или белый предмет, освещенный солнцем, а темным — абсолютная темнота, где глаз перестает различать колебания цвета.

Уместным будет вспомнить высказывания художника Альберти (XV в.) о белом цвете в картине. Он писал, что никогда нельзя делать какую-либо поверхность настолько белой, чтобы нельзя было сделать ее еще белее. Даже, если художник одевает (свои фигуры) в самые светлые одежды, он должен остановиться далеко от последней белизны. Живописец не находит ничего иного, кроме белого цвета, чтобы представить блеск отшлифованного меча.



Художнику при создании живописного произведения необходимо глубоко проанализировать тон освещения, общий тон воздушной среды и определить, в каком тоновом разделе находится общее тональное состояние натуры, какой тоновой диапазон оттенков будет заложен в основе данной картины. Ибо художник пишет в своей картине не весь видимый мир, который предстал перед его глазами, а лишь понравившийся фрагмент этого окружающего мира, и в нем не всегда присутствуют оттенки полного диапазона тоновой шкалы.

Таким образом, при написании живописного произведения возможно использование как максимальных тональных границ (от ярко-белого цвета — до глубокого черного цвета), так и использование лишь ее тоновых разделов, в зависимости от натуры.

Тон называется степень светосилы цвета, т. е. это некая степень светлости или темноты какого-либо цвета.

Тон означает физическую характеристику света, где количество и качество света на поверхности предмета зависит:

- от источника света (это может быть солнечный, лунный или искусственный свет (лампа, свеча, костер...)), т. е. от его яркости, цвета и тона;
- от окраски самого предмета;
- от положения предмета в пространстве по отношению к источнику света, где каждая поверхность предмета освещена по-разному;

- от расстояния между предметом и источником света, т. е. по мере удаления поверхности предмета от источника света освещенность ее будет ослабевать. Резкие контрасты, тоновые, цветовые, интенсивные тени также будут постепенно ослабевать. При удалении предметов от источника света они становятся однотонными.

Верное видение тона очень важно для художника, т. к. ошибка в подборе тона дает неверный цвет. Ибо цвет и тон — тесно взаимосвязанные понятия.

По словам Н. П. Крымова, видеть точно тон гораздо труднее, чем видеть цвет. В этом каждый может убедиться, пробуя определить разницу в цветах светофора. То что один красный, другой зеленый цвет — это скажет каждый, но только немногие верно определят, который из них светлее.

Благодаря тоновому изменению цвета мы наблюдаем объем предмета, а также степень его удаленности от нас, и таким образом получаем представление о расстоянии, перспективе. Под тоновым изменением цвета имеются в виду темные или светлые краски вообще, и каждый цвет в отдельности может быть представлен в более темном варианте или в более светлом.

Известно, что **тональные отношения** — это степень интенсивности света и тени, дающая нашим глазам возможность различать расстояние между предметами и передавать на плоскости впечатление глубины.

Без верно взятого тона невозможно правдиво передать общее состояние дня в природе, перспективу и материал. Требуется длительное время для обучения и приобретения навыков определения тона в ходе практической художественной деятельности. Но эта задача вполне решаемая.

Несомненно, что в реалистической живописи тон играет главную, определяющую роль. Все великие реалисты прошлого писали тоном. Это известные художники: И. Е. Репин, И. И. Левитан, И. Н. Крамской, В. А. Серов, К. А. Коровин, В. Д. Polenov, А. Е. Архипов и др.

Картина не может быть живописной, если мы не учтем самого главного — значения и влияния общего тона светового состояния в природе и в картине.

Известно, что освещенность — могучий источник тонального объединения картины. Она создает весь диапазон все движение тонов (от светлых до темных) общего состояния в наблюдаемом фрагменте природы.

Именно она увеличивает и уменьшает число видимых светлых пятен, или вызывает множество резких различий между предметами, или уводит предметы в темноту, в цветовую неразличимость.

Действительно, в природе, в сумерках все выглядит более темным, чем в дневные часы. В солнечный день все освещенные предметы выглядят светлее, чем в пасмурный, в комнате — темнее, чем под открытым небом, а в лесу — темнее, чем в поле.

Чувство общего тона, цвета и яркости освещения (небесного и солнечного, искусственного) есть самое главное в живописи.



Верно подобранный тон и цветовой оттенок общего освещения и воздушной среды пейзажа освобождает художника от выработки деталей, дает глубину картине, размещает предметы в пространстве.

Предмет, верно взятый в тоне, будет светиться сильнее, чем тот же предмет, написанный гораздо более светлыми, но неверными тонами. Это убедительно доказывает работа И. Е. Репина «Вечорницы», написанная темными красками, но сколько яркого цвета, освещенности в этих темных красках, дающих ощущение подлинной жизненности лиц и одежд танцующих и сидящих за столом людей.

Если в известной картине И. Е. Репина «Арест» обратить внимание на бумаги, лежащие на полу, можно заметить, что написаны они очень темной краской, но благодаря верно взятому общему тону и цветовому оттенку воздушной среды, они кажутся белыми и приобретают материал тонкой бумаги. Интересны исследования Н. П. Крымова по определению общего тона известных картин русских художников в залах Третьяковской галереи:



«Может возникнуть вопрос о том, нужно ли изменять общий тон картины "Вечорницы", если не показывать горящих у потолка свечей. Безусловно нельзя, т. к. это нарушает изумительную световую, цветовую правдивость картины. Показательным примером являются картины И. Е. Репина "Вечорницы" и В. И. Сурикова "Утро стрелецкой казни", где художники изображают горящие свечи, их пламя является самым светлым пятном в картине. Такое самое светлое пятно в картине (является тональной границей) помогает художнику наиболее точно передавать тона предметов и находить общий тон в картине... Здесь точно передан цвет освещения — оранжеватый. Он присутствует в окраске всех предметов...»

Доказательством правильности того, что я вам сказал о тоне, служит картина И. Е. Репина "Вечорницы" — там лампы написаны самыми светлыми красками, а все, что происходит, темной краской, но отношения тонов так правильны, что когда вы свечи закроете, то видите вещи и подлинные цвета предметов. Вы видите и зеленый и синий цвета. Но когда пробуете их подобрать, то оказывается, что они написаны с рыжим оттенком цвета освещения. Чтобы убедиться в том, насколько верно почувствовали лучшие русские художники общий тон, следует пройти по залам Третьяковской галереи, прикладывая листок белой бумаги к светлым местам картин и к их общему тону.

...И вот представьте, взял я листочек белой бумаги и пошел в Третьяковскую галерею. Подошел к какому-то репинскому портрету с белыми манжетами, приложил к ним листочек белой бумаги, а манжеты-то оказались темно-серые. Пошел я по залам, да ко всем белым предметам на портретах и картинах свой листочек белый стал прикладывать. Что же вы думаете! В сравнении с листочком белой бумаги все белые места в картинах оказались темнее!... Все это говорит о том, что при определении художественного качества живописных работ, в первую очередь необходимо обращать внимание на верность общего тона, на передачу общей правдивости природы».



Таким образом, при написании картины художнику необходимо:

- заранее просчитывать и продумывать тональные границы картины, т. е. ее тональный раздел, тоновые отношения между предметами, предвидеть общий тон, общий цветовой оттенок воздушной среды в картине, цвет освещения;
- определяя натуральный цвет, тон, яркость многих предметов, изображаемых в живописном произведении, необходимо сразу же продумывать их взаимосвязь с общим цветовым оттенком картины, с ее общим тоновым и яркостным единством.

Попытаемся сформулировать точное определение понятия живописного единства картины.

Живописное единство картины — *определенная согласованность всех элементов картины, а также освещения и воздушной среды в тоновых, цветowych, яркостных отношениях.*

Пути достижения живописного единства картины раскрывает подробно описанная в следующей главе система живописных отношений — основополагающий метод работы профессиональной деятельности художника. Этот метод основывается на том, что окраску изображаемых предметов необходимо постоянно сравнивать между собой и находить различие.

Первым этапом в написании картины, основой для дальнейшей живописи цветными красками, является разбор тоновых отношений в природе — это исполнение картины в технике **классической гризайли** — световая моделировка изображаемых предметов двумя красками (белой и черной).

Вторым этапом осуществляется прописка трехцветной гризайли.

Существует прекрасная возможно наблюдать трехцветную гризайль в жизни — у костра в ночной степи.

Из мрака ночи светом пламени выхватываются причудливые силуэты фигур людей, сидящих у костра. Внимательно рассматривая их, мы замечаем: чем ближе фрагмент фигуры к свету пламени, тем он ярче освещен (почти бело-желтым светом) и выглядит самым светлым по тону пятном. Постепенно удаляющиеся от источника света (пламени костра) части фигуры освещены более слабо и смотрятся темнее по тону, и имеют более темные цветовые оттенки: желто-охристые, охристые, охристо-оранжевые, оранжевато-красноватые, красновато-охристо-коричневые, и так постепенно темнеют, уходят в глубокую темную ночь. Тени же на фигурах людей не ясны, в этих тенях нет ни контуров, ни рефлексов, неосвещенные части словно канули в черную бездну ночного мрака степи.

Трехцветная гризайль основана на использовании ахроматических (бесцветных) цветов — черного, белого, а также их производного серого, с ис-

пользованием одного цветового оттенка приглушенного звучания — охра, где цвет охра является олицетворением цвета освещения, озарившего тоновой разбор предметов.

Охра — это воплощение теплого света, в данном случае пламени костра желто-оранжево-охристого цвета (а также и солнечного, искусственного освещения).

Примером исполнения картины в технике трехцветной гризайли могут служить многие картины художников прошлых столетий.

Убедительно передавать материал предметов можно благодаря гармонии тонов и верно найденного общего тона, общего цветового оттенка среды. Каждый тон, попадая точно на свое место в картине, в результате дает правильное изображение материала, и в целом передается на полотне подлинная жизнь.

Н. П. Крымов писал о том, что хорошо бы иметь в живописи, как и в музыке, камертон.

Камертон представляет собой специальный металлический инструмент, который исполняет всегда звук одной определенной, постоянной высоты звучания, относительно которого настраиваются все музыкальные инструменты оркестра, чтобы совместное звучание инструментов при исполнении музыкального произведения было согласованным, благозвучным, а не расстроенным, не попадающим в единое тональное русло.

Камертоном в живописи, по замыслу Н. П. Крымова, должен быть предмет, который не терял бы своего цвета, тона, яркости ни днем ни ночью, чтобы он был постоянный, не меняющийся от окружающих условий (здесь имеется в виду самый светлый предмет с постоянным цветом, тоном, яркостью), относительно которого можно было сравнивать, определять все цвета и оттенки, существующие в природе и в картинах.

После долгих поисков и анализа Н. П. Крымовым было определено, что пламя может быть именно тем камертоном в живописи. Все, что темней этого пламени, нельзя писать чистым белым, хотя в отдельных случаях в природе нам это может показаться сверкающе белым. Например, если в комнате несколько человек в темных платьях сидят вокруг стола, покрытого белой скатертью, невольно художник возьмет эту скатерть чисто белым цветом в картине. Ее трудно увидеть не белой, так силен контраст с черной одеждой. Но если зажечь спичку (или свечу) и навести ее на скатерть, вы сразу увидите ее более темной.

Если написать эту скатерть чистыми белилами, то чем же написать эту же скатерть, освещенную солнцем. Написав ее в пониженной гамме, вы попадаете в тон и передаете не яркую среду комнаты, где происходит действие. Или же, например, вы пишете в комнате портрет человека в черном костюме с белыми манжетами. Вы должны писать манжеты так, чтобы, по-

ставив около природы зажженную свечу, вы имели бы возможность (тот самый «живописный запас») изобразить пламя свечи. А пламя свечи, несомненно белее, ярче белых манжет.

При написании картины в дневное светлое время (в мастерской или на пленэре) у художника самым светлым ориентиром является **белая бумага и огонь спички (свечи)**.

Освещенная солнцем белая бумага сливается с огнем по цвету, тону, яркости, это делает их равными в качестве самой светлой тональной границы. Но с наступлением вечера белая бумага будет темнеть, как и все предметы вокруг, и только пламя огня, его свет остается камертоном, точкой отсчета, самой светлой тональной границей, сравнивая с которым, можно определить степень тона и цвета любого изображаемого предмета. Днем, если сопоставить белую бумагу, освещенную солнцем, и пламя огня, они сольются по тону и цвету, будут равнозначными.

Конечно же, с белой бумагой работать намного проще, удобней, нежели каждый раз зажигать огонь свечи или спички, тем более, если вы не пишете в данный момент вечерний пейзаж.

А вот при написании пасмурного пейзажа, темного предгрозового состояния в природе или раннего утра, его предрассветного момента или того же вечернего пейзажа, наступления сумерек, конечно же потребуются пламя свечи, как самое светлое цветовое пятно, относительно которого можно определять цветовые, тональные, яркостные отношения природы на пленэре. Пламя свечи по своей светлости (т. е. по своему тону), яркости и цвету почти равно солнечному свету, уступая ему лишь в мощности. Солнечный свет, как известно, является самым светлым цветовым, тоновым, яркостным пятном в этом мире. Поэтому пламя свечи — это маленький кусочек солнца, кусочек самого светлого пятна, который взят художником себе в помощь в качестве ориентира для написания пейзажа. Солнечная погода непостоянна, она часто меняется, а пламя свечи остается с художником навсегда.

Верность подобранного общего тона и тональных отношений между предметами в картине позволяют художнику без излишней детализации точно передавать общее состояние природы, правильно расставить предметы в пространстве.

Живописец должен писать всякий предмет в картине так, чтобы он находился от зрителя на таком же расстоянии, как и в реальности. *Без верно взятого тона невозможно правдиво передать три основных элемента реалистической картины: общее состояние природы, пространство и материал.*

Передача тоновых отношений между предметами и общего тона картины предполагает и выбор цветового диапазона картины, т. е. общей цветовой тональности картины, которую задает цвет небесного и солнечного (ис-

кусственного) освещения, плотность воздушной среды, а также общее построение цветовой гармонии, применение определенных гармонических пар в картине.



Помните, что правильные тоновые отношения должны быть решены именно живописно — цветом.

В пространственной материальной станковой живописи цвет и тон неразрывны. Цвет, неверно взятый в тоне, не передает материального объема в пространстве. Цвет появляется в сочетаниях, живописных отношениях. Цвет — это душа живописи, это ее красота и выразительность.

В станковой живописи решающей является передача общего состояния, что достигается верным общим тоном картины, т. е. степенью ее светлоты.

Если общий тон неверен и картина пересветлена, то теряется ощущение глубины, и изображение словно выходит, выпадает из рамы на зрителя. Если общий тон картины слишком темен, то теряется состояние, теряется свет, художнику не хватает цветов палитры и появляется чернота.

В обоих случаях пропадает материальность изображаемого. Важно точно определить общий тон картины. В картине так же, как и в музыке, всегда присутствует определенная общая тональность. Это закон.

Внимательное отношение к тону природы избавляет художника от последующих ошибок, от приблизительности в исполнении картины, помогает передать материал, из которого состоит предмет. Когда пишешь не с природы, возникает сложнейшая проблема именно в передаче тоновых отношений предмета. Поэтому все надо изучать только по натуре.

Свойство нашего зрения таково, что один художник пишет видимые предметы слегка в голубых оттенках, другой — в розовых. Но при верности исполнения общего тона картины возможно различное цветное видение природы.

Вспомним из предметов музыкального образования — «теории музыки», «сольфеджио», что **музыкальной тональностью** является организация звуков в их определенной последовательности вокруг опорного звука — тоники, создающая общее гармоническое, ладовое единство и музыкальное настроение (мажорное, минорное).

Таким образом, можно вывести и определение понятия живописной тональности картины.

Живописной тональностью является организация родственных цветов вокруг опорного цвета картины — цветовой тоники, создающая общее цветное единство, эмоциональное настроение в картине.

Выбор **опорного звука** в музыкальном произведении или **опорного цвета** в живописном произведении определяется основной идеей сюжета художественного произведения. Отталкиваясь от своей идеи, художник оп-

ределяет, какие цвета и какого тона будут противопоставляться друг другу, т. е. определяет гармоническую пару (или несколько гармонических пар) будущей картины.

Мы знаем, что **цветовая тоника** — это цвет, тон воздушной среды картины и фона вокруг центрального сюжетного ядра, это цветовая опора, фундамент всего произведения. Цветовая тоника выполняет главную свою задачу, она оттеняет, подчеркивает, выделяет и обостряет цветовую кульминацию — эмоционально-смысловую вершину произведения.

Таким образом, живописная тональность включает в себя одновременно понятие общего тона картины и общего цветового, яркостного оттенка картины в целом.

Очень важен прием работы в одном разделе тоновой шкалы, который дает совершенствование начинающим художникам своего чувствования, понимания, видения и передачи в картине тончайших градаций тона и едва заметных, нежных переливов цветовых оттенков натуры.



Прием работы в высоком разделе тоновой шкалы заключается в том, что написание натюрморта ведется двумя красками: белой и какой-либо светлой краской по выбору. Например, бело-голубой и любой другой оттенок — теплый или холодный, но приближенный к белому (светло-зеленый, розовый, светло-охристый, светло-оранжевый, светло-лиловый, светло-кофейный и т. д.).

Таким образом, все богатство оттенков тоновой шкалы (от белого до черного цвета) уменьшается до очень узкого диапазона. Работа ведется лишь в одном разделе тоновой шкалы (в данном случае — самом светлом), а задача перед художником все же остается прежняя — максимально передать все множество тоновых градаций натуры, но выполнить это уже гораздо сложнее.

Данное упражнение повышает не только чувствительность к тоновым оттенкам, к их тончайшим нюансам, но и одновременно к нежным, едва уловимым градациям какого-либо взятого цвета, ибо цвет и тон — понятия нерасторжимые.

Что характерно, именно этот сложный вариант разработки тоновых отношений чаще всего и встречается в ежедневной практике художника — пейзажиста, портретиста, дизайнера.

Передавать как можно вернее природу на холсте означает передавать все оттенки предметов. Смотреть и сравнивать, что темнее, что светлее и т. п. и на сколько, 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...

По словам Н. П. Крымова, чем ближе художник берет оттенки предметов к природе, тем лучше передается материал, из которого предмет еде-

лан. И наоборот. При несоблюдении этих оттенков материал передаваемых предметов исчезает. Снег делается, если вы пишете зиму, известкой, шелк — шерстью, тело — резиновым, сапоги — железными.

Живопись есть передача тоном видимого материала. Например, пейзажи И. И. Левитана тем и замечательны, что, при чрезвычайно широком письме и свободе его техники, они удивительно материальны, воздушны и правдивы.

В этой связи неправильно начинать обучение живописи с акварельных красок. Для неопытного художника акварель представляет большую трудность. Акварелью можно начать работать тогда, когда вы поймете, как с ней обращаться, когда овладеете техникой масляной живописи.

§ 2. Взаимосвязь тоновых отношений и воздушной среды в живописном произведении

Построение пространственной глубины в живописном произведении осуществляется одновременно двумя подходами:

- построением *линейной перспективы* (т. е. построение перспективы посредством рисунка картины);
- передачей *воздушной среды* (т. е. построение перспективы посредством определенных цветовых отношений)¹.

Перспективой называется изменение внешности и видимые сокращения размеров предметов по мере их удаления к горизонту на большое расстояние от глаз художника.

Линейная перспектива — передача пространственной глубины в картине на основе законов линейно-графического изображения объемных тел на плоскости холста при использовании всех выразительных средств искусства рисунка: тоновые пятна, линии, штрихи, разные виды контура, построение определенных размеров, пропорций, масштабов в элементах картины.

Воздушная перспектива — построение пространственной глубины в картине посредством передачи определенных живописных (цветовых, тоновых, яркостных) отношений между элементами картины и передачи изменений оттенка (цветового, тонового, яркостного) и плотности воздушной среды согласно основным планам картины.

Едва уловимый и нежный цвет, а также тон воздушной среды бескрайнего пространства пейзажа, высокого простора небес определить сразу не-

¹ Базовые знания начального этапа обучения живописи по теме: «Воздушная перспектива в живописном произведении», «Построение цветовой гармонии в живописном произведении», «Значение гармонических пар в картине» подробно описаны в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». — СПб., Питер, 2004.

легко, здесь необходимо присмотреться, сравнить пейзажные дали с белым листком бумаги или с черным цветом видоискателя, они помогут определиться с цветом, тоном атмосферы.

Воздушная среда представляет собой сложный набор тончайших, словно дымчатых, переходов, переливов цветовых, тоновых, яркостных оттенков.

Это всевозможные оттенки разных освещений и определенная плотность воздуха, которые, соединяясь друг с другом, и создают некий общий цветовой, тоновой оттенок воздушной среды в целом.

Рассмотрим основные составляющие воздушной среды.

Общий оттенок (цветовой, тоновой, яркостный) воздушной среды состоит из одновременно смешанных между собой:

- оттенка (цветового, тонового, яркостного) верхних слоев атмосферы — *небесного освещения*]
- оттенка (цветового, тонового, яркостного) нижних слоев атмосферы — *воздушной дымки*;
- оттенка (цветового, тонового, яркостного) *солнечного освещения (или искусственного освещения)*;
- определенной *плотности воздуха*.

Например, в предрассветные часы, наблюдая туман над лесным озером, мы видим, как он окрашивается в таинственный сиренево-голубой оттенок небесного освещения. Постепенно в небе восходит алая заря, и туман приобретает цвет розовых лучей уже нового освещения. По мере того как солнце поднимается все выше, солнечный свет меняется на светло-желтый оттенок. Вслед за этим изменением цвета освещения цвет тумана становится нежно-желтым. Проходят утренние часы, а вместе с ними рассеивается и туман, воздух над озером снова прозрачный, наполненный ярким голубым светом небес летнего жаркого дня...

Художник, анализируя наблюдаемый пейзаж, ориентируется на те планы, в которых наиболее ярко заметны изменения (тоновые, цветовые, яркостные) в воздушной среде и изменения плотности этой среды.

Рисуя с натуры, пейзажист обычно делит видимые предметы на основные группы: переднего, дальнего и промежуточного между ними — среднего плана.

Различные условия освещения, состояния погоды, время дня, различное время года обуславливают изменения в передаче тональных отношений и цветовых оттенков воздушной среды.

Земная атмосфера представляет собой среду, в которой содержатся мельчайшие частицы (пыль, влага и сами молекулы воздуха), препятствующие прохождению света — так называемая мутная среда. Красные, оранжевые, желтые лучи проходят через атмосферу более беспрепятственно. Голубые, синие, фиолетовые лучи рассеиваются в разные стороны (этим

объясняется голубой цвет неба). Чем чище воздух, тем меньше дымка, прикрывающая дали, и тем более фиолетовый свет рассеивается в нем (поэтому высоко в горах цвета меньше изменяются на расстоянии, а тени бывают фиолетовыми). Чем больше в воздухе пыли и влаги, тем больше рассеиваемый в воздухе свет приближается к белому (этим объясняется явление тумана).

Рассмотрим подробно составляющие воздушной среды при написании пейзажа. Небесный голубой купол (который обычно бывает в солнечный день) единым рефлексом отражается на всей Земле. Каждый элемент пейзажа (каждая травинка, веточка, камушек и т. д.) несет на себе этот голубой рефлекс небесного освещения.¹

Небесное освещение — это высокие слои атмосферы. Цвет, тон, яркость небесного освещения меняются в зависимости от времени дня, времени года и в связи со сменой погодных условий.

Например, мы наблюдаем голубое небо в ясный день и различные оттенки цвета, тона, яркости неба при пасмурной погоде и т. д.

Передача воздушной перспективы в картине есть передача цвета, тона воздуха в природе на момент написания картины. Понятно, что цвет воздуха всегда того же цветового, тонового и яркостного оттенка, что и цвет неба, и изменяется всегда в соответствии с последним.



Передача плотности воздуха заключается в том, чтобы:

- показать на каком расстоянии от зрителя находится изображаемый объект в картине, т. е. передать пространственные планы и в земном ландшафте, и в небесном пространстве изображаемого пейзажа;
- показать зрителям за счет тонового оттенка всю степень прозрачности (плотность) воздуха, отделяющую зрителя от объекта на первом, втором и третьем планах картины;
- показать цвет этой толщи воздушной среды, состоящей из мельчайших частиц пыли, паров влаги, копоти и других примесей, характерных для данной местности и погодных условий.

При написании толщи воздушной среды необходимо учитывать все оттенки неба и пыли, поскольку все увеличивающийся слой воздуха (с увеличением расстояния от зрителя до объекта) размывает цветовую окраску предметов и их очертаний, а также и

¹ Подробное описание темы о значении двух основных источников освещения (небесного и солнечного) в природе, вы сможете найти в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». - СПб., Питер, 2004.

контрасты света и тени на предмете. Толща воздуха, как мы обычно видим, имеет цвет неба, но еще и загрязнена другими цветовыми оттенками пыли, копоти. Это и охристые, и серые, и коричневато-бордовые и т. п. оттенки в зависимости от местности, которую вы изображаете в своей картине, и состояния дня.

Общее понимание воздушной среды можно разделить на две части:

- 1) высокие слои атмосферы (со своими цветовыми характеристиками);
- 2) низкие слои атмосферы (со своими цветовыми характеристиками), так называемая воздушная дымка.

Такое разделение воздушной среды на части помогает лучше сориентироваться в условиях пленэра, понять происхождение цветовых оттенков в воздушной среде при написании картины.

Воздушная дымка — это нижние слои атмосферы, находящиеся непосредственно у Земли.

Воздушная дымка относится к полупрозрачным средам: горячий вибрирующий воздух, дождь, вода, туман, снег, пар, дым, пыль, копоть и т. д.

Воздушная дымка имеет цвет небесного, солнечного (или искусственного) освещения, цвет общих погодных условий. Но она еще имеет в себе и загрязняющие примеси, которые несут с собой новые цветовые оттенки. Это — красноватая копоть производственных выбросов, охристый песок, поднимаемый ветерком, серая или коричневатая придорожная пыль, рассеянная в воздухе, или туман, поднимающийся над рекой, и т. д. Их цвет зависит от местности, где пишется пейзаж.

Цвет предмета меняется в результате прохождения через полупрозрачные среды: воздух, воду, туман, дым, пыль и т. д. На этом явлении и основана воздушная перспектива. Между предметами и зрителем по мере удаления их друг от друга как бы опускаются все новые и новые слои вуали воздуха, словно занавес, цвет которых зависит от состояния дня. Таким образом, пейзаж распадается на ясные цветовые и тональные планы. Ярким примером произведения, где предметы окутаны охристой песочной пылью, может служить картина М. Б. Грекова «Трубачи Первой конной армии».

При написании картины пейзажа художник всегда должен учитывать тонкие изменения неба, воздушной дымки, тонко чувствовать их цветовые оттенки, яркостную характеристику небесного купола в целом (например, в картинах В. Д. Поленова «Зима», «Московский дворик» и т. д.).



Необходимо обратить внимание начинающих художников на тот факт, что небо, которое играет решающую, ключевую роль в картине, часто имеет еще более сложный вариант расцветки по фрагментам.

В связи с изменениями погодных условий небесное пространство делится на фрагменты, различные между собой по окраске (тону, цвету, яркости) и освещенности.

Характерно, что каждый из этих различных фрагментов неба несет и разные эмоционально-психологические настроения. Каждый фрагмент неба по-своему окрашивает Землю, ложась своим особенным цветовым рефлексом на предметы, создавая целую гамму чудесных эмоциональных переживаний в душе зрителя.

Наблюдая заход солнца в западной части небес, мы видим, что она более светлая, озаренная алыми лучами солнца, тогда как восточная часть имеет намного более темный тон неба и сиреневый оттенок цвета. Эта часть неба уже погружена в сумерки. Или же, к примеру, предгрозовое небо, оно также имеет различные цветовые и тоновые оттенки в каждом своем фрагменте (например, картины: Ф. А. Васильев «Мокрый луг», А. К. Саврасов «Домик в провинции. Весна», И. И. Левитан «Владимирка», Ю. Ю. Клевер «Зимний закат в еловом лесу» и т. д.).

Как мы уже знаем, освещенность — могучий источник тонального объединения картины, она создает весь диапазон, все движение тонов (от светлых до темных), общее цветовое состояние данного фрагмента природы. Именно она увеличивает и уменьшает число видимых светлых пятен пейзажа, то вызывая множество резких различий между предметами, то уводя предметы в темноту, в цветовую неразличимость.

Передача в картине света и воздушного состояния является главной заботой художника-пейзажиста.

Интересные наблюдения природы *вдоль света* (когда солнце находится позади художника) или *против света* (когда солнце впереди художника) показывают, что при этом резко меняется характер живописной задачи. Эти же живописные задачи возникают и в вечерних пейзажах, наблюдаемых вдоль сияющей зари или против нее. В последнем положении — все предметы превращаются в силуэты.



Необходимо помнить, что небо, солнечный свет в пейзаже являются источником и определяющим моментом общего эмоционального настроения картины.

Свет способен преобразовать любую местность в одно мгновение до полной неузнаваемости, способен превращать самые обыденные краски природы в фантастические зрелища. Так, например, часто бывает перед грозой или при закате, восходе солнца. Особенно интересны эти моменты в горной местности.



Следует обратить внимание, что на окраску воздушной среды в картине также оказывают влияние цвет, тон, яркость освещения, т. е. ко всем вышеперечисленным оттенкам воздушной среды, ра-

ботая на пленэре, мы добавляем еще и оттенки солнечного освещения, в зависимости от состояния дня (раннее утро, полдень, сумерки, лунная ночь)¹.

Небо определяет цветовое, тональное состояние будущей картины пейзажа, ее колористический строй, в силу того огромного рефлекса — цветового отражения, которое небо оказывает на Землю. Рефлекс от неба бывает как холодный, так и теплый (в зависимости от состояния погоды). Поэтому написание пейзажа начинается именно с прокладки, прописки отношений неба и Земли.



Помните, что небо визуально воспринимается (с живописной точки зрения) как задняя драпировка натюрморта, дальняя стена, находящаяся в глубине сцены театра, или словно вертикально поставленный лист бумаги, выкрашенный при этом определенным цветом, тоном, яркостью, на фоне которого расставлены предметы, испытывающие на себе его тоновое, цветовое влияние в виде рефлекса.

Известный английский художник-пейзажист Джон Констебл писал о том, что пейзажист, у которого небо не является одной из важнейших частей композиции, пренебрегает лучшим своим помощником. Трудно назвать такой вид пейзажа, в котором небо не является ключевой нотой и в котором оно не выражает настроения этой картины. В природе небо — источник света, оно царит над всем, и даже наши повседневные суждения о погоде зависят от него.

В живописном произведении особенно хорошо передает ощущение воздушной дымки художественно-технический прием письма «воздушным» мазком. Он частично покрывает поверхность холста, имеет как бы пунктирный, едва заметный характер нанесенного красочного слоя, напоминает собой нежную вуаль.

Рассмотрим пример передачи воздушной среды в картине В. М. Васнецова «Аленушка».

«Чистый серебристо-серый тон неба отражается на холодной зелени осоки, камнях, тонких стволах осинок, верхушках елочек. Он проникает всюду, создает мягкую, едва уловимую светотень, окружает воздухом траву и деревья. Он облагораживает природу, обнаруживает таящуюся в ней красоту и поэтичность и незаметно переходит в мерцающую золотом листву, покрывающую землю, в коричневато-темную поверхность омута, в блекло-розовые цветы на темно-синем сарафане Аленушки, отражается на ее коже и на золотистых прядях ее волос» (*Прыткое В. А. Любимые русские художники.* — М., 1963).

¹ Подробное описание основных видов освещения в природе вы сможете найти в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». — СПб., Питер, 2004.

Рассмотрим картину И. И. Левитана «Сумерки. Стога».

Здесь в живописи неба И. И. Левитан применяет розово-серые, серо-голубые, пепельные тона, незаметно переходящие один в другой и гаснущие в темно-серой синеве сумерек. Стога он пишет в тончайших отношениях серо-зеленых и серо-коричневых тонов, при этом необычайно чутко выявляя цветовое различие каждого стога в зависимости от его положения в пространстве. Серо-лиловым блеклым цветом изображен дрожащий ответ луны на поле. Луг написан в еле уловимых оттенках зеленовато-серых тонов и проникающих в них на первом плане коричневато-серых. То есть при кажущейся простоте отношений серого сумеречного неба и зеленовато-серого скошенного луга в целостную цветовую гармонию приведено множество тончайших оттенков цвета, где главную, определяющую роль играет цвет фона. В данном случае в пейзаже — это цвет неба. В картине «Сумерки. Стога» мы видим, что присутствующий серый цвет сумеречного неба добавляется, вводится во все оттенки всех предметов пейзажа, во все планы пейзажа: в стога, на поле, на скошенный луг, на первый план картины.

Известный русский художник М. А. Врубель писал о приемах исполнения воздушной среды в акварельной живописи:



«Синий кобальт и охра — это божественные краски. Они соединяют между собой все разрозненные тона. Ты можешь удалить нужный план уже готовой акварели тем, что быстро покроешь его легким тоном синего кобальта, и красное (пятно в картине) при этом не станет лиловым, а желтое зеленым. Они только потухнут и уйдут на задний план» (*Алпатов М. В.* Композиция в живописи: исторический очерк. — М.-Л., 1940).

Синий кобальт — это воплощение голубого небесного освещения, создающего холодную голубую воздушную дымку солнечного дня, в которую погружаются все предметы картины, создавая тем самым пространственную глубину, перспективу всей картины. А теплая охра, цвет осенней сухой листвы, выжженной солнцем сухой травы, созревших колосьев пшеницы в поле, придорожной пыли, прибрежного песка... и т. д. — это основная краска Земли. Если покрыть охристой краской (лессировочным приемом) весь первый план картины, мы тем самым приближаем его к зрителю, объединяем первый план общим горячим оттенком, отделяем первый план от дальних, холодных планов, делаем его более выразительным.

Этот же выбор красок являлся основным и для живописного творчества К. Кора, выдающегося французского пейзажиста.



Анализируя творчество многих выдающихся художников, необходимо выделить основные **приемы передачи воздушной среды** в живописных произведениях.

1. Прием передачи воздушной среды путем нанесения цвета воздушной среды поверх изображения какого-либо элемента в картине «воздушным» (сухим) мазком (т. е. мельчайшими точечками, словно вуаль)

- (см. иллюстрации: К. Коро «Мост в Нарни», Ю. Ю. Клевер «Осеннее утро» (фрагмент), К. А. Коровин «Бумажные фонари»).
2. Прием передачи воздушной среды путем вкрапления, словно мозаика, крупных и мелких пятен цвета воздушной среды в окраску предметов, в виде рефлексов, а также и при написании планов картины в целом (см. иллюстрации: И. И. Левитан «Март», К. А. Коровин «Пристань в Гурзуфе», О. М. Зардарян «Весна»),
 3. Прием передачи воздушной среды путем лессировочного покрытия цветом воздушной среды планов изображения картины (см. иллюстрации: И. И. Левитан «Осенний день. Сокольники», В. Д. Поленов «Ливень»).
 4. Прием передачи воздушной среды путем механического смешивания цвета воздушной среды и основного цвета предмета на палитре, затем внесение уже полученной смеси в элемент картины (см. иллюстрации: В. Д. Поленов «Ливень», К. А. Коровин «Архангельский порт на Двине», К. А. Коровин «Зимой», К. Е. Маковский «Натюрморт. Цветы»).



Учитывайте, что при написании картины возможно использование одновременно нескольких приемов передачи воздушной среды.

Целесообразно проводить серию упражнений — учебные постановки (натюрморты) на колорит, при этом меняя освещение, фон, цветовую среду.

Фон (от франц. *fond* — «дно, глубинная часть») — *в натуре и в произведении искусства это есть любая среда, находящаяся за объектом, расположенным ближе к зрителю, это задний план изображения. Дальний план произведения изобразительного искусства всегда представлен воздушной средой, с какими-либо изображениями или без изображений.*

В натюрморте, так же как и в пейзаже, предметы, постепенно удаляясь от первого плана, уходя в даль, погружаются в цвет среды, задаваемый третьим планом, дальними драпировками, растворяются в темной (или светлой) среде пейзажа или комнаты, предметы растворяются в освещении, принимая на себя цвет этого освещения.



Необходимо стараться верно определить общее состояние воздуха, все время сравнивать тональные и цветовые отношения предметов, поскольку предмет у окна будет выглядеть иначе, чем тогда, когда вы его перенесете в дальний темный угол.

Пишите среду, в которой находится предмет. Свет определяет цвет и форму предмета. Один и тот же цвет предмета выглядит иначе в зависимости от той среды, в которой он находится. Эти упражне-

ния дадут возможность быть более подготовленным и более чувствительным к цветовым оттенкам небесного всеобъединяющего освещения в работе над пейзажем на природе.

Интересно высказывание известного французского художника Э. Делакруа об общей схеме написания картины пейзажа:



«Картину надо набрасывать, как если бы задачей был мотив в пасмурную погоду, без солнца. Нет ни решительных цветов, ни решительных теней, есть лишь окрашенная масса для каждого объекта. Предположим, что на этой сцене, которая разыгрывается под открытым небом в пасмурный день, предметы вдруг осветит солнечный луч, и вы получаете света и тени, как их понимают обычно, но по существу они лишь небольшие случайности. В этом, как бы не казалось неожиданным, и заключается вся правда живописи» (Р. Лию, 1932).

Особенность пейзажной живописи заключается в больших пространствах, охватываемых живописцем, и их изменчивости (цветовой, тоновой, яркостной) в зависимости от различных световых условий. При изображении предметов мертвой природы или в портретной живописи предметы находятся на близком расстоянии от зрителя, т. е. они первопланны, и здесь играет большую роль их осязаемая вещность. Тогда как в пейзаже преимущественный интерес заключен в его многоплановости и особенно в наличии дальних планов, с которыми связаны атмосферные изменения. Первопланый предметный пейзаж в известном смысле недалек от натюрморта.

Интересно высказывание известного художника-пейзажиста В. К. Бакшеева об особенностях пейзажной живописи:



«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. Так, не случайно то, что импрессионизм, больше всего интересовавшийся проблемами света и пространства, имел своей тематикой преимущественно пейзаж. Пластическая четкость осязательного вещного мира форм импрессионизму была чужда. Она его мало интересовала. Импрессионизм растворял этот вещный мир в условиях света, воздуха и пространства, казавшихся ему более существенными, чем слишком грубый реальный предметный мир. Импрессионисты лишь подчеркнули с большим акцентом то, что чувствовали и жившие до них живописцы пейзажа... Момент расхождения между старыми и новыми живописцами лежит лишь в их отношении к самим задачам живописи.

Если прежние живописцы искали в пейзаже пластическую трактовку формы, как и в живописи человека, то импрессионизм едва не отказался совсем от последней ради новых своих задач. Зоркий же глаз старых мастеров не хотел жертвовать четкостью пластической формы даже и на самых далеких пейзаж-

ных планах; между тем более эмоциональные импрессионисты пренебрегали ею даже на первом плане.

Старые мастера писали предметы на фоне воздушной среды. Импрессионисты, наоборот, писали воздушную среду на фоне предметов. Характерным примером такого положения может послужить цикл картин французского живописца К. Моне "Руанский собор". В них почти ничего не осталось от предметного мира, но зато найдено небывалое до К. Моне звучание красок».

§ 3. Значение тени в изображении предметов

Предметы называют освещенными, когда на них попадают лучи от какого-либо источника света.

Тень — это слабоосвещенные участки в натуре и в изображении. Свет озаряет лишь повернутые к нему поверхности предмета, а противоположные стороны остаются в тени.

При изображении предметов различают тени собственные и падающие.

Собственной тенью называют неосвещенную часть самого предмета.

Падающей тенью называется тень, которую отбрасывает предмет на окружающее его пространство, т. е. на ту плоскость, на которой он находится, а также и на соседние предметы.

Собственная тень всегда светлее падающей тени, т. к. на нее попадает большее количество рефлексов от окружающих освещенных предметов.

Отметим, что всякая тень имеет тоновую характеристику, т. е. она бывает светлой, темной. Темная тень придает предметам наибольшую выпуклость относительно фона в картине, светлые тени помогают предмету сближаться, сливаться с цветом и тоном воздушной среды в картине. Внутри самой тени наблюдается тоновая растяжка цвета.

В тоновом отношении падающая тень содержит три раздела:

- самый темный фрагмент тени, он находится непосредственно рядом с предметом;
- участок тени занимает рефлекс от самого предмета;
- самый светлый, тающий, где тень посредством плавных переходов растворяется в цвете, тоне той плоскости, на которую она падает.

Тень также имеет цветовую характеристику, т. е. либо теплую, либо холодную окраску.



Начинающему художнику необходимо помнить правило, что в общем смысле цвет теней всегда контрастен цвету освещения, но цвет освещения все же постоянно проникает в любую тень в виде легкого рефлекса. Все предметы и их тени мы наблюдаем сквозь толщу воздушной среды, которая всегда окрашена цветом освещения, таким образом все находится в живописном единстве.

Цветовую окраску теней определяет цвет небесного освещения, рефлекс от окружающих освещенных предметов. Именно небесное освещение задает цвет теням, а не солнечное (или искусственное), т. к. небесное освещение по сути своей рассеянное, оно обволакивает собой все предметные формы, проникает и заполняет собой буквально все, тогда как освещение солнечное (или искусственное) имеет лучеобразное направление света. И сталкиваясь с какой-либо формой, свет останавливается на этой форме, оставляя позади нее тень, которую и заполняет собой всепроникающее небесное освещение (голубое в ясную погоду или серо-охристое в пасмурные дни и т. д.).

Если тень несет в себе тепло-холодные оттенки одновременно, такая тень называется двойной тенью.

Двойные тени происходят от того, что предмет освещен двумя источниками света. Так, мы видим в комнате на предметах натюрморта голубой свет небес из окна и желто-оранжевый свет электрической лампочки, или, например, утром, на пленэре, часть неба несет освещение сиренево-голубое, а другая часть дает освещение от зари розово-оранжеватое и т. д. В связи с этим увеличивается количество разноцветных рефлексов, попадающих в тень от освещенных соседних предметов.

Когда в картине применяются двойные тени (при двойном освещении), то художник обязательно регулирует количество тепло-холодных оттенков в тенях, в зависимости от того, что он хочет подчеркнуть, выделить или, наоборот, что-то сблизить по цвету, тону, сделать едва заметным, согласно общему замыслу в картине.

В живописных произведениях и рисунках талантливых художников тени не создают впечатления темных провалов, а воспринимаются прозрачными, наполненными воздухом, даже если и выполнены темными красками.

Происходит это в результате того, что эти тени наполнены многими рефlekсами от окружающих освещенных предметов и от той плоскости, на которой стоит сам предмет.



По словам Леонардо да Винчи, необходимо проложить сначала общую тень на всю ту заполненную ею часть предмета, которая не видит света, затем писать рефlekсы, глубокие тени, сравнивая их друг с другом. При изображении предметов такие прокладки тоном помогают более четко выявить объем предметов, заметить ошибки в пропорциях формы и лучше передать пластику предмета.

Рассмотрим цветовое строение падающей тени. Она состоит из:

- рефlekса от неба;
- рефlekсов от окружающих освещенных предметов, отражающих собственный цвет и цвет освещения, который на них ложится;

- рефлекса от самого предмета;
- цвета и тона плоскости, на которую ложится данная тень.

Таким образом, если мыслить обобщенно, то в целом понятие тени равно рефлексу.

Длина падающих теней в картине имеет важное значение. При заведомо коротких тенях в картине остается больше освещенных поверхностей, и в целом живописное произведение получается более просветленным, радостным. Напротив, длинные, мрачные тени поглощают пространство картины и придают ей темное, печальное настроение. Конечно форма падающей тени зависит от формы самого предмета, к примеру ажурная, прозрачная, едва распустившаяся, весенняя листва деревьев будет иметь и кружевную прозрачную легкую тень.

В этом можно наглядно убедиться каждому начинающему художнику, написав, к примеру, несколько вариантов одного и того же небольшого по размеру (30 x 40 см) натюрморта, применяя для каждого варианта разный тон, цвет и длину теней. По окончании работы сравните результаты. Наиболее показательным будет натюрморт, состоящий из предметов быта и букетика цветов. Выполнение подобных упражнений избавит начинающего художника от излишних заблуждений.

Известно, что *собственные тени* благодаря своему соответствию предметам, составленным из прямых и волнообразных линий, приобретают разнообразие, адекватное разнообразию, создаваемому этими линиями. В результате такого соответствия теней мы, рассматривая спереди любой предмет, составленный из вышеупомянутых линий, получаем представление о том, как он выглядит сбоку, чего в ином случае мы не могли бы добиться, не дотронувшись до него.

Если случается, что свет падает на предметы так, что не дает этим собственным и падающим теням проявиться во всех их градациях, то нарушаются не только пространственные, но и объемные формы предметов.

Собственная и падающая тень имеют важное значение в изображении предметов, ибо тень хорошо выявляет:

- о объем формы предмета;
- пластику предмета;
- расстояние между предметами и наблюдателем.

Тени собственные, полностью повторяя форму предмета, бывают *прямыми, волнообразными* (выпуклые, вогнутые).

По словам У. Хогарта, тень передает нашему сознанию красоту волнообразных линии, в то время когда она сама как линия не видна.

Тени эти могут быть наиболее отчетливо обнаружены в натуре или на мраморном бюсте. Так, лицо по большей части бывает круглым и склонно

принимать отраженный свет (от соседних предметов) на свою затененную сторону, что не только способствует красоте, добавляя еще один приятный тонкий переход тени, но и помогает отличать округлость щек и т. д. от прочих западающих частей, потому что на вогнутостях не бывает отражений, какие бывают на выпуклостях (сравните вогнутости и выпуклости, они казались бы одинаковыми, если бы последние не обладали способностью отражать свет).

Необходимо наблюдать предметы при свете, падающем спереди, для того чтобы лучше понять виды теней, тем не менее предметы гораздо более выгодно и приятно выглядят при боковом свете, поэтому его обычно предпочитают в живописи. Он дает дополнительную отраженную мягкость, имеющую сходство с нежным отголоском в музыке.



Использование бокового освещения природы позволяет лучше передать ее объем, полнее раскрыть его составляющие — четыре основных раздела изменения натурального цвета предмета.

Фрагмент перелома формы предмета подается усилением контраста света и тени и называется краевым контрастом.

Если свет и тень разбросаны по композиции мелкими пятнами, глаз все время будет находиться в состоянии беспокойства и тревоги, особенно если вам захочется рассмотреть каждый предмет композиции.

Как правило, тени в живописных произведениях и рисунках талантливых художников исполняются постепенными переходами, которые радуют глаз, словно усиливающийся, нарастающий звук, также приятный для слуха.

Вообще, между тенью и силой звука существует столь выразительная аналогия, что они могут служить иллюстрацией качеств друг друга. Так, постепенно слабеющий или нарастающий звук создает для нашего уха представление об утихании или усилении, а усиливающиеся и смягчающиеся тени создают такое же впечатление для глаз. Как по постепенно светлеющему предмету мы можем судить о расстоянии, так и по затихающим звукам грома мы судим о том, что гроза удаляется от нас.

У. Хогарт писал о значении теней:



«Я бы назвал их "уходящие тени" потому, что благодаря постоянным изменениям своего вида они соответствуют постепенно сходящимся в одну точку линиям, показывая, как предметы или части их удаляются от глаз, без чего пол или горизонтальный план часто стоял бы перед нами наподобие стены. Независимо от всех других путей, которыми мы узнаем, на каких расстояниях находятся от нас предметы, глаз часто ошибается из-за отсутствия подобных переходов. Если случается, что свет падает на предметы так, что не дает этим теням проявиться во всех их градациях, то нарушаются не только пространственные, но и объемные формы предметов кажутся нам плоскими, а плоские — объемными.

Однако, хотя уходящая тень и обладает этой способностью, когда мы видим ее вместе с суживающимися линиями, все же если она не охватывает определенную форму, она может выглядеть только плоско наложенной тенью. Если же она заключена в какие-либо известные границы или контуры, такие как стена, дорога, шар, или в любую другую взятую в перспективе форму, где части удаляются, тогда она выявит и свою способность перспективного сокращения. Примером может служить уходящая тень на полу, которая начинает свои постепенные переходы от ног и определяет таким образом уровень пола. Если куб в перспективе нарисован на бумаге одними линиями, едва лишь намечающими направления, которые должна принять каждая грань, то такие тени могут заставить его грани казаться точно в соответствии с направлением перспективных линий, завершив, таким образом, эти два представления о его положении в пространстве, тогда как ни то ни другое в отдельности не является достаточным».

Задание для самостоятельной работы

Проанализируйте и сравните построение теней в рекомендуемых для просмотра и анализа живописных произведениях (см. цветную вклейку).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

- Бракмот М.* «На террасе в Севре»
- Кэссет М.* «Голубая комната»
- Моне К.* «Вокзал Сен-Лазар»
- Писсаро К.* «Авеню Опера в Париже»
- Прянишников И. Н.* «Порожняки»
- Рембрандт Ван Рейн* «Даная»
- Ренуар П.* «Ложа»
- Репин И. Е.* «Не ждали»
- Суриков В. И.* «Боярыня Морозова»



Глава 3

Система живописных отношений в искусстве живописи

Существуют законы, благодаря знанию и пониманию которых на холсте произойдет «второе рождение» совершенства природы через язык живописи.

Б. В. Иогансон

Обращаясь к изучению жанра пейзажа, одному из наиболее сложных в живописи, художнику необходимо уже иметь крепкую профессиональную базу, и заключается она, конечно же, не только в глубоком изучении декоративно-прикладного искусства, в умении рисовать цветы, деревья и другие растения — пейзаж требует от художника глубокого понимания и знания основных живописных законов.

Реалистическое искусство живописи исходит из того положения, что природа совершенна. Она — единственный источник художественного произведения. Надо понять, в чем заключается совершенство природы, когда она переводится на холст языком живописи через искусство. Существуют законы и методы (выработанные на протяжении многих столетий выдающимися художниками), благодаря знанию и пониманию которых на холсте произойдет ее «второе рождение» через язык живописи.

Понимание основных живописных законов составляет знание таких тем: «Группы цветов», «Три основные характеристики цвета», «Подбор и точная передача в картине натурального цвета предмета», «Изменение натурального цвета предмета под влиянием солнечного освещения и тени», «Схема тоновых и цветовых отношений в предметах сложной формы», «Цветовая гармония в живописном произведении», «Использование и значение черного, белого, серого цвета в картине», «Виды освещения в живописном произведении» и т. д.¹

В данной книге мы рассмотрим живописные проблемы следующего этапа обучения, более сложного уровня.

При написании живописного произведения — пейзажа (натюрморта, портрета) возникает очень важная и сложная проблема — создание живописного единства картины.

¹ Подробное описание вышеизложенных тем вы сможете найти в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». — СПб., Питер, 2004.

Живописное единство картины — *определенная согласованность всех элементов картины, а также освещения и воздушной среды в цветовых, тоновых, яркостных отношениях.*

Правильное решение этой проблемы формируется уже на первых этапах написания картины, в определении натурального цвета многих предметов, изображаемых в этом живописном произведении.

В проблеме точного подбора и определения натурального цвета предмета существуют два этапа:

- 1) подбор натурального цвета как отдельно взятого предмета;
- 2) определение натурального цвета многих предметов, изображаемых в живописном произведении, при этом не допуская в картине ярмарочной цветовой пестроты, а вплетая натуральный цвет каждого из предметов в поэтическое очарование живописного единства картины, т. е. определенным образом согласовывая цвет предметов между собой по тону, цвету, яркости с цветом общего освещения, а также и с цветом, тоном воздушной среды.



Определяя натуральный цвет многих предметов, изображаемых в живописном произведении, необходимо сразу же продумывать их взаимосвязь с общим цветовым оттенком картины, с ее общим тоновым и яркостным единством.

Достижение такой вершины, как живописное единство в художественном произведении, этой поэтической согласованности форм, всего богатства переливов цветов и оттенков базируется на основополагающем методе работы профессионального художника — системе живописных отношений.

Системой живописных отношений являются:

- *тоновое сравнение* различных цветовых пятен (в окраске изображаемых предметов), которое представляет собой анализ разницы по степени светлости и определение их различий по степени темности;
- *цветовое сравнение* между разными цветовыми пятнами, означающее определение их разницы по степени теплоты или холодности цветового оттенка;
- *яркостное сравнение* между разными цветовыми пятнами, означающее определение разницы в яркости или приглушенности цветов.

Сопоставление, сравнение производится по принципу — насколько один цвет, к примеру, теплее или ярче, или светлее, чем другой, и точная передача художником на холсте этой найденной разницы между цветовыми пятнами в изображаемой натуре обеспечивает единство цветовой окраски предмета с цветом, тоном, яркостью освещения и воздушной среды в картине.

Закон отношений лежит в основе живописи русских пленэристов, начиная с Александра Иванова. Живописными отношениями решали картины И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. Д. Поленов, К. А. Коровин, И. И. Левитан, В. А. Серов и др. Подчеркнем, что речь идет не только о правдивости отдельного отношения, а о познании системы отношений, распространяющейся на весь холст.

Можно сказать, что весь секрет колорита, соответствующего природному объединению цвета, заключается в хорошо выбранных отношениях. Увлекательная задача наблюдать и изучать игру света на предметах, подчиненную «логике» отношений.

Для того чтобы выдержать сквозное сопоставление светлот природы с красками картины, надо помнить, что белила передают светлоту белого, освещенного солнцем, черная краска сопоставляется с глубокой тенью.



Когда пишете пасмурный день, чем вы возьмете белое — какой краской покажете освещенное солнцем пятно? Надо сохранить для него запас белизны. Надо помнить и о том, чем вы взяли бы глубокую тень в ночном пейзаже и в комнате при свете свечи. Надо держать неизрасходованным «живописный запас» самых темных и светлых тонов.

Необходимо на основе учебных постановок длительный период развивать в себе умение замечать и сравнивать тончайшие различия цветовых, тоновых, яркостных характеристик разных хроматических, ахроматических оттенков в окраске предметов натюрморта, пейзажа.



Прием сравнения цветовых оттенков в изображаемом предмете заключается в следующем:

- 1) выявить различия цветовые, тоновые, яркостные между частями природы и отразить их в картине;
- 2) проследить изменения цвета, тона, яркости конкретно в каждом сантиметре изображаемого предмета и точно передать эти изменения в своем этюде;
- 3) отдельно проанализировать все изменения у самого края формы изображаемого предмета;
- 4) затем край формы, опять же по отрезкам, сравнить с соседними цветовыми пятнами и все найденные различия в окраске природы перенести на холст;
- 5) сравнивая цветовые пятна между собой, необходимо анализировать степень их сближенности между собой и степень контрастности по тону, цвету, яркости.

Когда художник сомневается, даже после многократного сравнения цветковых пятен, что же все-таки темнее, а что светлее — необходимо попробовать написать их одинаковыми по тону. Возможно, этот прием подскажет вам правильное решение.



Помните, что необходимо сравнивать цветовые, тональные и яркостные отношения в природе, например тон неба по отношению к тону деревьев, поляны, водной глади реки. Затем сравните их по цвету.

Итак, рассмотрим подбор натурального цвета при живописном изображении отдельно взятого предмета. Художник сначала прокладывает его натуральный цвет.

Натуральным цветом предмета *называется основной, истинный цвет предмета, который и дает коренное различие между одним предметом и другим.*

Как же точно определить натуральный цвет предмета? Какие именно необходимо смешать краски, ведь не всегда цвет предмета бывает вполне определенным, ясным, ярким и выразительным?

Чаще всего художнику приходится работать с особенно сложными цветами тихого, приглушенного звучания, да еще с грязноватыми оттенками. А если таких сложных цветовых оттенков при написании натюрморта, портрета, пейзажа и т. д. набирается много, и различия между ними мало заметны? Конечно, подбор и точная передача в картине таких сложных оттенков натуры — это большая проблема для молодого художника.



Помочь в этом случае поможет полоска белой бумаги, знания и опыт. На конец полоски белой бумаги мы кладем приблизительно подобранную смесь красок — это первое наше впечатление от цвета предмета, который мы будем изображать. Это пробный вариант подбора натурального цвета изображаемого нами предмета. После этого кончик полоски бумаги с приблизительно подобранного цветом предмета мы подносим и прикладываем к изображаемому предмету (возможно, это ваза, яблоко или ткань и т. д.), к той его части, которая не слишком освещена, но и не находится в тени, т. е. к натуральному цвету предмета, и производим сравнение.

Сравнивать мы будем натуральный цвет изображаемого предмета с приблизительно подобранного цветом на конце полоски бумаги по трем категориям-характеристикам цвета:

- тоновой;
- цветовой;
- яркостной.

Чтобы цвет изображаемого предмета был подобран точно, необходимо проследить, чтобы в конечном варианте подбора красочной смеси ваш цвет на кончике полоски бумаги являлся как бы продолжением цвета изображаемого предмета и совпадал с ним по всем указанным выше трем категориям:

- « тоновой (светлее—темнее);
- цветовой (теплее—холоднее);
- « яркостной (яркость—приглушенность).



Стремитесь, чтобы подобранный вами цвет был настолько же теплый (здесь имеется в виду присутствие желто-красных оттенков) или настолько же холодный (здесь имеется в виду присутствие синих оттенков), как и натуральный цвет предмета.

В подборе красочной смеси необходимо добиваться той же светлости или такой же степени темности, как и натуральный цвет предмета, а также добивайтесь, чтобы яркость или приглушенность тоже совпадали абсолютно.

Конечно, это очень точная, кропотливая работа, требующая напряженного внимания и постоянного неоднократного уточнения натурального цвета каждого предмета. Но со временем, с опытом эта работа будет занимать у вас все меньше времени, а сам подбор цвета будет становиться все более точным, т. е. ваш глаз будет меньше фальшивить, будет более точно настроен на цвет, будет безошибочно определять увиденные цвета в природе.

Многие начинающие художники достаточно самоуверенны и самонадеянны в том, что они хорошо и ясно видят цвет, но это их большое заблуждение. Можно привести следующее сравнение: каждый из нас, услышав красивую мелодию, может повторить ее голосом, возможно, даже очень точно, но подобрать и исполнить мелодию на клавишах музыкального инструмента фортепиано может не каждый, а только профессионал — тот, кто обучался музыке и в процессе обучения уже получил хорошие навыки и точно слышит и знает соответствие каждого услышанного звука в природе определенной клавише инструмента и ноте в музыке.

Так и художник в процессе обучения должен получить крепкие навыки точного подбора и нахождения соответствия увиденного в природе цветового пятна с производственными красками, диапазон которых, кстати, всегда будет слишком мал по сравнению с цветовым великолепием и многообразием, которое дарит нам Божественная природа.

Задание для самостоятельной работы

Проанализируйте, сравните цветовые, тональные и яркостные отношения воздушной среды, теней в рекомендуемых для просмотра и анализа живописных произведениях (см. цветную вклейку).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения:

Коровин К. А. «Зима»

Коровин К. А. «Москворецкий мост»

Коровин К. А. «Портрет Ф. И. Шаляпина»

Коровин К. А. «Пристань в Гурзуфе»

Коровин К. А. «Розы»

Коровин К. А. «У окна»

Коровин К. А. «Весенний пейзаж 1917 г.»

Мурильо Б. «Мальчик с собакой»

Поленов В. Д. «Московский дворик»

Поленов В. Д. «Ольшанка»

Рембрандта ван Рейн «Купающаяся молодая женщина»

Ренуар П. «Плоды юга»

Рубенс П. «Персей и Андромеда»

Саврасов А. К. «Вид на Кремль от Крымского моста в ненастную погоду»

Саврасов А. К. «Радуга»

Саврасов А. К. «Весна»

Семирадский Г. И. «Уисточника»

Семирадский Г. И. «Рим. Деревня»



ЧАСТЬ 3

ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ

ХУДОЖЕСТВЕННОГО

ПИСЬМА



Глава 1

Основные способы соединения красок в искусстве живописи

Именно традиция составляет основу настоящей живописной культуры, основу любой, самой крупной и своеобразной творческой индивидуальности.

В. К. Бакшеев

Мы знаем, что **натуральным цветом предмета** называется основной, истинный цвет предмета, который и дает коренное различие между одним предметом и другим.

Солнечный свет, освещая любой предмет, высветляет его цвет и одновременно с этим придает ему свой желтый оттенок.

Влияние солнечного света на различные цвета показано в табл. 1.

Таблица 1
Изменение основных цветов под влиянием солнечного освещения

Цвет	Солнечный свет	Результат
Желтый	Желтый	Желтый
Оранжевый	Желтый	Желто-оранжевый
Красный	Желтый	Оранжевый
Зеленый	Желтый	Салатовый
Синий	Желтый	Зеленый
Фиолетовый	Желтый	Темно-зелено-охристый

Хотелось бы отметить такую особенность изображения желтого солнечного освещения в живописных произведениях. Цвета фиолетовый и желтый, фиолетовый и оранжевый, синий и оранжевый плохо смешиваются на палитре и в результате своего соединения дают серую грязь.

А как же удастся художникам показать в картинах солнечный свет на фиолетовых предметах, изобразить оранжевые лучи заходящего солнца на синих предметах, как художники соединяют то бесчисленное количество цветовых оттенков и при этом передают всю их природную чистоту и свежесть в своей картине, в которой нет и намека на серую грязь?

В природе вообще все предметы разных цветов при освещении солнцем всегда становятся светлее и при этом не смотрятся грязными оттенками.

Это первая и достаточно трудная живописная проблема, с которой сталкивается начинающий художник, — проблема грязных (серых) красочных соединений. Она известна каждому живописцу из многовековой истории и практики изобразительного искусства

Но существует и в т о р а я проблема, когда в результате механического смешивания красок на палитре получается новый цветовой оттенок, он не грязный, он красив и свеж, но другой, не тот, который мы видим в природе.

Например, как передать на розовом платье сияющие светло-желтые лучи утреннего солнца: ведь краски розовая и желтая при их смешивании дают более темный оранжевый оттенок. В действительности этого не происходит, наоборот, розовое платье, освещенное солнцем, становится еще более светлым, нежно-розовым.

Поэтому, чтобы все же доказать присутствие желтого солнечного света на розовом фоне и вообще любых других горячих оттенков на сине-фиолетовых предметах, *лучше не смешивать эти краски на палитре*. Художники для достижения чистоты, яркости, свежести цветовых оттенков в картине применяют иные живописные технические приемы соединения красок, чем обычное простое механическое соединение красок — смешивание красок на палитре.

Это способы соединения красок — прием «воздушного» мазка, прием мозаичного положения мазка и др.

Например, в данном случае необходимо проложить в картине рядом, как соседствующие, мазки солнечного (желтого) света и синие или фиолетовые мазки натурального цвета какого-либо предмета, что сохранит и чистоту, свежесть и свет в вашем живописном произведении.

Погружаясь в тень сине-фиолетового оттенка, все предметы (точнее их окраска) обретают синий оттенок тени и становятся чуточку темнее (влияние тени сине-фиолетового оттенка на различные цвета показано в табл. 2).

Таблица 2

Изменение основных цветов под влиянием тени сине-фиолетового оттенка

Цвет	Тень	Результат
Желтый	Синий	Зеленый
Оранжевый	Синий	Темно-зеленый-охристый
Красный	Синий	Бордово-фиолетовый
Зеленый	Синий	Зелено-синий
Синий	Сине-фиолетовый	Сине-фиолетовый
Фиолетовый	Сине-фиолетовый	Темно-фиолетовый

Художник Леонардо да Винчи, гениальный наблюдатель природы, описал свой интересный опыт по определению цвета освещения:



«Мы можем сказать, что почти *никогда* поверхности *освещенных* тел не бывают подлинного цвета этих тел: если ты возьмешь белую полоску, поместишь ее в темное место и направишь на нее свет из трех щелей, т. е. от солнца, от огня и от воздуха, такая белая полоска окажется трехцветной. Проверьте! Белая полоска там, где она освещена солнцем, окажется желтой, ее часть, освещенная огнем, будет оранжевой, а светом неба — синей. ...» (*Волков Н. Н. Цвет в живописи. — М., 1984*).

Подобную постановку Н. П. Крымов представлял своим учащимся: фанерная ширма высотой примерно в полметра, с раскрашенными разноцветными плоскостями и ко всему еще подсвеченная с одной стороны электрической лампой, помещенной таким образом, что она освещала холодные цвета, а теплые освещались дневным светом (существует шесть основных видов освещения)¹.

Таким образом, мы видим пример освещенности теплых цветов на ширме холодным небесным (голубым) светом из окна класса, а с другой стороны холодные цвета освещены горячим светом (желто-оранжевым) электрической лампы. Мудрость этой постановки заключается в том, чтобы наглядно доказать учащемуся, что разные источники света имеют свой определенный цветовой оттенок.

Для художника важно знать основные тоновые, цветовые, яркостные характеристики освещения. Постановка показывает сложность живописной передачи холодного света на теплых предметах и, наоборот, теплого освещения на холодной окраске предметов. Изобразить эти явления невозможно лишь простым механическим смешением красок на палитре, для этого необходимы иные способы, иные художественные приемы.

Изучая красочные соединения, необходимо выделить и сформулировать четкое определение основных способов соединения красок:

- способ соединения красок «воздушным» мазком;
- мозаичный способ соединения;
- лессировочное соединение красок;
- простое механическое смешивание красок на палитре.

Каждый способ соединения красок в результате дает свое новое, интересное живописное качество.

§1* Способ соединения красок «воздушным» мазком

Выделенный автором прием «воздушного» («драного») сухого мазка позволяет художнику соединять холодные и теплые цветовые оттенки, при

¹ Подробное их описание изложено в учебном пособии В. В. Визер «Система цвета в живописи». - СПб., Питер, 2004.

этом никогда не впадать в грязные цветовые соединения, всегда сохраняя чистоту, звучность, свежесть цвета в картине.

Сквозь прозрачный «воздушный» (или «драный») мазок, например, холодного оттенка всегда будет просвечиваться предыдущий сухой красочный слой теплого оттенка, или наоборот.

Если холодный и теплый цветовые красочные оттенки одновременно взяты на кисть-лопаточку (к примеру, на один уголок кисти-лопаточки мы нанесли охру, а на другой — синюю краску), то звучат они при таком мазке, что очень важно, одновременно чисто и свежо, не создавая грязи.

Сам по себе такой мазок выглядит очень легким, воздушным, тонко-слоистым, изящным, требующим ювелирного исполнения (например, картины К. Коро, В. Д. Поленова, И. И. Левитана, А. К. Саврасова, К. А. Коровина).



Прием «воздушного» сухого мазка выполняется следующим способом.

На сухую кисточку-лопаточку берется масляная краска без разбавителя или же гуашевая краска без воды и проводится 3–5 пробных легких мазков по бумаге или по сухой ткани, словно вытирая кисть от краски, после этого мы получаем эффект «воздушного» мазка. Мазок лишь частично покрывает поверхность холста, т. к. сквозь него почти полностью видна поверхность холста или высохшего предыдущего красочного слоя.

По внешнему своему виду, достаточно легкому, прозрачному, нежному, «воздушный» мазок представляет собой тысячи рассеянных, мельчайших, едва заметных точек, похожих на некую пыль, легкую вуаль.

Широкий «воздушный» мазок, выполненный очень тонким слоем, едва заметным по тону, может объединять большие части полотна, создавая воздушную дымку, среду в картине.

§2. Мозаичный способ соединения красок

При мозаичном способе соединения красок красочные мазки, особенно теплых и холодных оттенков, не смешиваются на палитре, а прокладываются рядом друг с другом уже в картине по принципу мозаики (от франц. *Mosaïque* — «пестрая работа, смесь»), не создавая тем самым грязных оттенков.

По словам Э. Делакруа, желательно, чтобы мазки не растворялись друг в друге. Они естественным образом сольются на расстоянии, образуя требуемую смесь, так сказать, симпатическим путем. А цвет обретет таким образом интенсивность и свежесть.

Два мазка, желтый и красный, к примеру, положенные в картине рядом друг с другом, на более дальнем расстоянии будут восприниматься как

оранжевый цвет, а положенные по соседству в картине цвета — желтый и синий, будут смотреться в целом, на определенном отдаленном расстоянии от картины, как зеленый оттенок.

Такая живопись, вибрирующая и мерцающая тысячью дрожащих оттенков цвета, была удивительным открытием импрессионистов, которое предугадал Э. Делакруа, лепивший поверхность своих картин вибрирующими штрихами.

Прием мозаичного наложения красок предполагает использование как крупных цветowych пятен, так и очень мелких.

Эти красочные пятна предметов, теней воздушной дымки, небесного освещения, солнечного освещения, рефлексов прокладываются в картине словно мозаика (например, картина К. А. Коровина «Пристань в Гурзуфе»).

Прием мозаичного наложения красок предполагает использование его в работе с натуры методом «*a lapprima*».

§3, Лессировочное соединение красок

Лессировочным (от нем. *laisiren* — «покрывать глазурью») **методом письма** называется прием, представляющий собой нанесение жидкого раствора краски очень тонким, прозрачным слоем на плоскость картины, через который могут просвечиваться нижние, предыдущие слои высохшей краски, с целью дальнейшего изменения, усиления или ослабления тона изображения, придания цвету новых цветowych оттенков или создания нового производного цвета. При этом нижний слой краски может быть и прозрачным и непрозрачным, т. е. корпусным, плотно положенным.

Этот метод лежит в основе многослойной живописи акварельными, масляными и другими красками. Лессировки помогают добиваться впечатления глубины и прозрачности в полутенях и тенях картины. Широкие, выполненные очень тонким слоем лессировки, едва заметные по тону, объединяют большие части полотна, создают воздушную дымку, среду в картине.

§ 4, Механическое соединение красок

Механическим соединением красок принято считать смешивание двух и более красок на палитре, в результате чего либо взятые краски дают новый цветовой (тоновой) оттенок, либо эти соединения дают серую грязь. Затем полученный таким образом новый оттенок переносится на плоскость исполняемой картины (при работе масляными красками удаление неверно положенного красочного пятна на холст производится тряпкой или ватой, смоченной скипидаром). Механическое смешивание красок лежит в основе создания цветowych оттенков в компьютерных дизайнерских программах.

В живописи масляными, гуашевыми, акриловыми, акварельными, пастельными и другими красками основная проблема механического соединения красок состоит в том, что достаточно многие оттенки в результате простого смешивания дают непригодные серо-грязные соединения, тем самым сковывают творческую деятельность художника и не позволяют ему отобразить в картине всю красоту, свежесть, яркость, нежные переливы цветовых оттенков природы. Поэтому художники используют иные приемы соединения красок для написания картины.

Задание для самостоятельной работы

Проанализируйте, сравните основные способы соединения красок в рекомендуемых для просмотра и анализа живописных произведениях (см. цветную вклейку).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

Васильев Ф. А. «Мокрый луг»

Васильев Ф. А. «Оттепель»

Васильев Ф. А. «Перед грозой»

Зардарян О. И. «Весна»

Моне К. «Лягушатник»

Моне К. «Руанский собор»

Ренуар Я. «Завтрак гребцов»

Серов В. А. «Девочка с персиками»

Суриков В. И. «Боярыня Морозова»

Суриков В. И. «Портрет врача»



Глава 2

Значение типа художественной кисти при написании живописного произведения

Именно эта особенность пятна краски в живописи ставит непреодолимую границу между живописью и цветной фотографией. Механическое нанесение красочного слоя так же, как механическое исполнение музыкального произведения, ослабляет связь человека с его творением. Напротив, живое присутствие жизни в ударах кисти художника так же, как и чувства пианиста в его пальцах, делает эту связь полноценной и тем определяет особый строй образа.

Н. Н. Волков

Живописные качества картины, помогающие наиболее полно раскрыть ее сюжет, определяются многими техническими факторами — это и качество грунта картины, его цвет, тон, это и разный материал кистей, каждый из которых привносит своеобразные свойства в живопись, а также очень важны форма и размер кисти. Каждая новая форма и размер художественной кисти определяют выразительность мазка, его эмоционально-смысловое значение в живописной картине.

Сама по себе **форма мазка** — это некий модуль, структурная единица написания картины. Форма мазка является одним из важных выразительных средств живописи.

Определенная форма художественной кисти создает определенный рисунок контуров каждого красочного мазка в отдельности и таким образом задает определенный узор мазков в картине в целом, что в итоге и усиливает создаваемое художником необходимое эмоциональное настроение в живописном произведении.

Известно, что линия, штрих, точка, мазок, являясь следами жестов, момента соприкосновения кисти с холстом, — это простейшие атомы живописной обработки поверхности картины. Такие единицы имеются во всех искусствах, стилях, в любой форме и в любом типе изложения.

Как правило, возникающий в сознании художника образ уже мыслится и видится некими определенными видами мазков, образ и форма мазков уже на ранних этапах возникновения находятся во взаимной идейно-эмоциональной связи.

Здесь будет уместным привести сравнение живописной красочной формы мазка с мелкими элементами мозаики — камушками, стеклышками и т. д., какой-либо одной определенной формы. Элементы мозаики могут быть круглой, прямоугольной, треугольной или же вообще рваной, обломанной, т. е. неправильной формы, которая определяется согласно сюжету картины, ее эмоциональному настроению.

На основе анализа огромного разнообразия живописных видов мазка автором выделено и сформулировано четкое определение основных типов формы мазка.

Штриховой мазок выполняется красочными штрихами. Штриховкой называются линии, проведенные в определенном порядке: положенные в одном направлении, имеющие одинаковую длину и равные промежутки между собой, что создает в картине единое направление движения красочного слоя в отличие от беспорядочно нанесенных линий.

Красочные **мазки в виде круглых пятен**, исполненные, например, крупной беличьей, колонковой кистью круглой формы.

Красочные **мазки в виде бесформенных, рваных пятен** больших или малых размеров. Это наиболее часто встречающаяся форма мазка, она сравнима с очень эмоциональным декламационным стилем исполнения в вокальной музыке, где пение приближается к разнообразным интонациям речи. В живописи декламационный стиль проявляется в капризном, скандированном, рваном наложении крупных, средних мазков красочного слоя. Примером могут служить работы К. А. Коровина, М. И. Сарьяна, Д. И. Налбадяна, В. К. Гаврилова, А. Е. Архипова и др. Мазки положены в явно быстром темпе, на одном дыхании, сильны ощущения движения ветра. Мазки иногда идут в свободном ритме, иногда в едином порыве, направлении.

В этой манере письма эмоциональный всплеск особенно выразителен. Это дается своеобразным скандированием мазков и цвета, разрушающим плавную, медленную кантилену гладкой живописи. Этот стиль передает либо ощущение крика, драматизма происходящего в картине, либо ликующую радость, триумфа и т. д.

Разные стили наложения мазков цвета дают возможность более полно раскрыть чувства художника. Применяются разные стили наложения мазка в одной картине, если это, как говорит В. В. Кандинский, является «внутренней необходимостью».

Каждая новая картина художника может отличаться по стилю написания от предыдущей, т. к. в ней передаются новые настроения, и другая форма мазка может более глубоко раскрыть эмоциональный образ.

Выдающийся педагог Петербургской Академии художеств П. П. Чистяков, учениками которого были И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. М. Васнецов и др., утверждал, что техника художника должна быть разнообразной, как

разнообразны явления наблюдаемой им действительности. По словам П. П. Чистякова, сюжет и прием, иначе говоря, техника не может быть оторвана от художественных задач. Если исполнение художественного произведения соответствует содержанию — такое произведение прекрасно. При благородной, высокой идее требуется и высокое, основанное на законных началах исполнение ее. Одно без другого немислимо.

Таким образом, П. П. Чистяков утверждает единство содержания и формы и художественных технических приемов, обуславливающих полноценность искусства.

Красочные мазки в виде мелких точек. В этой живописной технике цветные оттенки достигаются не путем смешивания красок на палитре, а прокладываются рядом по соседству уже в картине, по принципу мозаики — множество точек-мазков чистого цвета.

Мелкие точечные мазки похожи на мозаику, примером могут служить картины художников неоимпрессионизма Ж. Сера, М. Люс, П. Синьяк.

Красочные мазки прямоугольной формы больших или малых размеров, исполняемых кистью-лопаточкой (например, картина М. А. Врубеля «Демон сидящий»). Такие мазки можно сравнить с некой «игрой граней драгоценных камней», «мазки упираются друг в друга под прямыми, тупыми и острыми углами, отталкиваются, сдвигаются, рождая ощущение напряженных столкновений» (Ткаченко Е. #.).

Перистый мазок — легкий, воздушный мазок помогает создать вибрирующую неопределенность формы, словно ускользящей в туманной дымке.

Исполнение картины перистым мазком представляет собой «радужный стиль» или «радужную палитру». Таким мазком писал французский художник-импрессионист П. Ренуар. Сюда можно отнести и прием «воздушного» мазка, и такое направление в изобразительном искусстве, как «*скампильягура*» (итал. — «движение растрепанных»). Ярким его представителем является итальянский художник Д. Ранцони («Портрет графини Арривабене»).

Гладкая живопись — сравнима с кантиленой звука (от итал. *cantelena* — пение) — это певучее, плавное исполнение. Красочные мазки в гладкой живописи соединяются очень мягко, незаметно для глаз зрителя, они переходят, вплавляются, словно тают друг в друге, существуя без начала и конца.

Такой прием плавно перетекающих друг в друга красочных мазков в картине сравним с академическим вокалом «*bell canto*», с прекрасной кантиленой русских народных распевных лирических песен (ярким примером гладкой живописи, где форма мазка не читается, являются картины Леонардо да Винчи, Б. Мурильо и др.).

Рассмотрим значение размера художественной кисти.

Крупная кисть (№ 18-40 и т. д. из колонка, синтетического волокна) различной формы предназначена для широкого, крупного, обобщенного, декоративного письма. Она помогает художнику видеть и мыслить обобщенными формами и передавать их в картине. И что самое характерное и удивительное, такая крупная плоская кисть помогает создавать изящный, устремленный, динамичный рисунок контура мазков и обобщенных форм предметов в картине.

Крупная кисть, так же как аэрозольный баллончик краски или тампон (из ткани, ваты, поролона, замши, крупнозернистого холста и т. д.), применяется для покрытия какой-либо особо большой поверхности (цветного фона, грунта и т. п.) на холсте или бумаге.

Малая кисть круглой формы (колонковая или беличья, стандартная № 1, №2 или нестандартная кисть, где художник в пучке меха оставляет всего лишь три-четыре волоска) может создать детально выписанные великолепные, эффектные малые формы, не подвластные крупным кистям.

Профессиональный художник, беря кисть в руку, уже предвидит заранее манеру письма, которую будет давать та или иная кисть определенной формы и размера.

Зная и владея художественно-техническими возможностями кистей разных размеров и форм, профессиональный художник в своей картине уже сопоставляет в контрасте разные манеры письма художественных кистей, применяет контрастные размеры и формы красочных мазков, этим добиваясь глубокого идейно-эмоционального раскрытия художественного образа.

Хорошая живописная картина всегда содержит в себе контраст приемов письма. Например, широкой кистью, крупными мазками исполняется обобщенный дальний план и контрастом к нему идет детальная проработка элементов первого плана мелкими мазочками, тщательно выписанная малой кистью.

Хотелось бы добавить, что огромное влияние на живописные качества картины оказывает *тип меха художественной кисти*.

Для изготовления кисти используется мех различных животных: колонок, белка, барсук, соболь, чернобурка, степная лисица, пони, собака, коза, ушной волос коровы, свиная щетина. Существуют и синтетические кисти, их волос создан на основе сложных полиэфиров.

Мех чернобурки, степной лисицы, пони, собаки, козы используются для изготовления школьных кистей.

Высококачественные кисти, например колонковая, беличья, обеспечивают превосходную текучесть краски. Колонковая кисть обладает большей упругостью, эластичностью. Эти кисти пригодны для работы акварелью, темперой, гуашью, маслом.

Для более «тяжелых» красок (масло, акрил, темпера, гуашь) применяются кисти из более упругого волоса — барсучьего, собольего, свиной щетины, синтетического волоса. Кисти с коротким волосом малопригодны для разнообразных приемов живописи.

На живописные качества картины оказывает влияние *тип грунта картины*.

1. Грунты различаются *по типу веществ*, входящих в состав данного грунта: масляные, синтетические.

2. Грунты различаются *по тону и цвету своей окраски*: грунты белые (традиционные), грунты светло-серые, грунты темно-серые или светло-охристые, нежно-голубые, темно-зеленые и т. д. Цвет и тон окраски грунта имеют большое влияние на живописное решение картины, если живопись ведется тонким слоем, в технике лессировки, где краски накладываются полупрозрачным или прозрачным слоем.

Именно белый грунт холста придает краскам больше света, чистоты, свежести, просвечивая сквозь тонкий слой краски, белый холст долго сохраняет красочный слой картины от преждевременного пожелтения и жухлости.

Влияние цвета и тона грунта при корпусном письме (т. е. плотном красочном письме) ничтожно. Значительно больше, существенней влияет цвет основания на цвет нанесенных на него красок, когда грунт частично остается незаписанным и участвует в общей цветовой композиции. Такие примеры нередки в живописи.

К примеру, известный французский художник Э. Делакруа в картине «Свобода на баррикадах» употребляет коричневый подмалевок грунта, чтобы дать цвет фона приглушенным и тем самым создать ощущение жаркого сражения, пороховой дымки.

Старые мастера, как правило, оставляли в тени цвет грунта или подмалевок почти незаписанным. В этих случаях влияние цвета основания (грунта) регулируется законами цветового контраста. Темные грунты, всюду просвечивающие в картинах итальянских, испанских художников прошлого, повышают яркость основных красок.

Если, к примеру, художник пишет этюд с одной и той же модели, в одном случае по белому грунту, а в другом — по темно-серому, нанося мазки краски на белый грунт, он будет брать цвета более светлыми, а нанося на темно-серый грунт — более темными, поскольку в окружении белого фона все цвета темнеют, а в окружении более темного фона все цвета светлеют. В результате этюды, написанные на различных грунтах, получают колористически разными. В этом состоит влияние цветных грунтов на колорит картин. Из практики известно, что универсальным грунтом является белый. Пользоваться цветными грунтами можно только при достаточном навыке, при определенном уровне живописного мастерства.

3. Грунты различаются *по туну фактуры*: гладкие, мелкозернистые, крупнозернистые.

Каждый тип фактуры грунта привносит в картину особые живописные качества и эмоциональное значение (фактура — термин, означающий «способ выполнения», «способ прикосновения»).

Фактурная поверхность художественного произведения, ее активно выявленные свойства затрудняют передачу ощущения реальных, особо нежных телесных свойств изображаемого объекта.

Живописное произведение гладкой фактуры грунта и письма, по типу фрески, дает возможность воплощения реалистического, иллюзорно точного сходства изображения с натурой, создания впечатления большой глубины пространства.

Задача начинающего художника — в процессе обучения ознакомиться с каждым видом грунта, понять его определенные живописные качества¹. Живописное свойство определенного грунта либо великолепно помогает художнику передать идейно-эмоциональное содержание картины, ее поэзию, либо безнадежно «тянет вниз», убивает, разрушает содержание картины. Таким образом, технические средства и приемы не могут быть оторванными от художественных задач.



Необходимо всегда стремиться к глубокому освоению выразительных средств, к знанию разнообразных технологических приемов живописи, виртуозному владению и умению вести картину разнообразными художественными приемами в равной степени.

Художник должен владеть как кистью круглой, так и плоской «лопаточкой», уметь работать кистями от №1 до №15-25, уверенно работать в технике акварели, гуаши, масла — все это помогает художнику многогранней высказать, представить зрителю свой талант, художественное воображение, задуманный образ. Даже выбор цвета основных красок художником очень индивидуален. И сам этот факт выбора любимых цветов и оттенков красок уже является одним из выразительных средств живописи. Естественно, что как неповторим выбор цвета красок, также неповторимы и очень своеобразны смеси этих красок и общий колорит картины.

Не нужно останавливаться, замыкаться на долгие годы на одном «полюбившемся» техническом приеме и на одном номере кисти — это заметно обедняет ваше творчество. Стремитесь расширять диапазон своих знаний, умений и навыков.

¹ Подробное описание состава грунтов можно найти в специальной литературе и в таких изданиях, как: А. П. Яшукин, С. П. Ломов «Живопись». — М., 2000; М. Ф. Иваницкий «Школа изобразительного искусства» (3-й выпуск). — М., 1986.

Задания для самостоятельной работы

1. Напишите несколько вариантов одного и того же небольшого по размеру (30 x 40 см) натюрморта с цветами, применяя для каждого варианта лишь один определенный тип меха кисти, по окончании работы сравните результаты. Это поможет вам наглядно убедиться в влиянии на качество картины типа меха кисти.
2. Напишите несколько вариантов одного и того же небольшого по размеру (30 x 40 см) натюрморта, применяя для каждого варианта разный тип грунта, по окончании работы сравните результаты. Наиболее показательным будет натюрморт, состоящий из предметов быта и букетика цветов.

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

Врубель М. А. «Роза», «Орхидея»

Коровин К. А. «Мальвы Саратовской губернии»

Коровин К. А. «Розы и фрукты», «Розы и фиалки»

Левитан И. И. «Васильки»

Маковский К. Е. «Натюрморт. Цветы»

Поленов В. Д. «Букетик полевых цветов»

Поленов В. Д. «Лопухи»

Репин Я. Е. «Осенний букет»



К. Коро. Мост в Нарни (фрагмент)



К. А. Коровин. Зимой



К. А. Коровин. Пристань в Гурзуфе



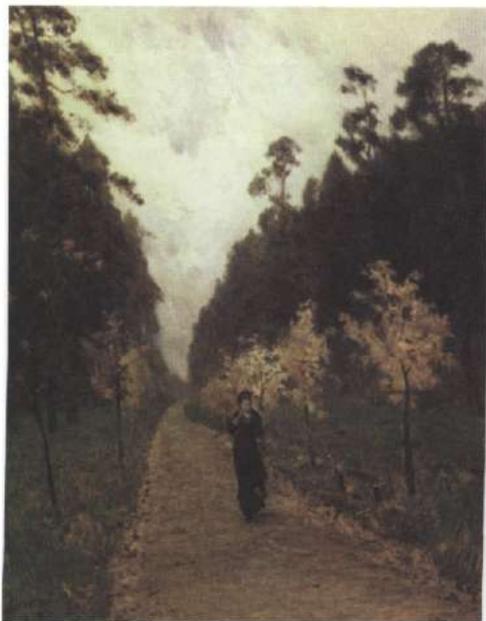
И. И. Левитан. Март



/О. Ю. Клевер. Осеннее утро (фрагмент)



О. М. Зардарян. Весна



И. И. Левитан. Осенний день. Сокольники



К. А. Коровин. Бумажные фонари



К. Е. Маковский. Натюрморт. Цветы



К. А. Коровин. Архангельский порт на Двине



В. Д. Polenov. Ливень



Б. Мурильо. Поклонение пастухов



Глава 3

Основные приемы исполнения контура формы предмета и их значение в искусстве живописи

Рисунок в тесном смысле — черта, линия, внешний абрис; в настоящем смысле это есть не только граница, но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности.

И. Н. Крамской

Контуром называется очертание, графическое изображение какого-либо предмета или цветового пятна.

Различная трактовка контура изображаемых предметов, цветовых пятен картины имеет важное выразительное значение в изобразительном искусстве, влияет на понимание художественного образа картины в целом.

Все мы знаем истину, что контур является результатом построения объемной формы предмета, которая вначале намечается с помощью легкого штриха, тонового пятна, вспомогательных конструктивных линий и т. д. Но истина и то, что профессиональный художник, рисуя предмет, не смотрит на острие карандаша, а забегает глазом вперед, куда должна быть доведена линия, поскольку он уже заранее видит образ предмета и то, какой будет его форма.

Линия-контур, о которой мы говорим, теряющая один свой край, исчезающая и вновь появляющаяся, то толстая, то тонкая; то резкая, то легкая — есть уже не мертвая линия, а штрих живой и выразительный, являющийся прекрасным средством для изображения любой объемной формы.

Вообще само понятие «контурная линия» при рисовании с натуры, как мы видим, представляет собой место границы объемных форм. Итак, *контур* — это границы форм, границы какого-либо цветового пятна в живописи.

Сформулируем определения разных видов контура, раскроем их идейно-эмоциональное значение, покажем приемы исполнения, что заметно облегчит процесс обучения художника и его творческую работу в целом.

Определим основные виды исполнения живописных границ, контуров объемных форм или цветовых пятен как:

- размытые;
- мягкие;
- четкие.

§1. Размытый контур

Размытый контур *в рисунке, т. е. в графическом изображении, выполняется тоновым пятном.*

Тоновым пятном *называется растушеванный, растертый штрих или несколько штрихов, прорисованных на какой-либо поверхности.*

Размытый контур показывает растаявшие, недосказанные очертания предмета, находящегося на втором и дальнем планах картины, показывает погруженность предмета в воздушную среду.

Размытость, растушевка штрихов, т. е. тоновое пятно, помогает достигать особо тонких тональных градаций в рисунке и в живописи. Чаще всего растушевку исполняют кистью, ватным тампоном, тряпочкой или пальцами.

Размытый контур *в живописных работах образуется в результате частичного смешивания, слияния границ соседствующих цветовых пятен, что ведет к исчезновению контура формы предмета как таковой.*

Размытые границы между цветовыми пятнами, объемными формами, в живописи выполняются приемом, называемым автором скользящим переходом из одного цветового пятна в другое.



Итак, исполнение художником **приема скользящего перехода из одного цветового пятна в другое** происходит путем механического растирания краски своими пальцами и ладонями, или смазывания контура скользящими движениями кисти, или втирания краски в краску (пальцем), что создает неуловимый переход одного цвета и тона в другой. Прием схож «с рассеянным туманом», придавая изображению объемность и поэтическую недосказанность.

В теории инструментальной и вокальной музыки также существует подобный музыкальный прием исполнения, называемый глissандо (от итал. *glissando* — «скользить»). Это переход с одного заданного звука к другому заданному звуку посредством плавного, быстрого и легкого скольжения по всем промежуточным звукам — струнам или клавишам, находящимся в этом заданном интервале звуков. Он является ярким музыкальным выразительным средством.

На приеме скользящего перехода из одного цветового пятна в другое основана так называемая живописная техника «*sfumato*», впервые разработанная Леонардо да Винчи еще в начале XVI в. и культивирующаяся им на протяжении всего творчества.

На этом приеме исполнения также основана живописная техника «*chiaroscuro*», созданная знаменитым итальянским художником XVII в. Караваджо.

Их отличие состоит лишь в том, что переход одного цвета в другой и переход из тени в свет в живописной технике «*chiaroscuro*» Караваджо такой же мягкий, но более короткий и внезапный, чем в живописной технике «*sfumato*» Леонардо да Винчи, где переходы плавные, мягкие и особенно длительные.

Идейно-эмоциональное значение размытого контура в изобразительном искусстве заключается в том, что всеобъемлющая размытость, неясность контуров всех изображенных предметов на любых планах картины создает впечатление погруженности предметов в туманную дымку, или же словно мы наблюдаем предмет через влажное стекло в дождливую погоду, что передает ощущение перспективной отдаленности и в результате возникает ощущение некой поэтической недосказанности, задумчивости, незавершенности мысли или формы, передает ощущение таинственной загадочности, образы неясных воспоминаний, сновидений и т. д. Как правило, в реалистической живописи размытый контур применяется на дальних планах картины.

§2. Мягкий контур

Мягкий контур *в рисунке, т. е. графическом изображении, исполняется легкой, сплошной тонкой линией.*

Эта линия используется для изображения второго, третьего и дальнего планов объемной формы отдельно взятого предмета, т. е. его удаленных частей, а также для изображения второго, третьего и дальнего планов картины в целом.

Мягкий контур *в живописных работах образуется в результате сближения соседних различных цветовых пятен либо только по тону, либо только по цвету, либо цветовые соседствующие пятна сближены друг с другом и по тону, и по цвету, и по яркости одновременно.*

Мягкие границы между цветовыми пятнами в живописи имеют различные приемы исполнения:

- прием ступенчатого перехода из одного цветового пятна в другое;
- прием сближения (трех видов) различных цветовых пятен.

Эти приемы являются основными живописными принципами соединения цветовых пятен в картине.

Рассмотрим приемы исполнения разных видов контуров изображенных предметов или цветовых соседствующих пятен в картине.



Исполнение художником так называемого **приема ступенчатого перехода из одного цветового пятна в другое** означает *соединение границ соседствующих цветовых пятен путем построения переходного ряда из отдельных цветовых оттенков, словно это ступе-*

ни лестницы, где каждый промежуточный цветовой оттенок продуман и выделен художником.

И что характерно, такой постепенный переход из одного цветового пятна в другое может укладываться в картине даже в пределах одного сантиметра, все зависит от поставленных задач и масштаба картины. Чем больше количество градаций цветовых оттенков переходного ряда из одного цветового пятна в другое, тем интереснее и значительно выше становится качественный уровень картины.

Этот прием ступенчатого перехода из одного цветового пятна в другое является прекрасным выразительным средством, заметно обогащающим любое живописное произведение. Подобные выразительные средства мы встречаем и в музыкальном искусстве. Это такие приемы исполнения, как арпеджио, пассаж (от фр. *passage* — переход) — последовательное, быстрое движение от одного заданного звука к другому, с выделением множества определенных промежуточных звуков, находящихся между ними.



Проследите исполнение приема ступенчатого перехода на примере творчества выдающихся русских живописцев в предлагаемых пейзажах на цветной вклейке.

Рассмотрим так называемый автором **прием сближения (три вида) различных цветовых пятен.**

Исполнение мягкого контура осуществляется за счет заранее продуманного художником приема сближения различных цветовых пятен.

Первый вид — мягкий контур образуется в результате сближения, совпадения соседних цветовых пятен только по тону, а цвет, яркость этих пятен остается разной.

Второй вид — мягкий контур образуется в результате сближения соседних цветовых пятен по цвету, но они остаются разными по тону, яркости.

Третий вид — мягкий контур образуется в результате максимально сближенных, по цвету, по тону и яркости соседних цветовых пятен, но все-таки имеющих небольшое различие между собой. Ибо полное слияние соседних цветовых пятен по цвету, тону, яркости ведет к исчезновению контура вообще.

Примером такой живописи, где контуры в основном на всех планах картины выполнены мягко, не за счет размытого контура, а за счет заранее продуманного художником сближения цветовых соседствующих пятен, то ли по тону, то ли по цвету, или же и по тону и по цвету одновременно, является творчество В. А. Серова, К. А. Коровина, В. Д. Поленова, И. И. Левитана, В. И. Сурикова, И. Е. Репина, К. Моне и др.

Такие приемы сближения различных цветовых пятен и ступенчатого перехода из одного цветового пятна в другое при изображении природы можно назвать исключительно живописными, они не подвластны рисунку, исполненному лишь карандашом какого-либо одного цвета.

Известный художник Н. П. Крымов иллюстрировал ученикам свой совет не допускать написания резких контуров предметов в картине, а выписывать их мягко, такой шуткой:



«Один начинающий художник захотел скопировать Мадонну Рафаэля. Поставил холст на мольберт, взял уголь и, чтобы уточнить для себя, как нарисовать контур Мадонны, подошел близко к картине. Смотрит — нет контура. Отошел — контур есть. Подошел — опять нет, отошел — есть, подошел — контура нет... и художник сошел с ума».

Идейно-эмоциональное значение мягкого контура в изобразительном искусстве заключается в том, что мягкий контур придает объем любой изображаемой форме в картине, придает особую мягкость, поэтичность, недосказанность, особое впечатление живости, трепета в изображаемых предметах. Мягкий контур вызывает ощущение вибрации цветовых, тоновых, яркостных оттенков, вибрации воздушной среды, достигается самая суть живописного произведения — впечатление возникновения предметов из среды. Мягкий контур в реалистической живописи применяется на всех планах картины.

Исполнением мягкого контура — приемом сближения различных цветовых пятен пользуются в своем творчестве художники-профессионалы. В основе этого приема лежат глубокие знания живописной системы отношений и, конечно же, многолетний опыт.

Значение контура в живописи всех жанров достаточно велико и является важным выразительным средством. Необходимо,*чтобы художник имел ясные представления о выразительных средствах вообще и о том/какими выразительными средствами можно достичь того или иного впечатления, настроения в картине.



Для того чтобы лучше понять и освоить приемы исполнения контура, выполните следующие действия:

- проанализируйте выполнение разными художниками контура форм предметов в предлагаемых пейзажах на цветной вклейке;
- проследите происхождение, возникновение контура между соседними цветовыми пятнами: то ли контур появляется в результате тоновой разницы между ними, то ли в результате цветовой или яркостной разницы;
- проследите, как меняется контур на каждом отрезке, на каждом сантиметре своего движения;

- проанализируйте форму абриса предмета: то ли она узорная, витиеватая, подробная, то ли достаточно обобщенная, декоративная.

Примером может служить творчество выдающихся художников: Э. Делакруа, К. Коро, К. Моне, К. Писсаро, В. Д. Поленова, И. И. Левитана, К. А. Коровина, В. А. Серова, И. Е. Репина, В. И. Сурикова и др.

§3, Четкий контур

Четкий контур в рисунке, т. е. графическом изображении, представляет собой исполнение резкой, яркой, сплошной толстой линией границ формы изображаемого предмета в картине, что ведет к потере объемного изображения предмета и, следовательно, к восприятию предмета в картине как плоской аппликации.

Примером может служить плоскостная живопись Древнего Египта.



Для того чтобы все же передать в рисунке объем какого-либо изображаемого предмета, применяется четкий контур для прорисовки, подчеркивания лишь видимых контуров предмета, расположенных только на первом плане объемной формы предмета.

Четкий контур — в живописных работах выполняется художником за счет сопоставления соседствующих, рядом положенных цветовых пятен, имеющих слишком большую разницу между собой по тону, по цвету, по яркости.

Идейно-эмоциональное значение четкого контура в изобразительном искусстве проявляется в следующем⁴

1. Произведение, решенное в жестких, четких контурах, особенно когда все планы картины решены в резких контурах, создает впечатление нервозности, напряжения, приобретает вид дробной, «раскроенной», разбитой на осколки картинки.
2. Художники понимают, что внимание зрителя всегда будет привлечено к более четким фрагментам работы, особенно если между ними существует сильный цветовой, яркостный или тональный контраст.

Использование в основном четкого контура мы встречаем в картинах художников: П. Пикассо, С. Дали, А. Модильяни, А. Матисса, К. Мариани, В. В. Кандинского, П. П. Кончаловского, А. И. Куприна, А. В. Лентулова, А. А. Осмеркина.

Подводя общий итог рассуждениям о приемах исполнения контуров формы предмета и об их значении в живописной картине, хотелось бы отметить следующее.

В грамотной живописи всегда есть устойчивый баланс между четкими и размытыми, мягкими границами предметов в картине, так сказать — гармоническое равновесие (50% на 50%) «утраченных» (размытых, мягких) контуров и «обретенных» (четких) контуров.

Ибо основное требование, предъявляемое к контуру в живописной картине, — это передать его живость, стремительное движение. Например, как слух раздражается от длительного, непрерывного повторения одной и той же ноты, так же и глаз, устремленный в однообразную монотонную линию, утомляется. Всегда изменчивый контур, несущий в себе равновесие устойчивости и подвижности, обновления и повторения, прерывность, «недоказанность», как и всякий другой элемент картины и порождает собственное изложение.

Сравните, к примеру, картины: «Осеннее утро» (фрагмент) Ю. Ю. Клевера, где художник использует все три вида контура — размытый, мягкий, четкий — и картину «Весна. 1956» О. М. Зардаряна, где применяется лишь два вида контура — мягкий и четкий.

Сравните картины В. Д. Поленова «Ливень», здесь художник использует все три вида контура — размытый, мягкий, четкий — и картины В. Д. Поленова «Рим. Огороды», К. А. Коровина «Пристань в Гурзуфе», в которых применяется лишь два вида контура — мягкий (основанный на приеме сближения цветовых пятен (три вида) и четкий, а размытый контур вообще отсутствует (см. иллюстрации на цветной вклейке).



Достичь живости контура в очертаниях предметов возможно за счет создания изменчивости самого же контура:

- путем чередования «утраченных» (размытых, мягких) контуров и «обретенных» (четких) контуров;
- создания изменчивости толщины или тонкости контура, его прерывности (в рисунке);
- создания изменчивости тона контура (в рисунке, в живописи);
- создания изменчивости цвета контура — края формы предмета (в живописи);
- создания изменчивости формы контура (это либо волнообразное, либо прямолинейное его исполнение в рисунке и в живописи).

Необходимо всегда внимательно следить, анализировать разнообразный характер касания каждого самого малого фрагмента контура предмета или, можно сказать, наружного края очертания предмета с фоном в изображаемой натуре, и постараться передать это сочетание границ формы предмета с фоном в картине подробно.

В противном случае, выполняя контуры форм предметов всего рисунка одной толстой линией, мы теряем в картине объем изображаемых предметов. Такой рисунок производит впечатление аппликации, в нем налицо полное отсутствие передачи пространственного изображения в картине.



Необходимо учитывать, что контур изменяется не только в связи с индивидуальным творческим видением художника, но и в соответствии с основными законами построения воздушной перспективы в картине, где первый план решается в картине чаще четким контуром, ярко, фактурно, в горячих оттенках, объемной формой. Здесь же находится самое светлое пятно картины и самая темная тень. Это здесь на первом плане разворачиваются главные события, это здесь используются пламенные краски (от белых, желтых, оранжевых, красных, до красно-коричневых).

Второй план оформляется переходными оттенками, при этом контуры очертаний предметов уже заметно смягчаются, яркие цвета гаснут, а цветовые, тоновые сопоставления красочных пятен все менее и менее контрастны.

Третий план — это фон, дали, погруженные в «рассеянную» мутную среду воздуха, окрашенного цветом неба лиловых, сине-голубых оттенков, контуры предметов уже размыты.

При определении пространственных планов *графической картины* {в рисунке} достаточно следить за контурной линией предмета в отношении ее толщины и изменчивости тона (темней-светлей) края формы предмета.

В соответствии с вышеизложенным, первый план картины, ее центральные предметы прорисовываются яркой, жирной, толстой линией, четко, соответственно, привлекает внимание зрителя к данным фрагментам изображения, выявляет их объем. Элементы изображения второго и третьего плана теряют яркость тона карандаша, художник уже работает без нажима на карандаш.

Толщина контура уменьшается и на третьем плане картины, здесь контурная линия вообще тает и теряется вдали, что создает ощущение перспективы в картине в целом и ощущение объема каждого предмета.

Вспомним значение контура в портретной концепции Д. Веласкеса (характерной для него с конца 1630-х гг.), где степень проясненности предметной среды уменьшается по мере удаления от изображаемого лица на холсте, являющегося центром, фокусом внимания всей картины. Таким образом, четко прорисованные, определенные предметы вокруг изображенного лица является еще и средством характеристики портретируемого.

По словам известного английского художника У. Хогарта, предметы, которым больше всего надлежит воздействовать на глаза зрителей, быть

на виду, должны обладать большими, сильными, четкими контрастами — как передний план картины. То, что задумано вдаль, должно становиться слабее и слабее, тогда последовательное удаление создает нечто вроде постепенного ослабления контрастов. К этим всем обстоятельствам природа добавила еще и то, что известно под названием «воздушная перспектива» и представляет собой такое введение воздуха, которое погружает в мягкий тон все, находящееся в перспективе. Лучше всего это можно наблюдать при поднимающемся тумане.

В обоих случаях, выполняя графические работы (рисунок) и живописные картины в цвете, необходимо следить за живостью контура, его тоновой, цветовой характеристикой, за формой контура (либо она волнообразная, либо прямолинейная).

Задание для самостоятельной работы

Проанализируйте выполнение разными художниками контура форм в живописных произведениях (см. иллюстрации на цветной вклейке).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

- Бракморт М.* «На террасе в Севре»
- Кэссет М.* «Голубая комната»
- Моне К.* «Вокзал Сен-Лазар»
- Писсаро К.* «Авеню Опера в Париже»
- Прянишников И. Н.* «Порожняки»
- Рембрандт Ван Рейн* «Даная»
- Ренуар П.* «Ложа»
- Репин И. Е.* «Не ждали»
- Суриков В. И.* «Боярыня Морозова»



Глава 4

Основные приемы передачи движения на картинной плоскости

Величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, — это передача Движения, которое художники называют духом картины.

У. Хогарт

Виды линий контура формы предметов имеют важное значение в изобразительном искусстве.

Для лучшего понимания композиции художнику необходимо разграничивать виды линий контура формы предметов, понимать их эмоционально-смысловое значение в изобразительном искусстве.

Художник постоянно употребляет различные линии при изображении предметов на холсте. Линия является олицетворением движения, его основным носителем.

Контурные линии формы предмета находятся в тесной взаимосвязи с пластической красотой предмета, его динамикой, общей передачей движения, его темпом (т. е. скоростью этого движения — большой или малой, а также с характером этого движения — либо это кружение словно вальс, либо это стремительное, направленное движение, либо ритмичные колебания и т. д.).

Вопрос об изображении и передаче ощущения движения формы в «неподвижном», т. е. в живописи, рисунке, скульптуре, относится к наиболее сложному и постоянно занимавшему умы вопросу и теоретиков искусства, и художников.

Например, метафору полета мы понимаем как сопоставление с полетом птицы, она укрепляет смысловую связку между контурами изображения и характером изображенного движения. Здесь возникает и впечатление от скорости движения.



Восприятие движения связано в картине не только с характером силуэта, но и смыслом изображенного действия. При изображении движения предмета необходимо учитывать все признаки и приемы, усиливающие это движение.

1. Характер движения формы, его направление, скорость, расположение формы (либо это движение по диагонали картинной плоскости, что усиливает ощущение динамики, либо движение подчеркнуто перспективным сокращением предмета).

2. Разные направления линий (круговые, спиралевидные, вращающиеся, волнообразные линии, изысканно-изломанные линии, дрожащие, мелкоизвивающиеся линии, резко прямые и т. д.) обладают наибольшей динамикой, особенно те линии, диагональное движение которых осуществляется в глубину или из глубины картины.

3. Необходимо учитывать симметрию в строении предмета и в композиции произведения.

Симметрия (от греч. *symmetria* — равномерность, соразмерность) — *такое строение предмета или композиции произведения, при котором одинаковые, однородные части или предметы повторяются в строго определенном порядке, на одинаковом расстоянии друг от друга, от центральной оси данного произведения или предмета.*

4. Необходимо учитывать ассиметрию в строении предмета и в композиции произведения.

Ассиметрия, по сравнению с симметрией, тоже ведет к воплощению гармонии в произведении, но более сложного (иного в каждом случае) индивидуального своеобразного порядка, где изначально продумывается определенная связь смысловых элементов.

В ассиметричной форме также могут присутствовать повторы одинаковых частей или предметов, но они абсолютно не носят характер системы, как в симметричной композиции. Повторы в ассиметричной композиции никогда не упорядочены, никогда не бывают точными, они всегда видоизмененные.

Такое движение ведет к неустойчивости, неуверенности, незавершенности, недосказанности, особой поэтичности в форме произведения.

Ассиметрия — форма построения произведения, передающая, прежде всего, энергию движения, порыв, взлет, вращение, устремленность в бесконечность; развитие такого движения предполагается и читается даже далеко за пределами формы данного произведения,

5. Направление красочного мазка в изображении движения имеет важное значение в искусстве. Направление красочного мазка помогает передать направление каждой плоскости, грани предмета, что в целом выявляет форму, объем данного предмета; помогает передать и направление общего движения формы (как, например, вертикальные мазки на первом плане передают вертикальный рост травы, в то время как трава на дальнем плане обобщается горизонтальными мазками и т. д.).

6. Динамика развития цвета, тона, яркости также участвует в построении общего движения в картине.

7. Перекрывающиеся планы, смещающаяся перспектива, «силовые линии», отмечающие в изображении движение, единое направление, разнонаправленность мазков и контраст в фактуре красочного слоя картины в целом создают ощущение непрерывного движения.

Динамичность — движение, отсутствие покоя. Это изображение не только физического действия, т. е. некоего физического перемещения в пространстве, но и изображение внутренней динамики образа, выразительной пантомимы, как у живых существ, так и у неодушевленных предметов.

Динамика — это совокупность явлений, связанных с темпо-ритмом, где передача движения достигается изображением особой пластики предметов, яркостью эмоционального всплеска красок — плавным или резким цветовым, тоновым, яркостным контрастом, характером мазка в живописном произведении.

Статичность — состояние покоя, неподвижность.

Статичность может соответствовать замыслу образного решения произведения. Но иногда статичность, скованность вызвана неумением художника передавать движение, выразительную пластику формы предмета.

Динамика является одним из важнейших выразительных средств изобразительного и музыкального искусства.

Применение всех динамических оттенков связано с цветом и линией (то что, собственно, и называется музыкальным началом в живописи).

К динамическим оттенкам относятся:

- яркое звучание красок или приглушенное;
- постепенное движение из тьмы к свету;
- постепенное движение от холодных цветов к теплым или наоборот;
- благозвучное сочетание цветов или резкое, напряженное;
- акцентирование;
- различное ритмизирование;
- разные виды контрастов и т. д.

Все эти динамические оттенки определяются содержанием и характером живописной картины или музыкального произведения.

В музыке выразителем движения, развития служит, в частности, тонально-гармонический план, разнообразные ритмы, динамические оттенки.

В визуальных искусствах этим целям служат цветовые, тоновые, яркостные и фактурные контрасты, цветовая гармония, разнообразные линейные, пластические и колористические элементы живописи, а также движение мазка определенной направленности, объединяющее картину. Чувство стремительного движения ощущается в визуальных формах, чаще всего в некой недосказанности форм, т. е. фрагментированности композиции, содержащей в себе много диагонального направления.



Художнику-пейзажисту необходимо многократно прорисовать изучаемый предмет, чтобы глубоко прочувствовать движение линий всех частей растения. На основе принципов перевоплощения следует проникнуться эмоциональным настроением, которое несет в себе данное растение, понять его пантомиму, т. е. что выражает собой общая форма растения (к примеру, линии очертаний поникших увядающих цветов и устремленный вверх распускающийся тюльпан). После этого художник сможет уловить пластику, динамику движения изучаемого объекта.

По своей форме линии контура формы предметов бывают волнообразные и прямолинейные, значение их в искусстве живописи раскрывает следующая глава.

Задание для самостоятельной работы

Проанализируйте разнонаправленность мазков и фактуру красочного слоя картины в целом и «силовые линии», отмечающие в изображении контур движения в предлагаемых живописных произведениях (см. иллюстрации на цветной вклейке).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

Ван Тог «Дорога с кипарисами и звездами»

Моне К. «Вокзал Сен-Лазар»

Моризо Б. «Женщина с ребенком в саду в Буживале»

Писсаро К. «Сбор яблок»

Прянишников И. Н. «Порожняки»

Рембрандт Ван Рейн «Даная»

Ренуар П. «Ложа»

Репин И. Е. «Не ждали»

Суриков В. И. «Боярыня Морозова»



Глава 5

Значение волнообразной линии в изобразительном искусстве

Этот род линий имеет от природы нечто живое и таит движение, очень схожее с подвижностью пламени и змеи...

У. Хогарт

Природная волнообразная, змеевидная линия контура предмета в изобразительном искусстве называется линией движения и красоты. Рассмотрим значение природной волнообразной линии в основе написания контура рисунка предметов, построения объема предметов, их теней, а также и композиции картины в целом.

При этом необходимо всегда помнить, что внешняя линия-контур, окончательная прорисовка наружной черты в построении формы предмета, должна появляться последней, чтобы очертить весь ансамбль внутренних объемов.

У. Хогарт, высказываясь о контурной линии, писал, что широкие плавные линии очертаний, имеющие волнообразный вид, придают известную привлекательность не только части, но и всему телу, как мы видим это во многих античных статуях. Красивая фигура и ее части должны всегда иметь змеевидную, подобную пламени форму, естественно, этот род линий имеет от природы нечто живое и таит движение, очень схожее с подвижностью пламени и змеи. Далее он отмечал, что змеевидная, или S-образная, линия, изгибаясь и извиваясь одновременно в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляя его следить за бесконечностью своего многообразия. Это линия, обладающая свойством придавать красоте наивысшее очарование... Интересным является анализ У. Хогарта рисунков известных художников:



«Рубенс, рисунок которого очень своеобразен, пользовался широкой, плавно движущейся линией, которая, главным образом, и встречается во всех его картинах и придает им дух благородства.

...Когда же Рафаэль увидел работы Микеланджело и увидел античные статуи, он внезапно изменил свое отношение к прямым, жестким линиям и так пристал к змеевидным линиям, что довел их до смешного излишества... Микеланджело давал следующие наставления своему ученику, художнику Марку из Сьены: в основу своей композиции всегда должно класть фигуру пирамидальную, змеевидную и поставленную в одном, двух и трех положениях...

В этом правиле заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, — это передача движения, которое художники называют духом картины. Нет такой формы, которая бы выражала движение лучше... она является наиболее деятельным из всех других элементов».



Необходимо помнить, что змеевидная линия движения и красоты в рисунке и в живописи еще дополнительно обогащается перспективой и объемом.

В рисунке и в живописи фрагмент змеевидной линии первого плана изображается ярко, фактурно, горячими красками, четким и резким контуром.

Фрагменты змеевидной линии второго и третьего плана — уходящие в даль, теряют свою четкость контура, яркость, фактурность, становятся тонкими, практически размытыми, словно «утраченными».

В рисунок многих окружающих нас предметных форм заложены воображаемые, как будто вписанные круги или шары различных радиусов.

Например, округлые формы рисунка ярко проявляются уже в эпоху Возрождения как в изображении человека, так и композиции в целом. Известный итальянский художник середины XVI в. Джорджо Вазари высказывался о важном значении в искусстве линий и тех форм, которые они образуют.

Он отмечал, что применение в изображении линий динамичных, извилистых, гибких и изогнутых, имеющих текучий, вьющийся характер, способствует тому, что любая вещь может выглядеть несравненно лучше, а вымысел будет богаче образами и украшениями, также и рисунок станет более обоснованным, естественнее, живее, манера — изящнее, краски — разнообразнее, так что еще немного, и каждая вещь обретет совершенство и станет олицетворять природу. Ибо только Божественная Природа навсегда остается прекрасным источником вдохновения и великим учителем для художника.

В этой связи интересно понимание Джорджо Вазари общего исторического развития искусства как овладения способами точно передать природу, дать полную иллюзию настоящего предмета:



«Художникам надлежит работать так, чтобы их вещи не казались бы написанными, но выглядели бы живыми и выпуклыми. Словно бы вне произведения...

Красота всегда имеет дело с природным миром, но, соприкасаясь с ним, она его преобразовывает. Задача художника — выбрать у разных предметов наилучшие черты и создать прекрасную вещь, более прекрасную, нежели творения природы».

Для искусства эпохи Возрождения было характерно стремление к рисунку, обладающему изысканной, податливой легкостью, дабы изображение уподобилось плоти и всему живому.

Художник Хогарт Берне так характеризовал линейные контуры эпохи Возрождения:



«В изображении фигуры человека чувствовалась ее упругость. Диагональные напряжения передавались с помощью широкой выразительной и прихотливой динамики линий, поверхности доводились до совершенства в соответствии с классическим греческим идеалом. Линейные контуры были осязаемыми, передающими пластику податливых мускулов и точность анатомического строения... Скульптурные фигуры эпохи Возрождения никогда не предназначались для рассматривания только с одной позиции. Это были объемные, округлые фигуры, помещенные в трехмерное пространство. В живописи фигура обретала некий вневременной эффект, вызывая трепет благодаря архитектурному строению, симметрии, пространственному равновесию, в то время как всемерная обозримость фигуры передавала энергию целеустремленного сверхъестественного человека Надежды и Страсти».

Особенно ярко эти устремления выразились в творчестве Леонардо да Винчи и Микеланджело.

Природная волнообразная, змеевидная линия — линия воплощения движения и красоты, выражается в цветочных, растительных мотивах, которые на протяжении многих столетий используются в украшении одежды, посуды, предметов домашнего быта, цветочные мотивы присутствуют в ювелирных изделиях, в архитектуре домов, в их внешнем убранстве и внутреннем интерьере — это и всевозможные лепные розетки, украшение икон, росписи, мозаики стен, потолков, полов, декоративные ткани, обои, мебель, также флоральные мотивы встречаются и в оформлении книг.

Тема цветов для художников различных специализаций всегда были неисчерпаемым объектом познания красоты, гармонии, творческого вдохновения и эстетического наслаждения. Эти полевые мелкие цветочки, нежные, хрупкие травинки, порой неприметные растения дарят нам бесконечный мир многообразия форм и их сложных переплетений, напоминающих кружевную вязь. Они открывают нам чудесные законы изящества форм, цветовой гармонии в природе.

Писатель Манфред Шпайдель интересно высказывался о значении растительных форм в искусстве. По его словам, нарочитая стилизация цветов и растений художниками, с изменением пропорций изображения, вела к их метаморфозе. В своем устремлении последователи модерна достигали удивительных графических эффектов благодаря динамике форм, которые, казалось, вот-вот оживут.

В самом рождении и развитии растения есть что-то завораживающее: появление побегов, набухание почек, уылотнение стеблей, скульптурные линии стволов, сложный рисунок кроны, корни, осторожно, словно щупальца, скользящие между камней, выщипанные кудрявые усики, цепляющиеся за подпорку. Художники сумели увидеть в живой природе архитектурные

формы, позаимствовать у нее элементы декора и воспроизвести их в гипсе и металле. Более того, на этой основе создали удивительно органичные пластические ансамбли. Так раковина, перерабатывая песчинку, превращает ее в жемчужину, так ветвь обвивает препятствие.

Стиль **барокко** также основывается на природных округлых формах и природных стихиях (вода и свет). Художники стремятся передать образ уходящего в бесконечность целостного единства внутреннего и внешнего пространства архитектуры и живописи, стремятся к единению рукотворного и естественного в своих произведениях.

Стиль рококо — это тип декора, характеризующийся растительными, извилистыми, ассиметричными линиями, в основе этого стиля лежит идиллически-пасторальный дух, укоренившийся прежде всего в придворной жизни, тяготении к природе, но природе, превращенной в игру.

Стиль модерн принес в изобразительное искусство, архитектуру, интерьер свободную и ассиметричную композицию пространства, новые сочетания объемов и принципов динамики. Возникший на рубеже XIX и XX вв., стиль модерн получил в разных странах свое название и имел свои характерные особенности. Это — *«ар нуво»* во Франции, *«югенд стиль»* — в Центральной Европе, *«либерти»* — в Англии и в Италии. Художественный язык стиля основан на использовании природной волнообразной, змеевидной линии — это растительные мотивы — скрученные ветви, листья, соцветия и изгибающиеся стебли растений, их всевозможные переплетения и т. д.

Для стиля модерн характерны композиции с ассиметричным, извилистым ритмом, с силовыми линиями по типу «удар хлыста», повторяющимися более или менее часто в зависимости от энергетического заряда, который предполагается вложить в изображение». Рисунок таких растительных мотивов основан на «линии-силе», которая хранит энергию прочертившего ее художника.

Великолепно характеризовал лентообразные, растительные формы в искусстве выдающийся бельгийский живописец, дизайнер интерьеров и мебели, архитектор Анри Ван де Вельде:



«Говорящие линии, имея самый слабый изгиб, самое незначительное изменение ритма, минимальное колебание в соотношениях интервалов или в расстоянии между акцентированными местами, отвечают специфическим способам мышления и психологии. Линия модерна отличается гибкостью и упругостью, способными передать ток рвущейся из природных глубин энергии — настолько нетерпеливой и не признающей препятствий силы, что ни один посторонний элемент не может вклиниться между ее началом и конечной точкой» (История искусств, 1998).

В основе природной, растительной, «говорящей», волнообразной, змеевидной линии — линии движения и красоты — лежит, как мы уже знаем,

так называемое сопряжение окружностей разного радиуса, имеющих в форме предмета.

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте диаметр воображаемых, вписанных окружностей:
 - в линии контура формы натуры;
 - в объеме натуры;
 - сравните диаметры этих воображаемых окружностей между собой.

Такой подход к анализу предмета даст вам точность и быстроту в его изображении.

2. Проследите прекрасную змеевидную, узорчатую линию контура формы всех элементов картины на примере творчества выдающихся зарубежных и русских живописцев (В. Д. Поленова, И. И. Левитана, В. И. Сурикова, И. И. Шишкина, Ф. А. Васильева, И. Е. Репина и др.).
3. Проанализируйте волнообразную, змеевидную линию контура и форм в предлагаемых живописных произведениях (см. иллюстрации на цветной вклейке).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

Коровин К. А. «Портрет Ф. И. Шаляпина»

Коровин К. Л. «У окна»

Коровин К. А. «Розы»

Саврасов А. К. «Вид на Кремль от Крымского моста в ненастную погоду»

Коровин К. А. «Москворецкий мост»

Коровин К. А. «Весенний пейзаж 1917г.»

Коровин К. А. «Зима»

Коровин К. А. «Пристань в Гурзуфе»

Поленов В. Д. «Московский дворик»

Поленов В. Д. «Ольшанка»

Саврасов А. К. «Весна»

Саврасов А. К. «Радуга»

Семирадский Г. И. «Рим. Деревня»

Семирадский Г. И. «У источника»



Глава 6

Значение прямых линий в изобразительном искусстве

Машины и сложная техника служили источником вдохновения для художников с самого начала индустриализации. Эти новые, непривычные, вызывающие объекты символизировали размах и мощь, возвещали приход перемен. Казалось, в них содержится нечто, способное изменить жизнь общества к лучшему.

Д. Кларк

Прямолинейный контур машин и сложной техники, служивший источником вдохновения для художников, образует угловатые формы, имеющие в основе геометрические, кубические формы, т. е. квадратный модуль. Следует отметить, что наиболее изящные формы имеют наименьшее количество прямых линий.

Прямые линии отличаются друг от друга только длиной и поэтому наименее декоративны. Прямые линии несут в себе определенные эмоциональные ощущения:

- горизонтальные линии вызывают ощущение широты, простора, спокойствия, равновесия, устойчивости, фундамента и т. п.;
- « диагональные линии создают впечатление стремительного движения;
- восходящие линии вызывают ощущение радости, взлета, нечто идеально-возвышенное и т. п.;
- нисходящие линии создают впечатление угасания, грусти, обреченности, падения в бездну и т. п.

Современные предметы обстановки, имеющие прямолинейный контур, создают некий стиль — «высокого уровня технологического прогресса», «эстетики машин», «механистической культуры» — со своим характерным набором приемов:

- тонкая линия, ведущая свой род от стиля модерн, но подается она уже более жестко и схематично;
- угловатые формы;
- плоские формы;
- симметрия и асимметрия;

- строгие простые очертания, сравнимые с плоскостной схемой;
- особые формы пустого пространства.

Это строгие, рациональные решения, элегантные, стилизованные, функциональные предметы, не орнаментальные по форме, выполненные в правильных пропорциях, соотносящихся между собой благодаря умеренному использованию квадрата как декоративного элемента.

Геометрические, кубические формы присущи многим направлениям в искусстве — это кубизм, футуризм, дадаизм, неопластицизм, пуризм, баухауз, русский авангард, неореализм, абстракционизм, конструктивизм, минимализм и т. д.

Задание для самостоятельной работы

Проанализируйте прямолинейный контур форм в предлагаемых живописных произведениях (см. иллюстрации на цветной вклейке).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

Ван Тог «Дорога с кипарисами и звездами»

Моризо Б. «Женщина с ребенком в саду в Буживале»

Писсаро К. «Сбор яблок»



Глава 7

Закон контраста — основополагающий принцип построения живописного произведения

Нет выразительного колорита без цветовой завязки, без светового противоречия одного цвета другому.

Н. Н. Волков

§1. Значение закона контраста в живописном произведении

Закон контраста лежит как в основе разработки цветовых отношений отдельно взятого предмета, так и в основе написания живописной картины в целом, а также в основе создания рисунка графического написания картины¹.

Закон контраста в живописной картине являет собой противопоставление друг другу многих выразительных средств, это инструмент, помогающий передать всю гамму эмоциональных переживаний, переливов чувств, увлекательное разнообразие мира и, в конечном счете, все же достичь живописного единства, гармонии в произведении.

В изобразительном искусстве **контрастом** (от итал. *contraste* — «резкое различие, противоположность») *называется сопоставление противоположных друг другу качеств свойств, различных характеристик способствующее их усилению.*

В живописном произведении контраст является одним из важных художественных выразительных средств.

Итак, перечислим основные контрасты:

- округлых форм — угольных форм;
- рисунок пустых мест (просветов, пустот между элементами картины) — рисунок объемной формы предмета;
- контраст (цветовой, тоновой, яркостный) вокруг предмета противопоставляется тому, что сам предмет исполнен в основном цвете;

¹ Разработка цветовой гармонии в живописном произведении в целом описывается в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». — СПб., Питер, 2004.

- контраст в самом предмете противопоставляется тому, что вокруг предмета *проложен основной* цвет без контрастных колебаний;
- контрастные колебания вокруг предмета — контраст в самом предмете;
- контраст рисунка внутренних линий объема предмета по отношению к рисунку наружных линий контура формы предмета;
- использование контраста в картине волнообразных линий — прямых линий;
- крупных по своей площади цветowych пятен — мелких цветowych пятен по своим размерам;
- противопоставление друг другу разных видов мазков;
- детальная прописка формы — обобщенная форма;
- статика — движение;
- ахроматическое — хроматическое;
- четкий контур — размытый контур;
- первый план — дальний план;
- черного цвета — белого цвета в картине;
- освещенных пятен — теневых пятен;
- ярких пятен — приглушенных пятен;
- теплых пятен — холодных пятен;
- темное — светлое;
- гладкое письмо — фактурное;
- непрерывное, постепенное развитие цвета — резкий цветовой разрыв;
- массивное — дробное;
- тяжесть — легкость;
- формы округлые, растительные — формы геометрические;
- однотонная расцветка поверхности — пестрая расцветка поверхности;
- симметрия — асимметрия;
- пропорциональность — непропорциональность;
- плотные материалы — прозрачные;
- ритмичное построение — хаотичное и т. д.

Каждая отдельно взятая контрастная пара или один изобразительный элемент произвольно присутствуют в картине, а чаще всего имеют некие повторения, выстраиваются в какое-либо созвездие, т. е. образуют ритм, который в свою очередь усиливает, подчеркивает настроение картины, способствует достижению целостности и согласованности частей композиции произведения.

Интересны элементы, дающие возможность для создания чисто рисуночного контрапункта:

- © гибкость отдельной формы (ее внутренне-органическое изменение, направление в картине, движение);
- перевес телесного или абстрактного в этой отдельной форме с одной стороны, размещение форм, образующих большие формы в группы форм;
- » набор отдельных форм в группировки форм, которые создают большую форму всей картины;
- принципы созвучия или отзвука всех упомянутых частей, т. е. встреча отдельных форм;
- торможение одной формы другой формой;
- сдвиги, соединения и разрывы отдельных форм;
- одинаковая трактовка группировок форм;
- комбинирование завуалированного с обнаженным;
- комбинирование на одной плоскости ритмического и аритмического момента;
- комбинирование абстрактных форм, как чисто геометрических (простых и сложных), так и геометрически неопределенных;
- комбинирование отграничений одной формы от другой (отграничений более сильных, менее сильных).

Известный художник В. В. Кандинский писал, что эти элементы ведут к контрапункту искусства черно-белого до тех пор, пока исключена краска. Цвет, который сам является материалом для контрапункта, который сам таит в себе безграничные возможности, приведет, в соединении с рисунком, к великому контрапункту живописи, который ей дает возможность прийти к композиции, и тогда живопись, поистине чистое искусство, будет служить божественному. И на эту головокружительную высоту ее возведет все тот же непогрешимый руководитель — принцип внутренней необходимости.

Цвет как основное живописное выразительное средство всегда играл важную роль в уравнивании частей живописной композиции, и здесь необходимо учитывать многие его качества.

Понимание такого качества цвета, как «тяжесть — легкость», происходит от характеристики самого рассматриваемого объекта. Цвета, присущие легким объектам (небу, воздуху, облакам), воспринимаются легкими, а цвета, напоминающие тяжелые объекты (камень, земля), ощущаются как тяжелые.

Обычно легкими цветами называют цвета и холодных и теплых оттенков, но очень светлых по тону и имеющих гладкую, прозрачную или полупрозрачную фактуру.

К тяжелым цветам относятся цвета также и холодных и теплых оттенков, но достаточно темных по тону и если еще при этом ярко выражена их выпуклая фактура.

В цветовом отношении существуют контрасты:

- крупных по своей площади цветowych пятен — мелких по своим размерам цветowych пятен;
- первый план — дальний план (в цветовом, тоновом, яркостном отношении);
- черного цвета — белого цвета в картине;
- освещенных пятен — теневых пятен;
- ярких пятен — приглушенных пятен;
- теплых пятен — холодных пятен;
- темное — светлое;
- непрерывное, постепенное развитие цвета — резкий цветовой разрыв;
- тяжесть — легкость;
- ахроматическое — хроматическое;
- однотонная расцветка поверхности — пестрая расцветка поверхности.

Из вышеперечисленных наиболее интересным и важным является закон контраста теплых пятен — холодных пятен, его можно назвать законом контраста хроматических цветов.

§2. Закон контраста хроматических цветов

Законом контраста хроматических цветов называется *повышение цветности красочных пятен в картине за счет сопоставления их с контрастными оттенками.*

Оттенком называется плавный переход характеристики (качества, свойства...) элемента в сторону усиления или ослабления.

По закону контраста возможно повысить цветность любого пятна, проложив вплотную рядом с ним контрастный цвет. Этим приемом пользовались в своем творчестве Э. Делакруа, Рембрандт, В. Д. Поленов, К. А. Коровин, И. И. Левитан, И. Е. Репин и др.

По закону контраста строится цветовая гармония каждого отдельно взятого предмета картины и живописного произведения в целом, где цветовой тонике (фон, воздушная дымка, окружение центральных предметов композиции) противопоставляется цветовая кульминация — момент наивысшего напряжения, к ней и от нее ведут не только силовые линии, определенные цветовые пути, это еще и пункт связи моментов тяжести, силы и движения¹.

¹ Разработка цветовой гармонии в живописном произведении в целом описывается в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». — СПб., Питер, 2004.

Этот закон контраста хроматических цветов основывается на четырех общеизвестных цветовых базовых контрастах и на происходящих от них гармонические парах, несомненно уже более развитых, утонченных, изысканных, нежных.

Вспомним базовые контрасты:

- желтый — фиолетовый;
- оранжевый — синий;
- красный — зеленый;
- красный — синий.

Гармонические пары эту схему контрастов несут в себе скрытно, как бы «подтекстом», а нам преподносят ее в различных оттенках, переливах-вариациях: то нежных, тихих, то ярких, напряженных, то глубоко-темных, мистически-мрачных и т. д.

В гармонических парах варьируются оттенки этих базовых контрастов за счет трех характеристик цвета (тоновой, цветовой, яркостной), в результате мы имеем необозримое количество гармонических пар, которые можем проанализировать в творчестве выдающихся живописцев.

Подобные цветовые сочетания повышают цветность друг друга.

Например:

- бледно-фиолетовый — зеленый;
- голубой — ярко-оранжевый;
- голубой — коричневый;
- темно-синий — бело-желтый;
- небесно-голубой — золотисто-желтый;
- сине-зеленый — красный;
- зеленый — розовато-фиолетовый;
- розово-золотисто-пурпурный — голубой;
- светло-охристый — светло-синий;
- розовато-фиолетовый, вишневый — бледно-зеленый;
- синий, изумрудно-зеленый — оранжево-желтый;
- зеленый — алый;
- коричневатозеленый (табачный) — нежно-алый;
- светло-зеленый (холодный или теплый) — ярко-красный;
- зелено-синий — золотисто-розовый;
- белый — красный и т. д. (см. рис. 6-8).

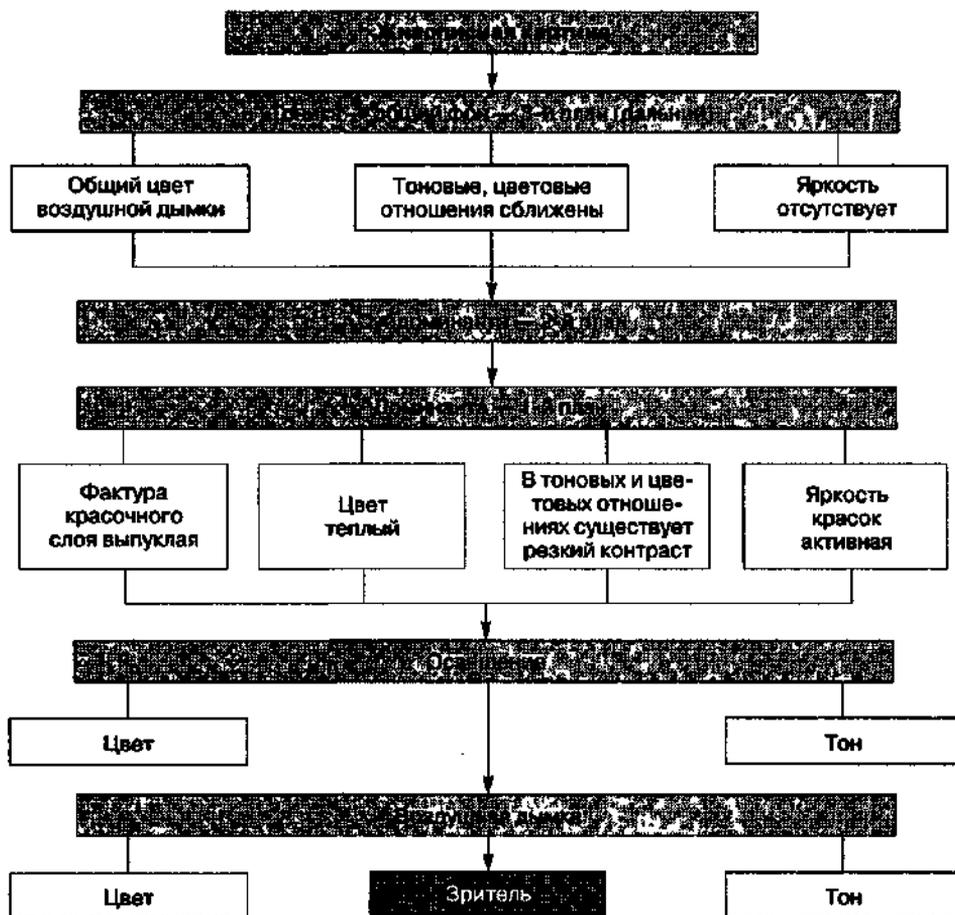


Рис. 6. Общая схема построения трех основных планов в живописном произведении



Рис. 7. Схема применения гармонических пар в живописном произведении (I вариант)

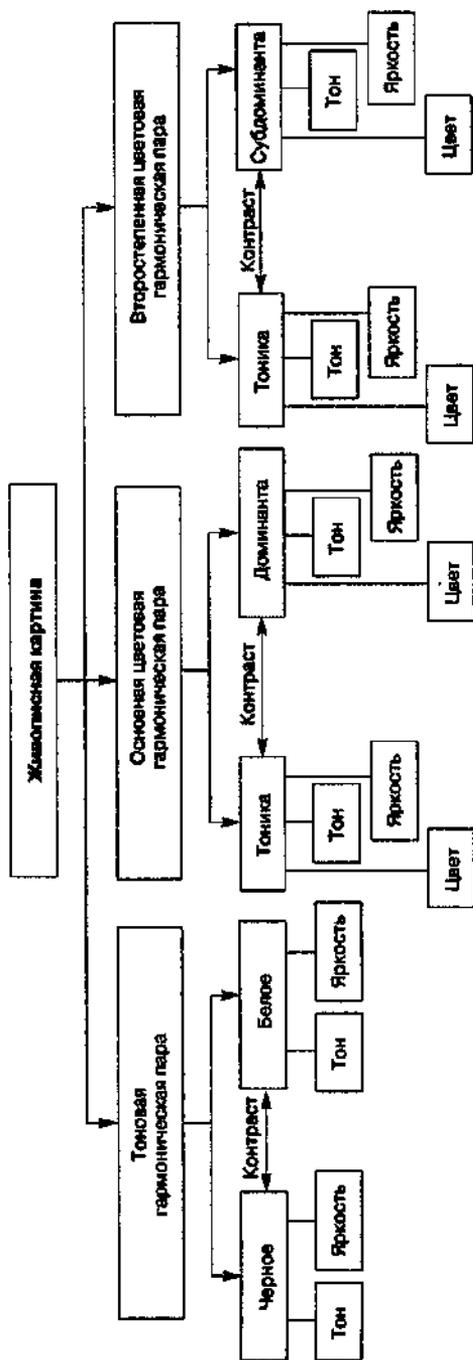


Рис. 8. Схема применения гармонических пар в живописном произведении (I вариант)

§3. Закон контраста ахроматических цветов

Существует закон контраста ахроматических цветов.

Законом контраста ахроматических цветов называется повышение цветности красочного пятна в картине под влиянием соседнего серого или черного цвета.

Серые цвета и близкие к ним, казалось бы, лишенные декоративных качеств, служат очевидным источником обогащения колорита картины, их функция двойная.

Во-первых, серые, черные цвета усиливают, зажигают, оттеняют цветность красочных пятен, не давая им, вместе с тем, выпадать из колорита картины. Известный художник В. В. Кандинский писал, что с внешней стороны черный цвет является наиболее беззвучной краской, на фоне которой всякая другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит поэтому сильнее и точно.

Во-вторых, серые цвета сами окрашиваются по контрасту в зависимости от соседства определенного красочного пятна, на основе существующих четырех общеизвестных цветовых базовых контрастов:

- желтый — фиолетовый;
- оранжевый — синий;
- красный — зеленый;
- красный — синий.

Наблюдая серые цвета на различных хроматических (цветных) фонах, легко заметить, что под влиянием цветных фонов серые цвета приобретают окрашенность. Например, серое пятно в окружении красного цвета становится зеленоватым, серое пятно в окружении желтого цвета окрашивается синеватым оттенком, в окружении зеленого цвета серый цвет имеет сиренево-розовый оттенок.

Зная такие качества серых тонов, необходимо употреблять их при работе над картиной для обогащения ее колорита.

Например, картина Тициана «Кающаяся Магдалина», где в нижней ее части изображены серые полосы ткани охристого оттенка. В верхней части картины мы видим эти же серые полосы ткани, но уже голубоватого оттенка, это происходит потому, что в каждом случае с серыми полосами ткани соседствует новое цветовое пятно.

§4* Закон контраста в разработке крупных цветовых пятен

Рассмотрим закон контраста в разработке крупных цветовых пятен.

Цветовые массы в живописной картине могут распадаться на большие и малые по своей площади цветовые пятна. Их разработка в картине всегда является большой проблемой для начинающего художника и как правило

закрашивается одним монотонно, уныло звучащим цветом, резко понижающим всякий интерес к картине.

Проблема становится все более ужасающей прямо пропорционально увеличению площади картины, на которой ошибки выглядят откровеннее.

Большие по площади цветовые пятна — небо в картинах пейзажа, фон, одежда в портретной живописи, драпировки, крупные вазы в натюрмор-тах и т. д.

В этом случае при написании картины можно использовать следующие возможности.

1. Написание больших цветовых пятен в картине, имеющих резкую разницу по тону, цвету, яркости. Этот прием характерен для первоначальных эскизов в работе над живописным произведением.
2. Можно передать некое развитие цвета внутри этих больших по своей площади цветовых пятен, т. е. показать движение красок от светлой точки к темной, от холодной точки к теплой.
3. Можно эти большие цветовые пятна разложить на множество подчиненных вибрирующих цветовых оттенков, которые представляют собой небольшие колебания, различия, мягкие, мало заметные по цвету, тону, яркости. Таким образом внутри большого по своей площади цветового пятна разрабатываются контрастные переливы цветовых оттенков, что заметно обогащает живописное произведение.

Далее хотелось бы сказать *о живописной связности крупных цветовых пятен в живописном произведении.*

На первый взгляд переход в природе от одного большого цветового пятна к другому начинающему художнику видится скачкообразным, резким, имеющим явно большие различия по цвету, тону, яркости. Но по мере приобретения творческого опыта работы с натуры, работы на пленэре, приходит понимание, что переходы оказываются подготовленными, мягкими, за счет рефлексов свето-воздушной среды.

Например, наблюдая уголок природы на пленэре, мы видим сначала только большие цветовые пятна. Однако, если рассмотреть отдельно каждый предмет, то можно увидеть, что его цвет состоит из множества подчиненных цветов, т. е. малых цветовых пятен, которые имеют между собой небольшие различия, мягкие, малозаметные по цвету, тону, яркости.

Так, дорожка в летнем саду в целом видится как охристая, но в ее цвет входит и зеленый оттенок — рефлекс от зелени листвы, к середине дорожка голубеет — это небесный рефлекс.

В живописном произведении применяется выразительное средство живописи:

- контраст непрерывного, постепенного развития цвета — резкий цветовой разрыв;

- контраст (по тону, цвету, яркости) первого плана по отношению к дальнему плану.

В цветовом отношении, чтобы активно выделить первый план, его можно резко противопоставить дальнему плану по тону, цвету, яркости, и здесь мы будем видеть резкий цветовой разрыв в живописном произведении. Например, изображая солнечный летний пейзаж (это большое цветовое пятно представляет дальний план) за открытой, темной дверью комнаты (это другое большое цветовое пятно является первым планом картины).

Такой пейзаж можно написать двумя способами:

- либо подчеркнуть резкий цветовой (тоновой, яркостный) разрыв между первым и дальним планом картины;
- либо имеющееся противопоставление летнего пейзажа и темной двери комнаты показать как непрерывное, постепенное, плавное развитие цвета в картине, смягчая контраст этих больших цветовых пятен картины рефлексами — множеством нежных оттенков — переливов освещения и воздушной дымки.

И в том и другом случае каждое из этих больших цветовых пятен можно разложить на множество подчиненных цветов, которые имеют между собой небольшие мягкие, малозаметные различия по цвету, тону, яркости.

Непрерывное, постепенное развитие цвета в картине предполагает плавные цветовые переходы между планами в живописном произведении, объединенных свето-воздушной средой.

Тем не менее закон контраста (имеющий в основе четыре общеизвестных цветовых базовых контраста и происходящие от них гармонические пары), как мы уже знаем, действует и в отношении планов картины.

Таким образом, возможно применение контрастов в картине:

- цветовая тоника картины контрастирует с цветовой доминантой;
- воздушная среда контрастирует с первым планом (главным предметом внимания);
- цвет освещения находится в контрасте с первым планом;
- дальние планы картины также контрастируют с первым планом — центром внимания живописного произведения.

Далее хотелось бы отметить, что большое влияние на состояние цвета, его различные изменения оказывает метод наложения краски.

Известно, что **фактура красочного слоя картины** — это игра цвета на разнице толщины слоя краски. Художнику необходимо заранее рассчитывать фактуру красочного слоя картины, в зависимости от художественного замысла картины.

Очень тщательно к комбинированию на палитре тональных, цветовых, яркостных отношений будущей картины подходил известный французский художник Э. Делакруа, проводивший многие недели за работой.

1. Он наносил понравившиеся цветовые пятна на кусок холста и прикреплял к стене своей мастерской, подолгу анализируя и снова переоценивая красоту выбранных оттенков.
2. Отмечал для каждого из этих цветовых пятен их состав и назначение - свет натуральный, тень, рефлекс, наименование фигуры, чувство, «подлежащее выражению», фактуру (густую или лессировку) и т. д.
3. Цветовые пятна продумывались и готовились для каждого предмета в отдельности.
4. Заранее определялся общий выбор гармонических пар, особых контрастных оттенков картины.
5. Непосредственно перед работой заготавливались горшочки необходимых красочных смесей, такой прием в работе облегчал всевозможные живописные поправки и ускорял продолжение начатого процесса.

Задание для самостоятельной работы

Проанализируйте закон контраста в предлагаемых живописных произведениях (см. иллюстрации на цветной вклейке).

Рекомендуемые для просмотра и анализа живописные произведения

Бракморт М. «На террасе в Севре»

Кэссет М. «Голубая комната»

Моне К. «Вокзал Сен-Лазар»

Писсаро К. «Авеню Опера в Париже»

Прянишников И. Н. «Порожняки»

Рембрандт Ван Рейн «Даная»

Репин Я. Е. «Не ждали»

Суриков В. И. «Боярыня Морозова»



ЧАСТЬ 4
АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОГО
МЕТОДА РАБОТЫ
НАД ПЕЙЗАЖЕМ
ВЫДАЮЩИХСЯ
ЖИВОПИСЦЕВ

Глава 1

Анализ творческого метода работы над пейзажем К. Коро



Добивайтесь того, чего вам не хватает, работайте, совершенствуйте форму: ваша живопись от этого только выиграет. Но прежде всего следуйте вашему чутью и непосредственному впечатлению: будьте сознательны и искренни, об остальном не заботьтесь, вы обретете счастье и создадите прекрасные вещи. Не важно место, не важны сюжеты — отдавайтесь первому впечатлению. Если вы действительно растроганы, искренность ваших чувств передастся другим.

К. Коро

Обратимся к анализу творчества выдающихся мастеров пейзажа. Начинающему художнику всегда небезынтересно проанализировать художественные приемы и методы работы, выразительные средства, помогающие достигать наибольшей выразительности художественного образа. Представленный в книге анализ творчества известных художников дает возможность понять, сравнить, как основные живописные законы трактуются каждым из художников, по особому воплощаются в живописном произведении.

Рассмотрим основные художественные приемы и методы написания пейзажа известного французского пейзажиста Жана-Батиста Камиля Коро (1796-1875). Примечательным в творчестве К. Коро было то, что этюды с натуры, являвшиеся в своей основе простым академическим упражнением, преобразуются и становятся все более совершенными и все чаще вырастают из роли вспомогательных функций живописной картины в законченное самостоятельное живописное произведение.

§1. Основные принципы исполнения пейзажа К. Коро

В своем творчестве К. Коро руководствовался принципом ведения рисунка «от общего к частному».

Из письма К. Коро:



«Пробовал рисовать массажи, рисовать быстро, что только и было возможно. Я мгновенно зарисовал первую попавшуюся группу людей. Если люди оставались недолго на месте, все же я успевал схватить общий характер, движение; если же они задерживались, я мог добавить детали. Я проделал много таких упражнений» (*ДзериД. Коро. — М., 2003*).

На первой стадии работы над пейзажем на пленэре К. Коро достаточно обобщенно прописывал сразу три плана, используя стремительный, *конспективный стиль* крупными мазками, впервые предложенный Джоном Констеблом (известный английский пейзажист XIX в.).

На данном этапе художником определяются, сравниваются, *утверждаются самые крупные отношения* (т. к. работа ведется по принципу — от общего к частному), тональные, цветовые и яркостные отношения неба и земли.

Первый план пленэрного этюда К. Коро намеренно оставляет без проработки, на стадии наброска. Детальная проработка первого плана картины выполнялась позднее, в оставшееся время, когда в картине уже схвачено первое, общее эмоциональное настроение пейзажа.

В некоторых случаях непроработанный первый план пейзажа художником не завершался намеренно, чтобы таким образом провести взгляд зрителя в глубину картины, ко второму ее плану, где по замыслу художника и расположен центр композиции.

Примером могут служить картины К. Коро: «Вид на церковь Сан Тринита Деиль Монти с виллы Медичи», «Чивита Кастелона. Равнины и горы».

Для более успешной работы на пленэре К. Коро *многократно выезжал к месту любимшегося пейзажа* и выполнял ряд подробных и проработанных карандашных набросков будущего пейзажа, прежде чем в следующие дни приступить к выполнению этого пейзажа с натуры красками. Написание пейзажа с натуры велось в несколько сеансов, по два часа, которые К. Коро делал всегда в один и тот же час дня, несколько дней подряд, приходя к выбранному месту. Количество таких сеансов могло достигать до 50. Такой подход к написанию пейзажа с натуры, а не по памяти, воображению в мастерской, придавал пейзажу большую реалистичность и живость.

§2. Построение композиции в пейзажах К. Коро

Для композиции пейзажей К. Коро характерно применение *диагональной перспективы*, помогающей передать глубину пространства («Собор в Шартре», «Мост в Нарни», «Червара. Римская компания», «Прогулка Пуссена», «Виль Д'Авре» и др.).

В композиции картин видится *деление плоскости холста на три части* как по горизонтали (где верхняя треть отводится небу и две трети земному ландшафту — горы, река), так и по вертикали, например, освещенный склон гор слева, река, протянувшаяся по диагонали от середины картины до нижнего правого угла холста, и стена гор с правой стороны («Мост в Нарни»). Следует заметить, что изображение ландшафта достаточно многопланово, что великолепно обогащает пейзаж.

Нередко *центр композиции находится в центре картины.*

В композиции картины всегда учитывается *глубокая гармоническая связь между движениями людей и окружающей природой* (ветками деревьев, травой, цветами). Рисунку движения фигуры человека вторит рисунок движения деревьев, ветвей, травы, подчеркивая их единый порыв (картина К. Коро «Воспоминание о Монтфонтене»).

Композиция картины строится на чередовании освещенных и затененных планов.

§3. Воздушная перспектива в живописных произведениях К. Коро

Пейзажи К. Коро имеют в основе своей *резкое сопоставление особенно чистых у светлых красок небес и грязноватых (серых, зеленовато-охристых) красок земли.*

В своих пейзажах К. Коро использует *тонкий слой краски для передачи прозрачности атмосферы и ее рефлексов.* Подобный метод мы встречаем и в творчестве русских пейзажистов Ф. А. Васильева, А. К. Саврасова, В. Д. Поленова, В. А. Серова, В. И. Сурикова, И. Е. Репина, К. Е. Маковского и др.

Следует отметить, что при исполнении пейзажа художник уделял внимание и *фактуре красочного слоя*, она то пастозная, насыщенная на *первых планах*, то нежная, тонкая, почти прозрачная на *дальних планах*, что, конечно же, обогащает эмоционально-образное восприятие картины.

Обычно для передачи освещенных солнцем мест художник использует *плотные корпусные мазки*, т. к. свет — понятие, выступающее вперед, а тень, наоборот, — уходящее вглубь.

Ярким примером вышесказанного является пейзаж К. Коро «Червара. Римская кампания». Грозные облака здесь написаны мягкими, нежными переливами тепло-холодных оттенков, размытые, нечеткие, утраченные контуры форм облаков, они постепенно переливаются друг в друга. Как писал известный итальянский искусствовед Ф. Дзери, в пейзажах К. Коро ощущается «тонкое чувство оттенков цвета». К. Коро мастерски передает *тональные градации, их постепенность, плавность.* Правильно и точно взяты тональные отношения между всеми элементами пейзажа: это первый и важный этап любого живописного произведения, требующий от художника длительного периода обучения.

В пейзажах К. Коро великолепно передана воздушная атмосфера. Синевы неба отражается и на зелени деревьев, и в водах реки, и на архитектурных постройках, на склонах гор и т. д. Так, в картине «Мост в Нарни» туман приглушенно голубоватого оттенка окутывает второй и третий план пейзажа, создавая воздушную среду в красках земли.

В пейзажах К. Коро часто *передний план достаточно подробно выписан*, а в некоторых произведениях так точно подан, что кажется просто «хроникой местности». Это достаточно важный момент в картине, т. к. именно подробная разработка первого плана делает картину реалистичной, правдивой, жизненной, ибо в основном именно на первом плане картины развиваются главные события и располагается то самое важное, что хотел бы поведать и показать нам художник, именно здесь акцентируется зрительское внимание.

Цветовая палитра в основном строится на сдержанных оттенках зелено-го, охры и синего. Сам К. Коро отмечал, что краски даются ему с трудом, что природа не наградила его даром колориста. Он строил свою живопись на тональных отношениях больших силуэтов, тончайших градациях тонов от темного к светлому.

К характерным особенностям пейзажей К. Коро можно добавить, что все они достаточно лаконичны, в них прекрасно передан свет, ясная прозрачность воздуха. По словам Ф. Дзери, цвет, пространство и свет составляют для К. Коро единство, чья красота почти осязаема, такое впечатление, будто дали мы видим сквозь «пелену капель» воздуха.

Воздушная перспектива прослеживается здесь и в тенях: на первом плане — это глубокие, темные пятна, по мере удаления вглубь приобретающие все более светлый оттенок голубой воздушной среды ясного летнего дня. То же мы наблюдаем и в ярких светлых пятнах пейзажа: на первом плане они очень белые, яркие, постепенно удаляясь к горизонту, гаснут, теряют свою яркость и светлость, все более приобретая оттенок-рефлекс огромного купола голубых небес. При близком рассмотрении картины «Мост в Нарни» особенно хорошо видно, как технически передана воздушная пелена, в которую погружен горизонт, — это прием прозрачного «воздушного» сухого мазка. Легкий, малозаметный голубой рефлекс на третьем плане картины по своей структуре словно распадается на мелкие частицы воздуха.



Глава 2

Анализ творческого метода работы над пейзажем К. А. Коровина

Нужны картины, которые близки сердцу, на которые отзывается душа.

К. Л. Коровин

§1. Воздушная перспектива в произведениях К. А. Коровина

Проанализируем методы построения воздушной перспективы в интересных и ярких живописных произведениях замечательного русского живописца К. А. Коровина (1861-1939).

Вспомним, что воздушной перспективой называется *построение пространственной глубины в картине посредством передачи определенных живописных (цветовых, тоновых, яркостных) отношений между элементами картины и передачи изменений оттенка (цветового, тонового, яркостного) и состояния плотности воздушной среды, согласно основным планам картины.*

Наиболее ярко воздушная атмосфера солнечного дня выражена в картинах К. А. Коровина «Москворецкий мост», «Пристань в Гурзуфе», «Портрет Ф. И. Шаляпина», «Весенний пейзаж 1917 г.», «У окна», «Розы», где все предметы полны голубых небесных рефлексов, красиво погружены в голубую, лиловую дымку летнего дня.

Первый план разрабатывается традиционно в горячих цветовых оттенках, независимо от того, пасмурный или солнечный день, утро или вечер.

В элементах пейзажа первого плана присутствуют рефлексы неба, воздушной дымки, и выписаны они ярче, активней по цвету, чем элементы пейзажа второго и третьего планов, которые более погружены в воздушную дымку и вследствие этого менее насыщены по цвету и тону, утратив свою яркость.

Цвет воздушной среды, меняющейся при различных погодных условиях, является главным объединяющим цветом картины.

Воздушная среда пасмурного дня великолепно передана К. А. Коровиным в пейзаже «Мальвы в Саратовской губернии».

К. А. Коровин соединяет в картине радостную пестроту разноцветных мальв, зелень густой травы, печальные серые небеса в единый тональный и единый цветовой аккорд.

Воздушная среда пасмурного дня, с ее нежными оттенками серого цвета, как бы одевает все вокруг в серые одежды, она является объединяющим цветом — цветовой тоникой картины, определяющей живописную тональность.

Интересно и точно описывается среда облачного дня картины «**Мальвы в Саратовской губернии**» искусствоведом Р. И. Власовой:

«Мягкий воздух, насыщенный влагой, притушил яркие расцветки мальв и интенсивную зелень травы. Белые, палевые, розовые, изредка бархатисто-красные, потерявшие от многочисленных нюансов определенность локальной окраски, цветы словно окутаны тончайшим слоем — дымкой воздушной пыли. Бирюзово-серые тона крыши одиноко стоящего домика легко вливаются в голубовато-серый цвет легких перистых облаков. Пейзаж приковывает внимание зрителя, надолго остается в памяти, и вновь встает перед глазами. В легком, чуть обесцвеченном колорите и непринужденности проникновенного исполнения — главное очарование "Мальв". Это и определяет поэтический строй картины, заставляющий природу, здесь изображенную, звенеть как песню» (Власова Р. И. Коровин. Творчество. — М., 1961).

Воздушная среда серого пасмурного дня разрабатывалась К. А. Коровиным в картине «Утро в мастерской».

Художник продолжал свои поиски новых живописных решений большого тонального объединения цвета в картине в целом. Колорит картины построен на сером цвете воздушной среды — это и пепельно-серые мягкие волосы натурщицы, серовато-жемчужные тона ее обнаженных плеч, серое платье, серо-зеленый ковер и ровный рассеянный свет с серым оттенком, заливающий всю комнату.

Преимущественно серым цветом и его оттенками художник передает пространство, при этом монотонности красок мы не замечаем.

Подобные этюды были, прежде всего, экспериментами, творческой лабораторией художника, где непринужденность и целостность живописи достигалась и с помощью чисто живописной логики, живописного расчета. Этюд «В мастерской художника» — следующий, более решительный шаг в раскрепощении живописных возможностей мастера.

§2. Линейная перспектива в произведениях К* А. Коровина

Проанализируем построение линейной перспективы в живописных произведениях замечательного русского живописца К. А. Коровина.

Мы знаем, что **линейная перспектива** — передача пространственной глубины в картине на основе законов линейно-графического изображения объем-

ных тел на плоскости холста, используя все выразительные средства искусства рисунка: тоновые пятна, линии, штрихи, разные виды контура, построение определенных размеров, пропорций, масштабов элементов картин.

В картинах К. А. Коровина на этапе рисунка линейная перспектива часто передается изображением убегающей вдаль линией дороги, уходящей вглубь картины извилистой линией реки, возможно, это линия плетня или линия ряда домов, деревьев.

Как правило, общая линия рисунка перспективы (уходящая вдаль река, дорога и пр.) имеет плавный, диагональный разворот в картине. Например: справа налево к горизонту или слева направо. Этот прием диагональной перспективы широко использовали в своем творчестве многие известные художники: К. Коро, В. Д. Поленов, В. И. Суриков, И. Е. Репин, К. А. Коровин, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. Е. Маковский, Ю. Ю. Клевер и др.

Зрительно любой пейзаж мы можем разделить на две главные части: «небесную» и «земную». Изображаемый ландшафт состоит из трех основных частей, первый план картины тщательно выписывается, продумывается, и неторопливо кладется каждый мазок, прописывается каждый листочек, веточка, камешек, тень и т. д., очень подробно, со всеми нюансами тона, цвета, яркости.

Первый план в пейзаже — это своего рода начало рассказа художника о том, что его взволновало, восхитило или опечалило, о чем он сам размышляет. Далее художник ведет свой рассказ, ведет взгляд зрителя ко второму, затем к третьему плану по уходящей вдаль дорожке к реке,

Второй план изображает более отдаленные предметы, они теряют свои четкие очертания, резкие контуры и, конечно же, уменьшаются в размерах.

Третий план, в котором предметы изображаются почти условно, еще более размытыми контурами, почти сливающимися с небом и окружающей средой.

Центр композиции обычно располагается чуть в стороне от серединной линии холста, но иногда размещается и в его центре, как, например, в картине К. А. Коровина «Северная идиллия».

Следует отметить исполнение контурных линий фигур в данной картине, где силуэт группы девушек и пастушка, очень спокойный и плавный, в несколько измененном виде повторяется в пейзаже, что придает всей картине органичность и целостность.

С точки зрения цветовой гармонии художник старательно выделяет всю центральную группу: тщательно выписывает каждую фигуру, акцентирует цветом, строя его, в отличие от многих зеленых тонов пейзажа второго плана картины, на спокойном, но более звучном аккорде киноварно-красного, белого, черного.

Значительная роль отдается линейным принципам решения пространства, например в картинах «Последний снег», «Речка в Меньшове», где мы видим диагональный разворот реки, дающий глубокое пространство. В картине «Мостик» также используется диагональный разворот дороги для пространственной глубины, при этом тщательно выписываются передние планы, прогретая солнцем земля, придорожный столбик, очерченная тень возле неровного бревна мостика, листва ажурного кустарника. Чаще всего К. А. Коровин выделял центр композиции активным, ярким цветом.

Отличительной чертой композиционного построения пейзажей К. А. Коровина является *фрагментарность композиции*, и как результат этого композиционного приема — непосредственная жизненность композиций картин.

§3. Цветовая гармония в картинах К. А. Коровина

В работе над северными пейзажами Константин Алексеевич продвинулся еще глубже в понимании воздушной среды, колорита картины в целом.

Эти однообразные по цвету зимние пейзажи более чем какие-либо иные нуждаются в развитии колорита, поэтому северные пейзажи представляют собой богатейший материал для проверки и реализации всего того, что было накоплено художником.

Например, картина «**Зима в Лапландии**».

Колорит этюда интересен включением в него той теплой красочной гаммы, которая является одним из главных элементов живописного, неповторимо оригинального почерка Коровина, его основным колористическим ключом. Легкие на первый взгляд незаметные мазочки теплых охры мы видим всюду — и в дереве строений, в утвари, что лежит возле избы, и в полоске далекого берега. Благодаря строящей колорит монохромной серой и холодной тональности, контраст теплых и холодных цветов не вредит образу сурового зимнего пейзажа, но вносит в него чувство уюта. Таким образом К. А. Коровин противопоставляет холодной серой воздушной среде, окутывающей все в картине, теплые охристые вкрапления, которыми он оживляет предметы. Эти предметы, теплые по своей природе и близкие по цвету к охре (берег, дерево, деревянная утварь), художник словно зажигает поярче. Здесь мы видим, что картина основана на гармонической паре: серо-голубоватая (холодная) дымка — охристые предметы. Эта гармоническая пара (серо-голубой — охра) является производной от основного общеизвестного контраста (синий — оранжевый).

Такое легкое, еле заметное вкрапление охры, зажигающих картину, мы встречаем и в других произведениях, например в картине «**Зимой**».

В картине существуют многообразные тоновые отношения, характерные для зимней природы.

Тоновая живопись обогащается коровинскими «оживками» — охристо-оранжевыми мазками, которые положены местами в снег, в темно-серую полосу леса, оглоблю саней, одежду, висящую на заборе, — картина буквально наполняется жизнью.

Видно, что употребляемые художником охристые вкрапления создают в пейзаже цветовую гармоническую пару: сиренево-серая дымка, вуаль, в которую погружен пейзаж, и контрастом к этой дымке будут вкрапления охристо-оранжевых пятен и светлая охра саней — самого яркого пятна, которое находится на первом плане картины. Гармоническая пара сиренево-серый — золотая охра также является производной от общеизвестного базового контраста фиолетовый — желтый.

Продолжая поиски цветовой гармонии в картине, художник открывает ее новые возможности.

Примечательна картина К. А. Коровина «**Бумажные фонари**», где цветом воздушной дымки является освещение от фонарика.

В данной картине охристый цвет выступает в роли воздушной вечерней дымки, в которую погружены деревянный пол, фрагмент дома, вся зелень кустов и деревьев, одежда женщины (красная кофта, черная юбка, светлая шляпа), лицо и руки женщины, т. е. все элементы имеют единый, общий оттенок освещения — охристый.

Этот единый оттенок, вкрапленный во все предметы и даже в кусочек небесного фона, виднеющегося вдаль, является контрастным по цвету, а также по тону и яркости центру внимания всей картины, расположенному, как и полагается, на первом плане, ярко-лиловому фонарику, лежащему на полу. Здесь мы также наблюдаем красивую и общую для всей картины гармоническую пару: светло-лиловый — охристый, являющийся производной от общеизвестного контраста фиолетовый — желтый.

Мягкий, размытый контур присутствует в предметах второго и третьего плана, и лишь первый план — яркий: лиловый фонарик имеет четкий, более ясный контур.

Однако художник не останавливается на достигнутом.

В картине «**Весенний пейзаж 1917 г.**» видно, что Константин Алексеевич вкрапливает в картину не только охру, а уже все открытые цвета.

Исполненное богатейшими переливами небо сверх этого содержит и фрагменты яркого, чистого, открытого синего цвета. То же самое мы находим в выписанных переливах зелени деревьев — это вкрапления яркого открытого зеленого цвета. Разработанные в нюансах бледные выцветшие розовые дома на дальнем плане содержат в себе открытые вкрапления красного цвета. В каждом выписанном элементе пейзажа можно наблюдать вкрапления чистого, открытого цвета. Таким образом картина зажигается и звучит ярче, свежее и в то же время содержит в себе разработанное богатое количество оттенков в каждом предмете.

Этот прием вкрапления открытого цвета художник выполняет очень деликатно кистью, хотя ранее этот прием еще употреблял в своей живописи

Э. Делакруа, но исполнял он его с помощью тампона ваты, по окончании всей картины, поэтому вкрапления эти выглядели еще более мелкими, ювелирными и мягкими точечками.

По словам Б. Иогансона, народного художника СССР, ученика К. А. Коровина, «этот великолепный мастер Коровин, кладя мазок сплошь да рядом, вводил в него чистую краску, но так умело и точно, что приходилось только восхищаться».

Таким образом, параллельно с поисками новых интересных решений воздушной перспективы в живописном произведении, К. А. Коровин решает вопросы колорита, законы цветовой гармонии в картине.

Одно из самых привлекательных качеств пейзажиста К. А. Коровина — это дарование колориста. Необыкновенно удивительное, яркое видение образов, прежде всего с точки зрения их цветовой характеристики, приближает творчество К. А. Коровина к импрессионистической эстетике с ее «культуrom мгновенности». Художник использует каждый самый малый фрагмент холста, чтобы показать все богатство и разнообразие «живого», реального цвета.

При импрессионистической культуре видения предмет имеет свой собственный цвет, но видим мы его через струящийся воздух, через поток солнечных лучей и через вуаль тени (в той части, где предмет попадает в тень) — мы всегда видим предмет окутанным рефлексамии окружающего мира.

В цветовом отношении идеи импрессионизма можно резюмировать следующим образом.

- В природе ни один цвет не существует сам по себе.
- Цвета окружающих нас предметов — это некая «иллюзия». Солнце, являясь творческим началом, дарит нам цветное разнообразие окружающего мира, окутывая своим светом все предметы и изменяя их каждый час дня, представляя предметы все в новой и новой окраске. А когда исчезает свет и наступает тьма, исчезает цвет предмета, а вместе с ним и форма.
- Цвет и форма — два нераздельных понятия, т. к., наблюдая разнообразные цвета предметов, мы видим и форму предметов, т. е. границы цветового пятна.

Основоположником стиля импрессионизм (от франц. *impression* — впечатление) является *Клод Моне* (1840-1926) — известный французский художник, который видел истоки нового подхода к живописи в реализме. Это метод и техника прямого наблюдения, правдивое отображение на холсте воздуха и света, которое достигается работой на пленэре. Это простая манера письма, изображение природы, «не отягощенное культурными параллелями, политическими намеками».

С приходом импрессионизма изменяется техника, тематика картин в чувственно-эмоциональную сторону. Художники пытаются зафиксировать первое яркое впечатление от увиденной реальности, это мгновенные, субъективные, эмоциональные ощущения, но при этом художнику «надо обладать редким даром душевной невинности и спокойствия, без которых утрачивается та свежесть в картине» (История мирового искусства, 1998). Но далеко не каждый художник может обладать таким талантом поэтического взгляда на мир, особенно утонченного виденья, чувствования окружающего мира.

Импрессионистический стиль — это умение изобразить воздушную дымку, влагу, легкость, зыбкость воздуха, атмосферные состояния, предать все те чувства, превращающие данную реальность в субъективные ощущения, т. е. это передача чувственных, психологических ощущений.

В импрессионизме цвет уже не является только средством передачи художественного замысла — это сам цвет становится смыслом изображения.

Рассмотрим картину К. А. Коровина «Последний снег».

Колорит этой картины построен на тоновой гармонической паре, это черно-белая расцветка обнаженных берез, усиливающая динамику живописных контрастов и на цветной гармонической паре, это противопоставление холодных и теплых тонов, что характерно для весенней природы: темно-коричневая талая земля на первом плане, уже успевшая согреться под теплом весенних лучей солнца, и сине-голубые лужицы на ней, подернутые холодом.

В ранних произведениях К. А. Коровина колорит строился (как и обычно в живописи конца XIX в.) на мягком, плавном переходе света в тень; свет и тень не имели ярко выраженного цветового оттенка и почти сливались в нечто общее. В ходе своего творческого развития гармония колорита в живописных произведениях уже строится на цветовых контрастах, когда сила цвета и даже его оттенки во многом определяются в противопоставлении цветов, тем самым открывая новые живописные возможности.

К. А. Коровину хотелось прежде всего удержать в холсте свежесть восприятия мира, передать первые впечатления от увиденного, т. к. именно они обычно бывают самые яркие. Этюдные формы живописи становятся преобладающими в его станковых произведениях, размашистая манера письма, методом «*a lapprima*», колористический прием, который расширяет цветовой диапазон каждой краски, участвующей в ансамбле картины, особенно в сторону усиления ее декоративных возможностей, все в целом вытесняет тональную (серую) живопись.

Следует отметить картину К. А. Коровина «Портрет хористки».

«Портрет хористки» — первая работа Коровина, колорит которой строился не только на тональном богатстве и многообразии рефлексов, но и

на контрастных сочетаниях цвета. Повышая общий декоративный строй произведения, они обогащали и каждый его отдельный цвет.

Контрастные сочетания цветов представляют собой цветовую гармоническую пару синий — охра.

Холодные голубые тона приобретают здесь особую холодную звучность оттого, что они окружены контрастными теплыми охрами, а, в свою очередь, слаженное сочетание голубого и охристо-желтоватого становится еще более активным, выразительным в сопоставлении с зеленым цветом фона. Фон оттеняет, способствует выделению центральных цветовых пятен композиции картины.

Каждый цвет в этой картине использован во многих градациях, например голубое платье хористки. Проследите по фрагментам исполнение голубого платья. Местами это чуть подсиненные белила, иногда оно звучит в глубоких васильково-синих оттенках. В большом диапазоне использованы также зеленый в пейзаже фона, где его звучание обостряется от инкрустаций фиолетового, и особенно рассыпанные по всему холсту многоликие охры. Проследите охристые оттенки. В шляпке они совсем светлые, в ткани у пояса — золотистые, на воротнике в золото вплетены темные оттенки, темно-коричневыми охрами написаны волосы. Вряд ли здесь можно найти два одинаковых по форме и оттенку цвета мазка. Глядя на картину, не перестаешь любоваться чистотой, звучностью живописи.

В исполнении этой картины мы встречаем одно из ярких выразительных средств, прием вибрато (*vibrato*), подробно описанный в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи».

Прекрасная картина К. А. Коровина «Летом 1895 г.» также построена на ярких, контрастных цветах, которые взаимно «возбуждают друг друга» и в результате повышают эмоциональное напряжение в картине. Это гармонические пары: зелень листвы и ярко-красный бант на шляпе женщины; нежная сирень и охристая песчаная почва.

В этой картине мы наблюдаем не только цветовые гармонические пары, но и один большой тоновой контраст — черно-белый: это темно-зеленая листва всей картины и в центре самое яркое, светлое, чистое пятно белоснежного женского платья, т. е. центр композиции картины выделен еще и в тоновом и яркостном отношении.

К. А. Коровин виртуозно, с артистизмом обыгрывал эти три основные характеристики цвета — цветовую, тоновую и яркостную.

Интересна картина К. А. Коровина «Розы и фиалки».

Вечерний Париж — очень удачный фон для передачи пространства в натюрморте. Вечернее освещение объединяет все цветовые оттенки картины, оно погасило их яркость, но вместе с тем краски не потеряли своей звучности, цветовой насыщенности. Мы видим глубокий темный бархат роз и фиалки, красиво обрамленные нежной сероватой зеленью.

Каждый цвет в картине усиливается и оттеняется соседним цветом, т. е. широко используется закон цветовых контрастов.

Например, ярко-оранжевое пятно апельсина повышает звучность фиолетового букетика фиалок, холодных оттенков скатерти, фона, являясь по отношению к ним контрастным цветом. Оранжевое пятно апельсина — это самое яркое пятно на первом плане, которое, по законам живописи, и призвано повышать звучность всего ансамбля красок картины, внося в него необходимую остроту. Первопланность предмета всегда выделяется яркостной характеристикой его цвета и фактурностью красочного слоя при написании данного предмета.

Аналогичную роль играет и желтый лимон в натюрморте «Сирень», где его цветонасыщенность усиливается от соседства с синей окраской вазы, или несколько холодных мазков, положенных в верхней части холста слева, они особенно контрастны теплым коричневым охром.

К. А. Коровин очень тонко учитывает малейшие изменения цвета. Широко взята шкала серого оттенка в картине «Розы и фиалки».

Значение серого цвета в картине:

- он передает легкую воздушность пространства;
- холодный блеск металлических предметов в кофейном приборе;
- их смутное отражение в зеркале подноса;
- прозрачную тень пористых кусков сахара;
- оттеняет все цветовые переливы картины.

Каждое красочное пятно в картине К. А. Коровина прекрасно не только само по себе, но еще является своего рода возбудителем силы цвета соседних красок. Каждый цвет имеет свое продуманное живописное окружение, чистоту и свежесть исполнения, мягкость при переходах пластических форм; контур всегда подвижный, разный по тону и цвету, форме.

§4* Методы работы над пейзажем К. А. Коровина

К основным методам работы над пейзажем К. А. Коровина можно отнести следующие.

1. Живописные произведения Коровина выглядят яркими, словно влажными, где *краски не утратили своего первоначального качества и блеска*. Способствовала этому манера письма «*a lapprima*» — она обычно лучше хранит свежесть краски, а также безошибочное наложение необходимых цветовых оттенков. Все свои станковые работы художник писал маслом, не разделяя увлечения своего приятеля В. А. Серова более матовой темперой.

2. Огромное значение имело глубокое знание и учет Коровиным технологии живописи.

3. Как большинство русских живописцев, Коровин писал, смешивая краски на палитре, однако он *всегда исключал соединение тех, которые в смесях дают грязь и чернеют*. В связи с этим он вынужден был отказаться от эффектной краски «поль веронез».

4. Современники К. А. Коровина отмечали, что он писал кистью, прямо с природы, без подготовительного рисунка. Чаще всего творческий процесс создания живописного произведения начинался и кончался на одном и том же холсте, он никогда не дописывал пейзаж дома. Константин Алексеевич иногда писал и подготовительные рисунки или живописные этюды (обычный для художника-реалиста процесс создания картины, основанный на предварительной этюдной работе): «Северная идиллия», «Пристань в Гурзуфе», «Испанки».

5. Художник обладал, что называется, «абсолютным живописным» глазом, это позволяло находить верное колористическое решение уже в быстром натурном этюде. Но в основном при написании этюда поиску интересных цветовых комбинаций посвящалось много творческого времени. Колорит живописного произведения являлся главной заботой К. А. Коровина, так что в некоторых случаях он пренебрегал рисунком.

В воспоминаниях о своем учителе Коровине народный художник СССР Борис Иогансон пишет о его сложностях поиска верного цвета в картине:



«Один раз показывает мне Коровин этюд Севастопольской бухты, — рассказывает Б. В. Иогансон, — то состояние, когда надвигаются сумерки, загораются фонари, появляются легкие вечерние тени.

Сколько времени я писал, как ты думаешь? — спрашивает К. А. Коровин — Сеанса три или четыре — говорю я. — Как бы не так — две недели; все было готово через пять сеансов, а вот не мог никак тень от фонаря взять, а без нее не живет, не смотрится этюд — жизни нет. Перепробовал я все комбинации фиолетового, и в конце концов, простая кость с белилами в этой комбинации зазвучала тонким фиолетовым оттенком; все встало на место... А почему не попадал правильно, потому что до того старался взять верно, что забыл про вечную истину: не тень нужно брать, а соотношение всех тонов вместе с тенью.»

Воспоминания самого Коровина в этом плане еще более интересны: «Утром желтый бугор горел. Как я его ни брал самым сильным цветом — ничего не выходило, было сухо и не было солнца. Ах, что за мученье! В чем дело? Тени — темные, сосны и сосенки — темные: я взял прямо синие тени. Я вру, неверно, а горит больше» (Власова Р. И. Коровин. Творчество. — М., 1961).

Приведем несколько живописных правил, которыми пользовался Константин Алексеевич в своей художественной практике. По его словам, не надо ни на минуту выпускать из внимания правила: всегда пишите различие между светами — по силе тона и оттенку цвета, различие между полутонами — по светосиле и оттенку цвета, различие между тенями — по силе и оттенку цвета и проверяйте все цельным видением одновременно природы и холста. Не надо слишком размашисто вести письмо, потому что многое ускользает, лучше по мазочкам разбирать и внимательно смотреть на природу, ибо все дело в натуре, в ее живописных подробностях.

В воспоминаниях о своем учителе Коровине Борис Иогансон пишет о его приемах работы над этюдом:



«К. А. Коровин говорил: "Я лично люблю начинать с самого глубокого темно-го" — и берет во всю силу теневые складки черного бархата и рядом "впритык" к этой темноте берет световую часть черного бархата.

В ходе выполнения работы меня удивило одно обстоятельство — глубокий тон теневой части светлой ширмы не был светлее освещенного черного бархата, а взят как бы в одну, только совсем другого характерного цвета.

Затем он легко прописал плоскость ширмы, которая по цвету очень близка была телу, только поставленная под углом, она создавала светотеневую разницу. Ширма была с цветочками.

Затем он взял синюю вазу с розами, но неразборчиво, очень эскизно, потом полтона золотистых волос. Он, как бы предвидя будущее, окружал тело натурщицы такими тонами, которые являлись бы контрастами к самому главному — к цветам тела и новой табуретки.

И на палитре, конечно, в общей форме мазки располагались примерно как на холсте.

Самое сложное было взять сильно и точно светлое тело и новую табуретку. Эта задача на сближенные тона чрезвычайно трудная.

Весь секрет в том, чтобы постоянно находить различие между сближенными тонами.

Составленные тона на палитре должны нравиться вам, и нужно, чтобы вы чутко ощущали чистоту цвета в самом тоне. Бойтесь грязи!»

Интересно проследить применение черного и белого цвета в живописных произведениях К. А. Коровина.

Как правило, глубокий черный цвет и яркий, чистый белый применяются исключительно на первом плане картины согласно законам воздушной перспективы.

Пример этого в таких живописных произведениях К. А. Коровина, как «Портрет Ф. И. Шаляпина», «Бумажные фонари», «В лодке», «Рыбачья бухта. Севастополь», «Зимой», «Пристань в Гурзуфе», «Мостик», «Москворецкий мост», «Северная идиллия».

Хотелось бы обратить внимание начинающих художников на прием подачи контура предметов в произведениях К. А. Коровина. Проследите в трактовке очертаний предметов прием *«non finito»* — прием «недосказанности, незавершенности» в разработке контура формы каждого элемента пейзажа.¹

По словам известного русского художника В. В. Кандинского, форма иной раз выявляет нужное наиболее выразительно именно тогда, когда не доходит до последней грани, а выявляет только намеком, всего лишь указуя путь к внешнему выражению.

Прием *«non finite»* придает живописному произведению особую мягкость, поэтичность исполнения картины в целом, вносит особое ощущение

¹ Прием подробно описан в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». — СПб., Питер, 2004.

живости, трепета в пейзаже, создается особое чувство жизненности, непосредственности происходящего, такая картина всегда очень эмоционально захватывает зрителя.

Незавершенность, недосказанность в живописном произведении достигается в отсутствие особенной выписанности, детальной проработки формы предметов, в отсутствие в картине четкого контура в обрисовке элементов пейзажа.

§5. Приемы работы с палитрой в творчестве К. А* Коровина

В своей художественной практике К. А. Коровин подбираемые на палитре цветовые оттенки предметов тут же располагал в той же последовательности и в том же соседстве, что и в натуре. Производились как точный подбор отдельно каждого цвета предмета, так и точное сочетание группы цветовых пятен между собой. И только после этого верно найденные цветовые отношения переносились на холст.

Палитра у К. А. Коровина выступала в роли цветового эскиза к будущей картине, поэтому очень важно было единство холста и палитры в тональном, цветовом и яркостном отношении, что давало возможность точно предвидеть все цветовые отношения в будущей картине.

Палитру лучше всего использовать белую, т. к. на основе белого цвета легче подобрать тончайшие цветовые, тоновые, яркостные оттенки.

Цвет палитры в принципе всегда должен совпадать с цветом холста, между ними не должно быть ни тональной, ни цветовой, ни яркостной разницы, и освещены они тоже должны быть одинаково. Ибо палитра, находясь, к примеру, в тени, а холст, будучи освещенным сильным светом, создают цветовую, тональную разницу между собой. В этом случае допускается ошибка, которая мешает, не дает возможности точно подобрать цветовые оттенки.



В картинах Коровина отсутствует иллюзорно точная передача видимого, нет законченности, выписанности каждой детали, мягкий (три вида исполнения) контур в пейзаже присутствует не только на втором и третьем планах картины, но и на первом плане, включая все предметы, растительность, дома, людей и т. д. Такое понимание и исполнение контура придает поэтичность, мягкость картине, особенное ощущение жизненности, ветра, воздуха, великолепно выражает пространственную глубину.

Из истории живописной грамоты мы знаем несколько приемов выделения композиционного центра:

- выделение центрального ядра картины лучом света, как самого светлого пятна в картине;

- выделение центрального предмета активным открытым, ярким цветом в виде небольших ярких цветовых акцентов;
- выделение центрального предмета горячими цветовыми оттенками;
- выделение центра резким, четким контуром;
- выявление центра композиции детальной, глубокой прорисовкой;
- выделение центра картины особо выпуклой выразительной фактурой красочного слоя.



Прием акцентировки первого плана в картинах К. А. Коровина гораздо масштабнее:

- светом освещен весь первый план;
- весь первый план пишется более яркими, горячими красками, чем второй, третий планы картины;
- весь первый план пишется мягким контуром (три вида исполнения).



Начинающему художнику желательно провести сравнительный анализ предлагаемых пейзажей. Проанализируйте цветовую яркость красок первого плана по отношению ко второму, третьему плану картины в живописных произведениях К. А. Коровина и других мастеров пейзажа (см. иллюстрации на цветной вклейке).

Проследите исполнение контура (в предлагаемых иллюстрациях на цветной вклейке), определите, на каких планах контур мягкий, близкий по тону, по цвету с соседними элементами, а где контур резкий, четкий.



Глава 3

Анализ творческого метода работы над пейзажем

И* К Левитана

Вот идеал пейзажиста — изощрить свою психику до того, чтобы слышать «трав прозябанье». Какое это великое счастье!

И. И. Левитан

§1 · Методы работы над пейзажем И. К Левитана

Рассмотрим основные методы и приемы работы над пейзажем в интересных и ярких живописных произведениях замечательного русского живописца И. И. Левитана (1868-1900).

И. И. Левитан в последние годы стремился к точной и характерной форме изображения растений, деревьев, лесов и других элементов пейзажа, выраженной «немногословно».

Простота мотива, обобщенность формы элементов пейзажа — это своего рода средство передачи обобщенности образа в целом в картине. Например, полотна И. И. Левитана: «Лунная ночь в деревне», «Сумерки», «Сумерки. Стога».

О краткости и выразительности, всегда присущих русскому искусству, известный искусствовед А. Федоров-Давыдов писал:



«Стремление к выявлению характерности, к тому, чтобы зафиксировать мгновенно схваченное, как постоянное и устойчивое, зачастую требовало жертв, приводило к известному упрощению и стилизации форм... Но важно и то, что такие решения не удовлетворяют И. Левитана, он бился над труднейшей задачей — обобщенную и повышенную выразительность чувств передать с реалистической зрительной убедительностью. Он стремился к тому, чтобы образ, будучи выводом из многих впечатлений и восприятий, как мгновенно схваченный и запечатленный, чтобы само настроение, обладая всей неуловимой тонкостью переходности, были зафиксированы как устойчивое и постоянное».

Все, что мешало замыслу, уничтожалось в картине. Часто этюд, написанный с натуры, обладал большими деталями, чем законченное произведение, ибо происходил тщательнейший отбор изобразительных средств.

Контуры общей формы всех элементов пейзажа монументальны, отсутствуют подробности в форме, форма предмета взята достаточно обобщенно, например, в картинах: «Озеро. Солнечный день», «Сумерки. Стога», «Лунная ночь в деревне», «Ясный день», «Вид на Новодевичий монастырь», «Вечерний звон», «Золотая осень».

Широкие обобщающие мазки в живописи И. И. Левитана придают некую декоративность письму.

Один из важнейших моментов в его работе над картиной — это цвет палитры и холста.

Очень интересно, что Левитан применил при написании эскиза «Озеро» тот прием, который часто встречается у него в этюдах. Он часто писал этюды на дощечках красной сосны, используя цвет доски. Но в последние периоды своего творчества Левитан уже переходил от светотеневой системы живописи к цветописи и часто писал в повышенной красочной гамме («Март», «Золотая осень»). Тот цветовой грунт (красноватый) этюда, который способствовал решению светотеневых задач и тональному объединению всех цветовых оттенков, стал теперь мешать чистоте и силе цвета. Исполняя картину «Свежий ветер» в 1895 г., Левитан отказывается от той общей коричневатости, которую в этюде создавал грунт (красноватая дощечка), и переходит к более светлой, чистой, яркой красочной гамме. После работы над первым вариантом картины «Озеро», в котором тяжелые цвета воды, зелени, полей не передавали солнечного дня, Левитан отказывается от цветного грунта холста вообще и добивается светлых, чистых красок в картине, используя белый грунт.

Естественно, что белый грунт холста и белый цвет палитры гораздо удобнее и лучше помогает художнику в определении и подборе цветовых, тоновых и яркостных характеристик цвета. Использование белого холста и палитры анализировалось в творчестве К. А. Коровина.

Еще одна характерная особенность написания пейзажей в творчестве И. И. Левитана — это их собирательность, сочиненность, так сказать, пейзаж-воображение.

Например картина «Над вечным покоем» — не натуральный, а целиком созданный, сочиненный художником пейзаж, в котором свободно сочетаются виды разных местностей. Так, вид озера Удомля сочетается с кладбищем, написанным неподалеку в деревне Островне, а бывшая церковь заменена в картине деревянной церковкой, написанной задолго до того в Плесе на Волге. И композиция, и сюжет строятся на контрастных противопоставлениях, которые и должны выявить основную идею картины — контраст между силами природы и слабой человеческой жизнью.

Для творчества И. И. Левитана характерно большое количество подготовительных рисунков, эскизов, этюдов с натуры для написания самой кар-

тины. Например, для картины «Озеро» было создано до восьми натуральных этюдов.

Характерно, что окончательный вариант картины создавался (чаще всего) как в мастерской, так и опять же на пленэре, как бы вновь и вновь все наработанное ранее опять сверялось с природой.

Один из важных методов проверки написанной картины пейзажа, определения в ней недостатков, был сформулирован И. И. Левитаном. По его словам, нужно иногда забыть о написанном, чтобы после еще раз посмотреть по-новому. И сразу станет видно, как много еще не сделано, как упорно и много еще надо работать над картиной. В этих словах раскрывается высокая требовательность И. И. Левитана к труду художника.

И. И. Левитан, обращаясь к молодым художникам, говорил о том, что некоторые художники, пытаясь работать в манере творчества какого-либо выдающегося живописца, при этом никогда в принципе не идут дальше простых повторений и теряют свою живописную индивидуальность.

Левитан требовал от учащихся, прежде всего, хорошо проработанной формы объема. Он объяснял, что приступая к проработке предмета цветом, можно писать и без мазков, как это делали Тициан и В. А. Серов, которые умело пускали в ход большой палец там, где нужны не мазки, а форма.

Интересно, что И. И. Левитан почти никогда не касался своей кистью этюда ученика. Он хорошо объяснял, что надо исправить, указывая на ошибки. Учил, что мазок кисти должен строить предмет, образовывать форму.

Но прежде всего И. И. Левитан учил видеть общее, типичное. Когда оно найдено, легче определить, чего еще недостает для характеристики пейзажа.

Ученики часто слышали такие слова И. И. Левитана: «Дайте красоту, найдите Бога, передайте не документальную правду, но художественную. Долой документы — портреты природы не нужны» (С. Л. *Пророкова*).

Он учил чувствовать суть природы и освободить ее от случайностей.

Показателен тот факт, что пейзажная мастерская профессора И. И. Левитана в училище живописи была сплошь заставлена лиственными деревьями в кадках, полевыми цветами, сухими ветками с пожелтевшими листьями, елками, кустарниками, мхом и т. д. (все привозили в телегах по его распоряжению). Таким образом Левитан превращал классную комнату в лесную поляну, заполняя ее привезенными из леса деревьями, мхами, папоротниками.

После «леса» студенты писали цветы. В это время мастерская превращалась на некоторое время в оранжерею или в цветочный магазин. Один из

учеников вспоминал, что каждая новая постановка была неожиданной: это были папоротники, серебристые линии бегонии, роскошные азалии, белые с розовым, от которых не хотелось отводить глаз, так они были прекрасны. На яркой окраске цветов, иногда более яркой, чем чистая краска, они учились превращать сырую краску в живописный образ цветка. И. И. Левитан часто спрашивал: «А из чего сделаны ваши цветы, что это — бумага, тряпки? Нет, вы почувствуйте, что они живые, что налиты соком и тянутся к свету. Надо, чтобы от них пахло не краской, а цветами».

Иногда И. И. Левитан давал ученикам задание написать композицию на мотив какого-нибудь стихотворения о русской природе.

Ученик Б. Н. Липкин вспоминает, как И. И. Левитан предложил поработать в пейзаже мотив стихотворения А. С. Пушкина «Последняя туча рассеянной бури», объяснив при этом, что смысл задач для художника-пейзажиста заключается не в исполнении иллюстраций к тексту, а в создании средствами живописи поэтического образа, созвучного стихотворному.

С начала весны молодые пейзажисты, работавшие в училище, в мастерской И. И. Левитана, переселялись по его совету в специально снятые дачи в окрестностях Москвы. Он часто бывал у них, стараясь и там направлять их самостоятельную работу над этюдами с натуры. И. И. Левитан сумел привить своим ученикам серьезное и вдумчивое отношение к искусству пейзажа. Следя за их работой, он больше всего критиковал в их живописи приблизительность.

Изучение, освоение пейзажа начиналось с малых его элементов, детального разбора линий формы, постижения ритма, пластики формы, ее пантомимы, изучения цвета природы в тончайших ее оттенках и градациях.

Конечно же, такое многолетнее, глубокое изучение природы приносило свои положительные результаты, поднимая творчество каждого ученика на новый, более совершенный уровень.

И. И. Левитан продолжал традиции русского пейзажа и передавал свой опыт и знания, накопленные еще в годы ученичества в классе замечательного русского пейзажиста А. К. Саврасова. И. И. Левитан писал:



«А. К. Саврасов радикально отказался от эффектных мотивов в пейзажах, избирая уже не исключительно красивые места сюжетом для своих картин, а наоборот, стараясь отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже, так неотразимо действуют на душу. Начиная с творчества А. К. Саврасова, появилась лирика в пейзаже и безграничная любовь к своей родной стране» (*Мальцева Ф. С. Русский реалистический пейзаж. — М., 1965*).

Характерен для творчества И. И. Левитана и прием «*non finite*» — (незавершенности, недосказанности), выполняемый за счет трех видов исполнения мягкого контура, его тоновых и цветовых характеристик и форм.

Проанализируем выполнение *контура элементов* в некоторых пейзажах И. И. Левитана.

Картина «Март».

Ажурный абрис одного дерева, плавно сближаясь по тону, в каких-то моментах по цвету, мягко, едва заметно переходит в зелень соседних деревьев.

В целом деревья написаны прозрачно, воздушно, объемно, имеют много просветов, их верхушки словно тают в яркой синеве неbes.

Как многосложно по цветовым, тоновым оттенкам продумано и разработано в картине мягкое сочетание (за счет трех видов исполнения мягкого контура) края дорожки с сугробами снега, на всем ее протяжении от первого плана до крыльца дома. Лишь крылечко выполнено четким контуром, таким образом выделяя центр композиции.

Картина «Осенний день. Сокольники».

Узорчатый силуэт, абрис кленов, сосен аллеи подан мягко, размыто на всех планах картины. Форма и цвет одного дерева плавно переходит в листву соседнего дерева за счет все тех же трех видов исполнения мягкого контура.

В кроне деревьев прекрасно поданы просветы, их ажурная форма, переплетения ветвей, листьев, в целом напоминающие изысканную кружевную вязь, подчеркивающую глубокую философию и поэтическую печаль пейзажа.

Верхушки деревьев так же мягко уходят в краски неба, абрис дорожки плавно переходит в зелень травы. И только черная фигурка девушки имеет резко выделенный силуэт, являясь смысловым, композиционным центром картины.

Картина «Тихая обитель».

Силуэты деревьев, травы, кустарника мягко, плавно переходят друг в друга. Они сближены между собой по тону, по цвету. Отражение в реке подано чуть темнее и теплее в целом реального пейзажа. Очертания отраженного в воде пейзажа размыты и имеют немного вытянутый по вертикали характер. Мягким контуром подана трава первого плана и лишь ближний фрагмент мостика да монастырские купола имеют четкий силуэт, определяя эмоционально-смысловое содержание картины — тихая обитель. Ибо четким контуром художник фокусирует внимание зрителей на самом главном, о чем хотел рассказать.

Значение контура в живописи всех жанров достаточно велико и является важным выразительным средством.



Начинающему художнику желательно провести анализ выполнения контура элементов пейзажа (см. иллюстрации на цветной вклейке).

- Проследите выполнение четкого, резкого контура, мягкого, размытого.

- Проследите каждый отрезок движения контура, его изменения в каждом сантиметре.
- Проанализируйте: а) форму абриса предмета: либо она узорная, витиеватая, подробная, либо достаточно обобщенная, декоративная; б) на каком плане пейзажа дается та или иная форма контуров элементов пейзажа.

Проанализируем выполнение *линейной перспективы* в пейзажах И. И. Левитана.

Картина «Озеро (Русь)».

Изображение панорамно по большому охвату пространства. Ширина пространства усиливается движением облаков в небе и их теней на земле. Возникает сложное сочетание горизонтальных планов с перпендикулярным по отношению к ним движением облаков из глубины, вперед на зрителя. Благодаря последнему картина при большой пространственности™ не вызывает ощущение глубины. Изображение не уходит вдаль от первого плана, а как бы развивается из глубины вперед.

Картинное изображение, таким образом, принимает не замкнутый, а открытый монументально-релищный характер.

Темное облако наверху и отражение его внизу образуют затененный первый план, который совпадает с плоскостью холста и придает картине известный момент декоративности. Вместе с тем пейзаж, как это и полагается в большой композиционной картине, располагается на втором плане. Первый план имеет характер своего рода обрамления, как бы перехода от рамы к собственно виду. И. И. Левитан дает эти составляющие «обрамления» (отражение в воде, камыши и особенно облако наверху) нарочито фрагментарно, следуя импрессионистическим тенденциям своего времени создавать впечатление, что картина продолжается за рамой, и тем самым как бы вовлекать зрителя в изображение.

Пространство в пейзажах И. И. Левитана строится по диагонали холста слева направо или справа налево, плавно разворачиваясь в глубину пространства картины от первого плана к дальнему. (Например, в картинах: «Март», «Над вечным покоем», «Вечерний звон», «Озеро. Весна».)

Достаточно часто изображение пространства строится на главной оси холста, непосредственно в центре картины, от первого плана к горизонту. (Например, в картинах: «Осень. Река», «Ясный осенний день», «Вид на Новодевичий монастырь», «Озеро (Русь)», «Весна. Большая вода», «Владимирка», «Над вечным покоем», «Тихая обитель», «Свежий ветер», «Золотая осень».)

Названные пейзажи имеют панорамный характер, в них передана широта, величественность, простор русских полей. Широко, крупно и детально разработан первый план.

Выражению общего настроения пейзажа подчинены колорит картин, форма и пластика каждой травинки, каждой веточки дерева, а также пластика дерева в целом, т. е. каждый элемент пейзажа и характер мазков — все работает на создание общего настроения картины.

Проанализируем выполнение *воздушной перспективы* в произведениях И. И. Левитана.

Картина «Владимирка».

Хмурое небо голубовато-серых, серо-фиолетовых оттенков своим единым рефлексом определяет цветовое решение равнины, дальних перелесков, окутывая их приглушенными тонами серо-холодных оттенков. Каждая травинка, камни, каждый фрагмент дороги имеют холодный оттенок воздушной среды. Цветовая окраска пасмурного неба, его темный общий тон определяют тревожное, грустное настроение картины в целом.

Картина «Март».

В этой картине «...передано радостное ощущение предвесеннего пробуждения природы через великолепное сверкание солнечного света на рыхлом снегу, нагретой солнцем лимонио-желтой стене дома, на золотящихся стволах осинок на фоне освещенного же солнцем хвойного леса. Живопись в картине удивительно светлая, свежая, цвет чистый, звучный» (В. А. Прытков, 1963).

Одновременно с солнечным освещением передана и голубоватая воздушная среда — рефлексы голубого неба ложатся на снежный ковер, тени окрашиваются сине-фиолетовыми оттенками, стволы, ветви деревьев и зеленые кроны деревьев имеют легкие голубоватые вкрапления — мазки, выполненные сухой кистью приемом «воздушный мазок». Голубой рефлекс среды имеют и крыльцо, и карниз дома. В этой картине особенно яркая насыщенная расцветка неба и его плотный общий тон задают яркое, активное эмоциональное напряжение в картине.

Картина «Осенний день. Сокольники».

В картине передана серая воздушная дымка пасмурного дня. Серые рефлексы осеннего неба мы видим и на первом плане дорожки, и в окристо-рыжей листве кленов, в серую дымку, все более уплотняющуюся к горизонту, словно в туман погружен дальний сосновый лес. Обратите внимание, насколько лес, окутанный светло-серой воздушной дымкой, светлее по тону фигурки девушки в черном. Небо в пасмурный день, как и всегда, к горизонту имеет более темный оттенок, нежели на первом плане. Небо дает общую цветовую и эмоциональную характеристику всей картине и определяет ее общий тон.

Картина «Сумерки. Стога».

В этой картине великолепно мягко, нежными оттенками передана воздушная перспектива позднего тихого июльского вечера.

При кажущейся простоте отношений сизо-серого сумеречного неба и зеленовато-серого скошенного луга, в целостную цветовую гармонию при-

ведено великое множество тончайших оттенков. В живописи неба Левитан применяет розово-серые, серо-голубые, пепельные тона, незаметно переходящие один в другой и гаснущие в темно-серой синеве сумерек. Стога он пишет в тончайших отношениях серо-зеленых и серо-коричневых тонов, необычайно чутко выявляя при этом цветовое различие каждого стога... Скошенный луг написан в еле уловимых оттенках зеленовато-серых тонов и проникающих в них на первом плане коричневатых оттенков. Серо-лиловым блеклым цветом изображен дрожащий отсвет луны в сумеречном небе.

Серо-голубые оттенки сумеречного неба легким рефлексом ложатся на каждый элемент пейзажа, входят в его цветовую окраску, — таким путем достигается общая цветовая объединенность картины, образуется воздушная дымка, в которую погружен пейзаж.

§2. Цветовая гармония в живописных произведениях К К Левитана

Учитель пейзажа, выдающийся русский живописец В. Д. Поленов, уделявший особое внимание чистым, насыщенным цветам, их тонким и гармоничным отношениям, оказал большое влияние на развитие творчества И. И. Левитана. Этим живописным принципам Левитан следовал всю жизнь.

Рассмотрим *цветовую гармонию* в произведениях И. И. Левитана.

Картина «Март».

Основана она на двух цветовых гармонических парах.

Основная гармоническая пара: яркое голубое небо контрастирует со светло-желтым фрагментом стены.

Второстепенная гармоническая пара: темная зелень деревьев — красновато-коричневые, рыжевато-коричневые пятна лошадки, фрагмента крылечка, дорожки и вкрапления рыжевато-красного на верхушках деревьев.

При этом цветовой доминантой, эмоционально-смысловой кульминацией можно назвать желтый фрагмент стены — это именно он задает в картине ощущение весеннего настроения. К примеру, если закрыть фрагмент дома в картине, сразу же поменяется эмоциональное содержание, настроение — перед нами предстанет прекрасный зимний пейзаж. Но как только появляется освещенная ярким солнцем желтая стена — радостью наполняется весь пейзаж, чувствуется скорое приближение весны. Фрагмент дома является доминантой, т. к. это самое светлое, чистое, яркое и горячее пятно в картине, да еще и на первом плане.

Цветовой тоникой является все объединяющая воздушная голубая дымка (небесный рефлекс). Прекрасно выписан снег, переливающийся множеством рефлексов от окружающего пространства. Он дышит, мерцает, в нем отражается солнце, небо, зелень сосен.

Вкрапление цветowych пятен (даже самых малых) и нежных оттенков в картине выполнено очень изысканно, продуманно. Вкрапления оттеняют друг друга согласно закону одновременного контраста.

И. И. Левитан вообще очень тонко подбирал и сочетал цветowe массы. Цвети снега, леса, теней — всегда очень правдивы и предметны.

Как в творчестве К. А. Коровина, так и в творчестве Э. Делакруа мы видим прием вкрапления не только сложных контрастных оттенков, но и небольших пятен открытого, чистого цвета поверх хорошо разработанного в тончайших нюансах общего цвета элементов пейзажа.

Картина «Озеро» («Русь»).

Сложно и богато цветowe решение картины. В основе ее красочной гаммы лежит сочетание сине-голубых, коричнево-зеленых и желтых тонов и, наконец, фиолетовых (где фиолетовый — желтый и коричневатокрасный — зеленый контрастные цвета).

Картина написана в ярких и чистых цветах, и даже белые облака пишутся цветно: они желтоватые в освещенных и фиолетовые в затемненных местах.

Вода выписана в сложном сочетании основного голубого цвета с синей рябью и разноцветными (фиолетовыми, зеленоватыми, сероватыми) отражениями берегов, облаков. В изображении камышей мы видим также тонкие соотношения желто-коричневых и зеленоватых тонов.

Яркая по цветowому строю и даже несколько декоративная картина на самом деле написана в очень тонких нюансах, которые своеобразно сочетаются с плотно положенными большими цветowymi пятнами. Обобщаемые этими пятнами формы внутри оказываются тонко градуированными, что придает им живую трепетность и игру света.

Помещая желто-зеленые и коричневые берега, покрытые полями и рощами в глубине, а холодные сине-голубые цвета воды и неба спереди, т. е. в обратном оптическом свойстве цветowом порядке, Левитан, естественно, должен был как-то вывести на первый план теплые тона. Для этого он использует облако наверху, усиливает отражение на воде и помещает на первом плане справа камыши.

Картина «Владимирка».

Колористический строй картины у И. И. Левитана, как всегда, играет главную роль в создании настроения пейзажа.

Голубовато-серые и серо-фиолетовые оттенки беспросветно облачного ненастного неба определяют ее тоскливое настроение, поддерживаемое и приглушенно темными тонами буровато-серой равнины с холодно-синеющими вдали перелесками.

Эти голубовато-серые и серо-фиолетовые оттенки ненастного неба противопоставляются охристым горячим оттенкам первого плана.

Главную роль в колорите пейзажа, конечно же, всегда играет небо. Его цветowая, тоновая, яркостная характеристика является определяющим началом в пейзаже, ибо небо в пейзаже можно сравнить (как описывалось выше) с куполом, накрывающим собой всю Землю и дающим все-

му земному свой цветовой оттенок, то ли печальный, холодный, то ли радостный, теплый. Небо в пейзаже и является тем ключевым моментом в определении и колористического строя, и эмоционального настроения картины.

Картина «Золотая осень».

Написана широкими обобщающими мазками, несколько в декоративной манере.

Картина строится на тоновой и на двух цветовых гармонических парах: золотисто-желтый — синий и красный — зеленый, при этом основная, ведущая гармоническая пара, если сравнивать с музыкальным произведением, — это главная тема, основная мелодия художественного произведения, основная мысль (идея). Это тот эмоциональный восторг, который испытал сам художник и хотел донести его до зрителя, поделиться этой радостью, показать нам этот красивый момент в природе. Так вот, ведущей гармонической парой будет сочетание цветов золотисто-желтого и сине-голубого. Золотая листва березок контрастирует с фоном яркого, отчаянно синего неба осени и является доминантой, эмоционально-смысловой вершиной живописного произведения, тогда как вторая гармоническая пара, сочетание цветов красного — зеленого — является второстепенной, побочной темой, где малое темно-красное пятно багряной осенней листвы своего рода субдоминанта, предвосхищающая блеск, вспышку золота листвы берез! Зеленый цвет полей есть своего рода тоника, общий фон картины.

Картина «Осенний день. Сокольники».

В основе цветового решения этой картины лежит одна гармоническая пара достаточно напряженного, тревожного, драматического звучания, это цветовой контраст: желто-охристый — серо-черный.

Сырой, холодной и серой воздушной дымке пейзажа, беспросветному осеннему ненастному небу противопоставляется золотистый отблеск угасающей жизни осенней листвы кленов, очаровательной и в последние минуты своего бытия.

Фигурка девушки — черное пятно в центре картины — еще более акцентирует, усиливает цветовой драматизм картины (черное, желто-охристое звучание гармонической пары), что заставляет острее переживать навеваемые картиной тревожные размышления о неизбежности смерти, одиночества и так быстро уходящем времени жизни.

Картина «Тихая обитель».

В картине прекрасно передан прозрачно-ясный воздух тихого, летнего вечера, поэтому цветовая гармония произведения строится не на контрасте цвета воздушной среды и цветовых оттенков элементов первого плана пейзажа, как это было в предыдущей картине «Осенний день. Сокольники», а на противопоставлении цвета освещения общему цвету ландшафта. Цвет розово-оранжевых лучей заходящего солнца, окрашивающих своими цветовыми оттенками облака, главки монастырских церквей и освещенная часть леса рыжеватого оттенка, а также более тем-

ное и теплое отражение розово-оранжевых облаков в воде — все это противопоставляется сочной темной зелени первого плана и более ярким зеленым оттенкам дальнего берега.

Также интересны противопоставления чистой, нежной, свежей голубизны небес и охваченной лучами заходящего солнца дальней полосы леса охристо-коричневато-красного оттенка.

В небесах очень тихо, нежно звучит контраст розовых облаков и общего голубого цвета неба. Все это усиливается отражением в воде.

Итак, мы наблюдаем в картине основную гармоническую пару: светлый розово-оранжевый — темно-зеленый.



Художнику необходимо знать на память гармонические пары, разработанные в известных картинах выдающихся художников прошлого (эти гармонические пары приведены выше). Они помогают глубже понять сложные цветовые оттенки природы, быстро находить гармонические пары в том или ином пейзаже при работе на пленэре, а также суметь грамотно усилить какие-либо оттенки в сложных цветовых отношениях в картине для полноты передачи желаемого эмоционального настроения пейзажа (портрета, натюрморта...).

В наблюдаемом природном пейзаже художник может отыскать до пяти и более гармонических пар, но выстраивая свою будущую картину, необходимо обдумать основную гармоническую пару, ведущие цвета произведения в целом (цветовую тонику и кульминацию и, возможно, вторую гармоническую пару — второстепенного звучания) в соответствии с идейно-эмоциональным замыслом будущего творения, ибо использование в картине более трех гармонических пар может привести к цветовому хаосу вместо продуманного цветового развития, соответствующего сюжету картины.

И. И. Левитан, К. А. Коровин многим обязаны своим учителям искусства изображения природы, выдающимся пейзажистам прошлого поколения А. К. Саврасову, В. Д. Поленову.

Творчество А. К. Саврасова и В. Д. Поленова роднило, прежде всего, то, что оба они, используя пейзажную тему, сумели раскрыть поэзию в обыденных явлениях жизни. Широко используя метод обобщения, они умели показывать в частном явлении жизни ее характерные и типичные черты, искренность охвативших чувств. Их работы отличаются живописным мастерством и реалистичностью исполнения.



Глава 4

Анализ творческого метода работы над пейзажем

В. Д. Поленова

В нашем искусстве сравнение своих произведений с произведениями талантливых и зрелых мастеров есть один из главных способов, ведущих к развитию и совершенствованию.

В. Д. Поленов

Замечательному русскому художнику Василию Дмитриевичу Поленову (1844-1927) удалось гармонично соединить в своей живописи идеи, приемы импрессионизма и главный метод русской живописной школы — реалистическое изображение жизни, наиболее полное выражение природы, что собственно и легло в основу обучения его талантливых учеников И. И. Левитана и К. А. Коровина.

Основные принципы пленэрной живописи В. Д. Поленова базируются на методе реалистического изображения природы — это и живописная система отношений, длительность работы над пленэрным этюдом, его детальная проработка, передача трех основных элементов реалистической картины:

- общее состояние природы;
- пространство;
- материал.

Для живописного творчества В. Д. Поленова характерны следующие особенности.

1. Многоплановость ландшафта и небесного пространства пейзажа.
2. Разнообразии фактуры письма.
3. Отсутствие жестких, резких, четких контуров в написании пейзажа. Контурные всегда смягчены легкой воздушной дымкой.
4. Мягкая живопись, которая достигается за счет трех видов исполнения мягкого контура.
5. Создание этюда с натуры, необходимого для пейзажиста.
6. Мягкость тональных переходов и большие градации в разработке цвета приемом ступенчатого перехода из одного цветового пятна в другое и приемом сближения (трех видов) различных цветовых пятен.

7. Богатая нюансировка в передаче света и теней, что, в свою очередь, помогает отразить всю полноту пластической выразительности формы.
8. Активное, смелое и изысканное применение гармонических пар.
9. Тончайшие градации в разработке многопланового неба. Его общий тон является основополагающим моментом в создании воздушной дымки, среды картины, ее эмоционального настроения.
10. В трактовке предметов нет приблизительности и смятости, как нет и излишней детализации.
11. Все написано с некоторого отдаления, что позволяет художнику лишь несколько обобщить очертания предметов, сохранив при этом пластичность и жизненную характерность их формы.
12. Необычайная чистота цветовой гаммы картин. Построение цветовой гармонии произведения основывается на применении закона контраста, использовании приема вкрапления чистых цветов при глубокой, точной разработке общего тона, цвета, однако картины не кажутся резкими и пестрыми.
13. Принцип подхода к написанию картин — это тонкое, изящное, ювелирное исполнение художественно-технических приемов письма почти неуловимыми мазочками.
14. Зелень деревьев, трава всегда разрабатывается множеством тончайших градаций, она представлена в картинах богатейшим разнообразием переливов, оттенков зеленого цвета. Зеленый покров всегда очень точно отражает в себе солнечное освещение, цвет, тон небесного освещения, воздушной дымки. (Ярким примером являются картины «Ольшанка», «Московский дворик» и др.)
15. В картине всегда присутствуют узорчатые силуэты деревьев и кружевные просветы в зелени листвы.
16. Композиционная построенность картин чаще всего рассчитана на возможность продолжения пейзажа за пределами холста.
17. Умение В. Д. Поленова найти наиболее выгодную для каждого мотива точку зрения, помогающую решить композицию непосредственно на натуре. В некоторых этюдах художник дает широкий разворот пространства и добивается выразительности далей; в других, наоборот, вся композиция строится на разработке ближних планов в пейзаже.
18. Длительность работы над пленэрным этюдом, помогавшая добиться полноты выражения натуры.
19. Яркая передача в картине свето-воздушной среды, она смягчает все цветочные пятна (как в освещенных солнцем, так и в теневых местах) и помогает их гармоническому сочетанию.

Рассмотрим картину «Зима». Мягкая живопись, приведенная к единой тональности, прекрасно передает состояние природы при гаснущем свете зимнего дня.

Более светлый передний план пейзажа кажется более теплым по цветовой гамме, благодаря наличию снежного покрова равнины и дороги коричневато-серых мягких оттенков. Он увязан в цвете с коричневато-рыжей мастью лошади и с выступающими из-под снега обнаженными глинистыми обрывами.

По мере удаления в глубину, в цвет снежного покрова постепенно входят голубовато-серые холодные тона воздушной дымки, ею покрыты темно-зеленая полоса густого леса и темно-синяя даль, открывающаяся за лесом, и сероватое светлое небо над ним. Точно переданная светосила каждого цвета и взаимосвязь всех тончайших переходов от тона к тону делает колорит пейзажа спокойным и гармоничным.

Из воспоминаний учеников В. Д. Поленова о его методах преподавания известно, что писали они почти всегда вместе с Василием Дмитриевичем; он тут же поправлял их и руководил на протяжении всей работы. Также имело большое учебно-воспитательное значение то, что он показывал им свои этюды и законченные работы, всегда производившие на учеников сильное впечатление.

То, как В. Д. Поленов передавал природу, полностью соответствует его общим взглядам на цель и задачи искусства. По словам В. Д. Поленова, искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит. В жизни так много горя, так много пошлости и грязи, что если искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами да злодействами, то уже жить станет слишком тяжело.



Глава 5

Анализ творческого метода работы над пейзажем **В. К. Бялыницкого-Бирули**

Все дело в умении научиться смотреть, в умении видеть цвет в природе, в умении извлечь из материала природы эмоциональную действенность цвета.

В. К. Бялыницкий-Бируля

Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля (1884-1957) был передвижником «последнего призыва» и вошел в первый состав действительных членов Академии художеств СССР.

Его первая картина «Из окрестностей Пятигорска» приобретена основателем галереи П. М. Третьяковым прямо с ученической выставки Московского училища живописи. По словам И. Е. Репина, пейзажи Бялыницкого (их можно встретить в центральных и периферийных музеях страны) «освежают душу живыми веяньями правды, простоты и свободы».

В. К. Бялыницкий-Бируля был учеником известных русских художников В. Д. Поленова, С. А. Коровина (родного брата К. А. Коровина), А. С. Степанова, М. В. Нестерова, поэтому знание методов работы над пейзажем этого художника для нас сегодня является особо ценным.

В пейзажной живописи В. К. Бялыницкого-Бирули можно выделить следующие характерные особенности.

1. Использование в основном мелкозернистого льняного холста, ибо такая фактура холста больше соответствует жанру живописи — пейзажу.
2. Фактура его мазка была в общем настолько легкой, нежной, полупрозрачной, воздушной, что сквозь такой мазок проступал тонко загрунтованный холст. Он был сторонником тонкослойной живописи, избегал излишней нагрузки красочной пасты на холст, ибо это приводило к исчезновению воздушности и легкости пейзажной живописи в целом.
3. Художник корпусную, т. е. плотную, пастозную, густую, кладку красочного слоя оставлял лишь в светах, а тени, полутени исполнял тонкими, легкими.
4. Если мазок был положен неудачно с точки зрения цвета, или тона, или яркости, то такой мазок удалялся, стирался тряпочкой, а не закрывался новым цветом, ибо это ведет к утрате звучности, свежести цвета,

к потере точности тона — это является причиной общей серости и загрязненности колорита в картине.

5. В своей работе над пейзажем художник использовал так называемую тонировку грунта холста. Эта тонировка является первым главным этапом в его работе над пейзажем, представляет собой прописку оттенка неба, его цвета, тона, яркости (серовато-голубоватый, умбристо-коричневый, серебристо-серый, темно-серый и т. д., соответственно состоянию дня, погодным условиям), который необходимо подметить, уловить в природе художнику. Тонировка олицетворяет собой влияние купола неба на локальный цвет предметов — элементов пейзажа. Тонировка является общим цветом, тоном будущей картины в целом, ибо цвет неба является определяющим для пейзажа в силу своего огромного влияния — рефлекса на землю. Такая тонировка дает общий цветовой оттенок (либо теплый, либо холодный), колорит всей картине и задает общий тон картины (либо светлый, либо темный), который подробно описан в главе «Основные законы разработки тоновых отношений при изображении пейзажа».
6. Художник наносит такую тонировку мягким, воздушным, полупрозрачным мазком (прием «воздушного» — «драного» мазка), который в прямом смысле имитирует мельчайшие частицы воздуха.
7. Данная тонировка позволяла художнику уловить на холсте самую суть, общее настроение пейзажа, его главные цветовые, тоновые отношения неба, земли, леса, воды.
8. При такой тонировке (прокладки небесного влияния, общего цветового оттенка и тона) для всего пейзажа в целом (для неба и для земли, леса, воды и т. д.) — и тени и полутени обретают общий цвет тонировки.
9. Художник, используя богатейшие возможности тонировки для получения общей цветовой гармонии, легко получает тончайшие переходы, переливы из тона в тон в разработке неба, леса или, например, озера, опушки и т. д. — каждого элемента пейзажа, достигает необычайной мягкости в лепке и моделировании форм элементов пейзажа за счет мягкого написания контуров формы (три вида исполнения).
10. После тонировки холста так называемым небесным рефлексом, прописки этого общего тона, цвета картины, создающего настроение, тонко подмеченное внимательным художником, дальнейшая разработка картины ведется прямо по прозрачному сырому слою тонировки. Разработка картины ведется методом «я *la prima*»¹ \ Суть заключается в том, чтобы работу над картиной уже вести без поправок, добавлений, тем самым максимально сохранив чистоту и особенную свежесть в картине. Для этого конечно же необходим верный, точный рисунок.

¹ Метод «*a la prima*» подробно описан в книге В. В. Визер «Система цвета в живописи». — СПб., Питер, 2004.

В. К. Бялыницкий-Бируля по завершении картины избегал покрывать ее лаком, т. к. считал, что мягкая матовая поверхность наиболее отвечает лирической передаче состояний природы. Необходимо отметить отрицательные качества лака — он понижает тон красочного слоя картины и придает ей желтый оттенок. Лак, как известно, если его применять в живописи, после высыхания придает всему изображению картины гляцевый блестящий вид, что абсолютно противоречит фактурным качествам натуры.

В творчестве многих выдающихся пейзажистов, не рассмотренных в данной части книги, мы также можем найти совершенно особые, изысканные художественно-технические приемы письма.

- И. К. Макаров применял в своих картинах «особый слоистый мазок».
- К. Е. Маковской использовал в своем творчестве «жидкую» живопись с добавлением лака и круглящийся мазок.
- В творчестве И. К. Айвазовского можно выделить прием «кружевной пены волн», они нарисованы бегущим непрерывным мазком, а также использование специальных двухслойных плотных грунтов, дающих ощущение гладкой лаковой поверхности.
- Г. И. Семирадский применял рисунок черенком кисти по сырому красочному слою, который придавал формам филигранность.

В заключение данной части книги, подводя итоги проведенного анализа методов работы над пейзажем и разбора характерных приемов письма выдающихся живописцев, мы можем утверждать, что в творчестве многих выдающихся художников существует объединяющее всех начало — это единое понимание общих законов реалистической школы живописи, единый взгляд на следующие живописные проблемы.

1. Применение волнообразной змеевидной линии — линии движения и красоты в основе внутреннего конструктивного строения форм, применение ее во внешнем очертании силуэтов для передачи узорности абриса форм, а также и в общих композиционных линиях построения сюжета картины.
2. Общее понимание исполнения фактуры красочного слоя на предметах переднего плана, т. е. близких глазу зрителя предметах — густая, пастозная, фактурная кладка, а по мере удаления к горизонту человеческий глаз уже не различает фактуру предметов, соответственно второй, третий и дальние планы в картине обобщаются и прописываются тонким слоем краски.
3. Общие принципы исполнения воздушной перспективы, воздушной среды, где главным определяющим фактором являются цветовые оттенки неба, его тоновое состояние.

4. Цвет, тон неба ложится единым рефлексом на землю, на все элементы пейзажа, портрета, т. е. окутывает землю в свой оттенок, но также и само небо и облака получают рефлексы теплые (охристо-коричневые, зеленые и т. д.) от земли.
5. Цвет неба определяет цвет теней в пейзаже.
6. Именно расцветка неба, его общий тон и цвет задают эмоциональное настроение будущему пейзажу, определяют состояние дня в картине (утро, день, вечер), погоду.
7. Цветовая гармония картины строится на двух или одной гармонической паре (где гармоническая пара — это контраст более сложных цветовых оттенков, это производная от элементарных общеизвестных базовых четырех контрастов: синий — оранжевый, фиолетовый — желтый, зеленый — красный, красный — синий).
8. Общие принципы исполнения цветовой гармонии в картине. Картина обязательно содержит в себе цветовую кульминацию (доминанту), контрастную общему цветовому, тоновому, яркостному оттенку всей картины (тоники). Кульминация готовится постепенно, посредством субдоминанты.
9. Использование в построении картины закона контраста.
10. Единое понимание основных выразительных средств живописи: ритм, высокая форманта цвета, прием письма — «воздушный» мазок, мозаичное положение мазка, прием «*nonfinito*», прием исполнения мягкого контура (3 вида) и т. д.
11. Общее понимание видов освещения.
12. Отношение к работе на пленэре как к длительному, кропотливому изучению и наблюдению природы, что является залогом ее наиболее полного выражения.



ЧАСТЬ 5
ОСНОВНЫЕ
ПРАКТИЧЕСКИЕ
ВОПРОСЫ ПЕЙЗАЖНОЙ
ЖИВОПИСИ



Глава 1

Методы работы на пленэре

Помимо обязательного для художника-реалиста знания жизни головой и сердцем, ее полноты, разнообразия, сложности и поэтичности, этюды, т. е. непрестанное упражнение руки и глаза на натуре, дают в конце концов необходимое чувство меры и легкость исполнения, верность и силу удара кисти, что приводит к тому чудесному их контакту, когда ты можешь сказать: что вижу, то умею.

Л. Л. Пластов

В работе над пейзажем на пленэре от художника требуется быстрый темп работы, величайшая собранность, ибо необходимо отразить в этюде мимолетные прекрасные впечатления, освещение дня, воздушную перспективу и еще множество цветовых оттенков изображаемого пейзажа, а состояние природы быстро меняется.

Поэтому художником многое продумывается и определяется сразу, в частности:

- гармонические пары;
- акценты;
- расположение пятен самого темного, самого светлого цвета в картине;
- узор рисунка контура форм, прием его исполнения;
- свет, тени, рефлексy;
- колорит картины в целом.

Здесь имеется в виду написание пейзажа за один сеанс методом «я *la prima*», с механическим и мозаичным соединением красок.

Этот метод написания картины исключает повторные прописки и поправки, требуя от художника точного расчета, виртуозного мастерства, знания и отработки художественно-технических приемов, хорошего владения кистями разных размеров и, конечно же, хорошего развитого вкуса, поэтического восприятия мира, особенного возвышенного чувствования окружающей действительности для того, чтобы суметь быстро выделить и успеть запечатлеть красивый момент в природе.

Главным является передача цвета солнечного освещения, небесного освещения, передача воздушной среды. Распределяются гармонические пары, акценты, черный цвет, белый цвет, определяется рисунок и света, и тени,

и рефлексy, колорит картины в целом, — все это необходимо решить перед началом работы красками над живописным этюдом.

Метод написания этюда картины «*a laprima*», отказ от частого применения черной краски, введение цветных теней, уход художников от лессировок, применение белого цвета грунта картины — все это дарит нам импрессионистический стиль в живописи. Интерес к передаче воздушной среды послужил причиной поиска художниками новых форм мазка. Примером может служить найденный автором в процессе длительного изучения творчества выдающихся пейзажистов и собственной творческой деятельности «воздушный» (сухой) мазок, который великолепно передает мельчайшие частицы воздушной среды.

В пленэрной работе над пейзажем существует ряд проблем, которые заведомо обрекают все старания начинающего художника на неудачу. Интересен такой факт, что начинающий художник, уже владея знаниями основных живописных законов, художественно-техническими приемами и добиваясь хороших результатов при работе в мастерской над этюдами, не может осуществить, работая на пленэре, длительного, углубленного, кропотливого изучения природы. Даже написание краткосрочного этюда вызывает у него трудности. Происходит это не только в силу быстро изменчивой погоды, но и в силу той огромной разницы условий работы в мастерской и на пленэре.

В мастерской имеется один постоянный, небольшой мощности источник освещения, с определенным направлением лучей, которое регулирует сам художник. Освещение постановки тихое, спокойное, не раздражающее глаза. Художник всегда находится как бы «над ситуацией», владеет ею, это он устанавливает необходимую мощь света и его направление. Он прекрасно видит все предметы и может верно передать их цветовые, тоновые, яркостные отношения, длительно изучать постановку.

При работе на пленэре (солнечным днем, в открытом поле) художник оказывается под влиянием мощного, яркого солнечного освещения, а также и сильного небесного освещения. При нахождении под таким прямым воздействием солнечного излучения уже через 10–15 минут начинает резко слепить глаза, в результате искажается цветовое, тоновое, яркостное видение природы: все тени видятся черными, а «море» тончайших природных цветовых нюансов для художника уже будет неуловимо. В конечном итоге, находясь длительное время под палящими лучами солнца, можно вообще получить и ожог кожи, и тепловой удар, при этом еще и краски на холсте засвечиваются и белый холст ослепляет глаза.

Художник становится пленником этой ситуации. Работать в таких «экстремальных» условиях практически невозможно. Это большая проблема для начинающего художника.

На протяжении многих столетий живописцами все же была найдена «формула» в решении вопроса, как уберечь свои глаза от влияния мощного, яркого солнечного излучения и как все же вести на пленэре длительное, углубленное, кропотливое изучение полюбившегося пейзажа.

Для этого необходимо на пленэре создать условия, близкие к благоприятным условиям в мастерской, прежде всего для глаз художника. Здесь имеется в виду создание мягкого, спокойного, не раздражающего глаза освещения, для того чтобы в условиях пленэра всегда быть хозяином ситуации. Поэтому, рисуя пейзаж на открытом воздухе, художнику необходимо обязательно находиться в тени деревьев или в тени раскрытого темного зонта и держать там же холст, на котором ведется изображение пейзажа.

Такое расположение холста и художника в едином мягком освещении позволяет точно определять и передавать все тоновые и цветовые, яркостные отношения натуры, т. к. глаза художника не ослеплены ярким солнцем, белым холстом, не испытывают переутомления и вследствие этого не искажают природные цветовые оттенки.



Художник и холст должны обязательно находиться при работе на пленэре в тени, как в яркий солнечный день, так и в любое время дня и года. Это один из принципиально важных моментов в работе на пленэре.

Лучшее время для работы над пейзажем на пленэре, конечно же, утренние часы (с 9 до 13), когда тени и общее состояние дня меняется не так быстро. Об этом писал еще в свое время В. А. Серов — замечательный русский живописец.

Для живописи в условиях пленэра необходимо иметь: этюдник складной, стульчик, защитный зонт по возможности черного цвета, две емкости для воды или скипидара, если писать будете масляными красками две белые палитры, несколько чистых тряпок для кистей и холста, на котором тряпкой стираются неверно положенные мазки краски, видеоискатель черного цвета, очки солнцезащитные, холст, кисти, краски. Необходимо помнить, что при работе цвет вашей одежды также оказывает рефлекс на холст: не одевайтесь слишком ярко.



Художнику, работая на пленэре, необходимо применять солнцезащитные очки, слегка затонированные серым цветом. Периодически поглядывая через такие серые стекла на пейзаж, можно быстрее и точнее определить тональные отношения между элементами пейзажа, что, несомненно, является великолепным подспорьем в работе.

Очень хорошо помогает при работе на пленэре видоискатель. Он представляет собой вырезанную рамочку («окошко») из плотной бумаги (картона), обязательно глубокого черного цвета, т. к. по закону цветовой гармонии именно черный цвет при сопоставлении с другими цветами выявляет цветность соседних пятен и подсказывает, насколько данное красочное пятно приближено к черному цвету — крайнему пределу тоновой шкалы. Видоискатель изготавливается всегда самим художником. Размер внутреннего «окошка» всегда составляет 5х7 см, поля такой рамочки обычно делаются большими — до 10 см.

Видоискатель выполняет несколько функций.

1. Видоискатель помогает художнику выбрать красивый фрагмент природы из окружающего пространства.
2. Видоискатель помогает определиться с композицией будущей картины. Вырезанную рамочку («окошко») наводят на пейзаж и смотрят в «окошко» одним глазом, другой глаз при этом закрыт. В этом случае увеличивается прицельное видение, внимание становится менее рассеянным, и тоновые, цветовые, яркостные различия между цветовыми пятнами воспринимаются гораздо точнее и конкретней. При этом видоискатель играет роль условной рамы будущей картины.
3. Через видоискатель определяются, уточняются основные (первый, второй и третий) планы и расположение предметов будущего пейзажа.
4. Черный цвет рамки видоискателя играет важную роль в определении тоновых, цветовых и яркостных характеристик элементов пейзажа на разных планах путем их сравнения с черной рамкой видоискателя.
5. Черный цвет рамки видоискателя, служащий уточняющим фоном, помогает точнее определить цвет, тон и плотность воздушной дымки на каждом плане в пейзаже.
6. Сравнение с черной рамкой видоискателя помогает точнее определить цвет и тон теней на первом, втором и третьем планах.
7. Черный цвет рамки видоискателя помогает определить цвет и тон самого светлого пятна и самого темного пятна пейзажа, которые являются тональными границами будущей картины.
8. Черный цвет рамки видоискателя помогает определить цветовые, тоновые оттенки неба, их яркость.
9. Черный цвет видоискателя выступает в роли камертона — точки отсчета при определении тона и цвета более темных элементов пейзажа, ибо черный цвет видоискателя — это самый глубокий черный цвет и тон, по которому художник сверяет все цвета и оттенки в пейзаже и выстраивает потом эти цветовые пятна в картине.

10. Белый цвет холста будет также точкой отсчета, по которой сверяются самые светлые цвета и тона пейзажа. Он определяет, насколько данное красочное пятно приближено к белому цвету — верхнему крайнему пределу тоновой шкалы.
11. Черный видеоискатель и белый холст выступают в роли тональных границ при создании будущего этюда в условиях пленэра.

Начинать писать пейзаж надо с самого интересного места.

«В любом пейзажном мотиве существует всегда композиционный центр — место, во имя чего вы, собственно говоря, затеяли писать тот или иной мотив. Это может быть сплетение дороги и тропинок, вокруг которых группируются кусты, деревья, или постройки, или интересный по форме и цвету, не успевший растаять кусок снега, лежащий в тени забора ранней весной, или впечатляющие своей окраской деревья и кусты золотой осени и т. д. С этого места и начинайте прорисовывать этюд» (Ю. С. Подляский).



Начинающему художнику необходимо резко и четко разграничивать понятие работы с природы и составление картины — это разные виды художественной работы, использующие различные способы написания.

Работа с природы — это чаще всего работа, выполняемая за ограниченный, короткий промежуток времени. Это могут быть и пейзажные этюды с природы, при часто изменчивой погоде, освещении или подготовительные портретные этюды с живой, подвижной природы, когда, наблюдая за портретируемым, необходимо успеть подметить и зарисовать интересные его ракурсы, ухватить и точнее передать освещение в данный момент реальной действительности. В каждом из этих случаев работы с природы всегда составляет дополнительную сложность быстро меняющееся дневное освещение — то самое очаровательное, тонкое олицетворение общего эмоционального настроения всякого этюда или картины. Ибо при изменении освещения меняется общий тон и цвет воздушной среды, которая окутывает собой природу, меняются направление потока света и месторасположение теней, и как следствие, быстро меняются и тоновые, цветовые отношения предметов в целом.

Продлить всякую работу с природы можно, лишь дождавшись опять такого же состояния освещения в природе и снова вернувшись к этим местам.

Так, например, К. Коро писал пейзаж с природы в несколько сеансов по два часа, которые он делал всегда в одно и то же время, несколько дней подряд приходя к выбранному месту. Количество таких сеансов могло доходить до пятидесяти. Такой подход к написанию пейзажа с природы (а не по памяти или воображению в мастерской) придает пейзажу большую реалистичность и живость.

Составление картины представляет собой создание картины в условиях мастерской, в течение длительного времени, на основе множества уже написанных художником кратковременных пейзажных этюдов, где освещение, тоновые, цветовые отношения уже определены и разработаны, и художник имеет целостное видение будущей картины. При этом художник обычно ведет работу над картиной начиная от горизонта (фона) и заканчивая первым планом, с послышной просушкой.

Писать пейзажный этюд на пленэре с натуры за короткий промежуток времени сложно, т. к. быстро меняется погода, и здесь важно знать *точную последовательность хода работы*. Ваши действия должны быть максимально быстрыми, точными, хорошо слаженными, ибо погода не ждет.

Ведение работы пленэрного этюда с натуры за короткий промежуток времени масляными, гуашевыми красками необходимо начинать с первого плана картины, затем постепенно дописывая второй и третий планы.

Невозможно вести работу с натуры в один сеанс (за короткий промежуток времени) в обратном порядке, ибо, прописав сначала дальние планы, потом второй и подойдя к написанию первого плана, выходит, что работу придется вести по вязкому сырому красочному слою предыдущих планов, что в итоге даст грязные красочные соединения.

В односеансном этюде с натуры нет места и времени для 3-7-дневной просушки дальних планов картины.

Да и допущенные художником ошибки, стираемые тряпочкой в течение работы над первым планом, влекут за собой частичное стирание сырого красочного слоя дальних планов, таким образом, происходит своего рода «топтанье на месте» вместо быстрой и точной передачи понравившегося мимолетного состояния в природе и т. д.

При работе с натуры порядок написания этюда именно от первого плана к дальним дает максимально чистый и точный результат.

1. При выполнении рисунка этюда (пейзаж, натюрморт, портрет или цветы и т. д.) одновременно с прорисовкой происходит уточнение композиции.
2. Затем происходит тоновый разбор этюда, выявление наиболее светлых и темных пятен, показываются тени и рефлексы, объем предметов.
3. Далее ведется работа над цветовым решением этюда.
4. Предварительно на палитре необходимо подобрать и уточнить большие живописные отношения в цвете, тоне и яркости будущего пейзажа.
5. Работа начинается с прокладки основного, главного раздела — раздела «натуральный». В каждом предмете картины этот раздел является своеобразной точкой отсчета цветового строя каждого предмета и этюда в целом. Точно подбирается и прокладывается натуральный

цвет каждого предмета. Натуральные разделы каждого предмета сравниваются между собой и с натурой по трем основным категориям:

- цветовая (теплый — холодный);
- тоновая (светлый — темный);
- яркостная (яркий — приглушенный).



Прежде чем начать рисовать выбранный вами фрагмент природы, проанализируйте его внимательно, согласно плану.

1. Разберите его тоновые, яркостные, цветовые отношения (определите какие элементы пейзажа относятся к группе холодных цветов, какие — к группе теплых оттенков).
2. Найдите основные гармонические пары, на которых строится пейзаж.
3. Определите самое яркое пятно в будущей картине (на первом плане).
4. Определите одно самое светлое и темное пятно будущей картины — тоновые границы внутри картины.
5. Проанализируйте светлые места в пейзаже, определите их разницу, дабы в картине все они не получались одинакового тона и цвета, яркости, это недопустимо, потому что нарушается воздушная перспектива картины.
6. Определите тени и их разницу в тоне и цвете, яркости, согласно основным планам картины.

Работа над пейзажем делится на две части.

Первая часть — работа ведется по принципу от общего к частному. На этом этапе формы предметов прописываются обобщенно.

- 1) Сначала начинаем с прокладки общих крупных цветовых пятен, прописки широкими, крупными мазками основных цветовых, тоновых, яркостных отношений воды, земли, неба, леса.
- 2) Далее происходит уточнение тонального регистра, общих тональных границ изображаемого пейзажа, определяются их живописные отношения (разница тоновая, цветовая, яркостная) и отношения между первым, вторым и третьим планами в небесном пространстве и на земле.
- 3) Следите за исполнением S-образной линии контура каждой формы, а также за исполнением приема мягкого контура (три вида).

Вторая часть — работа ведется над более мелкими деталями.

- 1) Разработка первого плана посвящена его детализации, уточнению подробностей.
- 2) Еще раз уточните разницу тоновую, цветовую, яркостную между цветовыми пятнами в картине, а также сравните их с натурой по этим же основным трем характеристикам: по тону, цвету, яркости.



В обязательном порядке удаление неверно положенного красочного слоя на холсте производится тряпкой, смоченной скипидаром. Затем следует положить новый слой краски вместо ошибочного. В противном случае это ведет к потере свежести, чистоты нового цвета, к потере верности его тона, а в целом к созданию общей загрязненности колорита картины.



Существует интересный вариант подхода к написанию пейзажа на природе. Он заключается в том, что художник изображает на двух холстах один и тот же любившийся мотив природы. При выезде на пленэр случается так, что погода меняется в течение дня — то солнечная, то пасмурная. И чтобы не терять драгоценного времени, художники пишут один понравившийся мотив природы в двух вариантах. На одном холсте пишется пейзаж при ясном солнечном состоянии дня, на другом холсте пишется этот же пейзаж, когда вдруг произошла резкая смена погоды, при пасмурном состоянии дня.

При работе на пленэре необходимо учитывать, что *пространство в пейзаже строится с точки зрения линейной перспективы по диагонали, где основная линия, плавно разворачиваясь, начиная с первого плана, диагонально проходит в глубину к горизонту картины*, либо пространство может строиться на главной оси картины (в центре холста). Хорошо подчеркивает изображаемую глубину пространства в пейзаже прием, при котором элементы картины частично перекрывают друг друга.

В пейзаже могут быть отражены как малый фрагмент природы, так и широкие общие планы ландшафта (панорамные), все зависит от цели и задач, которые ставит перед собой художник.

Передать в своих пейзажах тончайшие переливы и оттенки летней зелени деревьев, травы и других растений, очень разнообразных в природе по тону, цвету и яркости, является проблемой для начинающего художника.

Помочь в этом непростом задании может, опять же, знание трех характеристик цвета: тоновой (светлее — темнее), цветовой (холоднее — теплее), яркостной (ярче — приглушеннее).

Также важным правилом в написании природной зелени (и в целом картины) является как можно меньшее употребление белой краски в красочных смесях, ибо ее большое количество при составлении красочных смесей ведет к потере яркости любого цвета, в которые белая краска добавляется.

Любое осветление цвета, которое вы хотите произвести, должно быть обдуманым. Если это осветление в цветовой окраске предмета происходит в результате солнечного света, следовательно, осветление этого цвето-

вого пятна должно производиться в основном за счет солнечных оттенков краски: оранжевого, охристого, желтого. Они дают осветление и, главное, сохраняют яркость и свежесть данного цветового пятна.

В картине не должно быть глухих чернот и бесцветной белильности.

Свет облаков или темная глубина теней — все должно быть написано цветом, звучно. Ахроматические цвета (белый, серый, черный), присутствующие в картине, всегда должны нести в себе тепло-холодную, т. е. эмоциональную характеристику. Ибо цвет — это и есть эмоции самого художника. Правильные тоновые отношения должны быть решены именно живописно, цветом.

Нежелательно употребление при написании картины ядовитого цвета желтой и ярко-зеленой краски, схожей по цвету с медицинской зеленкой. Необходимо искать сложные красочные смеси для отображения многоцветного зеленого мира природы. Невозможно впрямую взять зеленую краску из тюбика и написать пейзаж.

Написать и доказать в картине солнечный день, усиливая лишь желтизну, и активно внося во все красочные смеси лишь желтую краску, как это пытаются сделать студенты — начинающие художники, невозможно, ибо в природе существует еще и свет голубого неба, и цвет пыли, копоты, различная плотность воздуха.

Масляные краски дают наиболее сложные и самые разнообразные красочные оттенки, в отличие от гуашевых и, тем более, акварельных. Например, смесь красных и зеленых (в определенных пропорциях масляных красок) дает новые оттенки зеленого — табачные. Смешение разных оттенков желтой краски с разными оттенками голубого, синего цвета в определенных пропорциях дает богатое количество зеленых оттенков.

Табачные оттенки в соединении с желтой, охристой, оранжевой краской дают новые красивые оттенки. Зеленый цвет в соединении с разными оттенками голубого, синего, серого, коричневого, розового дарит нам богатые цветовые переливы.

Зеленый цвет летней зелени — это богатейший мир оттенков, цветовых переливов (теплых — холодных), тоновых (светлых — темных) и ярких (яркие цвета и приглушенные) характеристик цвета.



Поработайте отдельно с зеленой краской, поищите возможные варианты ее цветовых, тоновых, яркостных оттенков, поэкспериментируйте со всеми красочными смесями. Понаблюдайте в природе, как оттенок зелени одного дерева отличается от цвета листвы соседнего дерева, от цвета травы лесной поляны, цвет листвы в теневой части — от цвета листвы освещенной части. Для этого необходимо быстро переводить взгляд то на одно, то на другое сравниваемое цветовое пятно. Сравните их еще с тональными гра-

ницами, которые всегда у вас под рукой — это черный видеоискатель и белый холст. А затем сравните и с открытым, самым ярким цветом красок из тюбика, это очень хорошая помощь в точном определении цвета, тона, яркости.



Для начала работы красками необходимо иметь две емкости с водой при работе гуашевыми красками или две емкости со скипидаром (разбавителем) при работе масляными красками. В одной емкости художник прополаскивает кисть в процессе работы, а жидкость из другой емкости используется непосредственно для работы на холсте. Такой прием использования двух емкостей с жидкостью в работе над картиной позволяет добиться высокой степени чистоты, яркости цвета красок в картине.

После окончания работы масляными красками кисти промывают теплой водой с мылом, или жидким средством для мытья посуды, или гелеобразным чистящим средством, содержащим хлор, типа «Comet Flash», который великолепно отмывает кисти, даже такие нежные, как беличьи.



Необходимо чаще проводить цветоевое, тоновое, яркостное сравнение предметов одним глазом (другой при этом закрыв). Когда художник оценивает, сравнивает цветовые отношения одним глазом, увеличивается прицельное видение, точность в определении цвета, тона в окраске предметов.

Особую трудность в работе на плэйере представляет собой исполнение зимнего пейзажа. При работе над ним на открытом морозном воздухе масляные и акварельные краски быстро замерзают, не давая возможности работать, поэтому в масляные краски необходимо добавлять скипидар, краски будут слегка разжижены, но не замерзнут. Акварельные краски на открытом морозном воздухе лучше разбавлять водкой, т. к. она в морозную погоду не замерзает. Но самым лучшим и менее хлопотным материалом для работы на морозе является пастель (например, картина В. А. Серова «Баба с лошадыю»).

Допустим, вам нужно написать зимний пейзаж с фигурами, а у вас нет денег для натурщиков. Тогда вы напишете зимний пейзаж, где тона и цвет фигуры возьмете, например, цвета кирпичной стены, трубы или других элементов пейзажа. Цветом железа на трубе у вас, допустим, будет написан платок на голове фигуры в картине и т. д. Тень от фигуры на снегу будет такая же, как тень от трубы на крыше. И у вас все будет правдивым. Но лучше, конечно же, писать, имея перед собой живую модель в реальном пейзаже.

К вышесказанному можно добавить следующее: если вам необходимо написать определенный цвет, тон ткани для фигуры, то можно фрагмент такой ткани прикрепить к ближайшему кусту, веточке дерева и т. д.

Характерная особенность пейзажа заключается в том, что первый план, как в пасмурные, так и в солнечные дни, как в вечерние, так и в утренние часы, — во все времена года оформляется в более горячих оттенках, а второй и третий план пейзажа будут почти всегда более прохладными.

Выделению первого плана, его максимальной выпуклости способствует укрупнение масштабов, выпуклая фактура, яркость подачи цвета, контрастное сопоставление с другими планами картины.



Необходимо выстроить свою работу на пленэре так, чтобы короткий этюд чередовался с длительным.

Короткий этюд — это короткая по времени зарисовка (в карандаше или гуашью) одного элемента пейзажа, например дерева, и его цветовое, тоновое, яркостное отношение к небу или к соседнему домику. Либо ведется работа над каким-то интересным фрагментом неба, облака, или производится зарисовка ветки, камня (его цветовое, тоновое, яркостное отношение к тропинке, на которой он лежит) и т. д.

Длительный этюд — это задача более сложная, в данном эскизе художник исполняет уже фрагмент пейзажа в продолжение нескольких сеансов. Длительный этюд — это изучение, разбор конкретно взятого уголка природы в определенном погодном состоянии дня и передача его поэтического настроения.



Для работы на пленэре не стремитесь брать холст для этюдов большого размера.

Размер холста должен быть малым (15 x 20 см), т. к. свои творческие усилия, знания и опыт художнику необходимо направлять на углубленное исследование природы, на точную, детальную проработку изображаемых предметов в картине, точное определение ее общего тона, цвета, яркости, т. е. общего настроения пейзажа. Ибо «в этюдах важнее всего достоверность. Ничего от себя — все от природы. Этюд — это запись состояния природы, эффектов освещения, колористических особенностей, неожиданных композиций...» {В. В. Мешков}.

Малый размер холста позволит быстрее и точнее успеть передать в картине быстроменяющееся состояние дня, освещение, воздушную дымку, цвет теней, погоду в целом. Примером могут служить малые этюды В. Д. Поленова, И. И. Левитана, А. Е. Архипова, И. П. Похитонова, Ф. А. Васильева, И. И. Шишкина, А. А. Иванова.

Длительность работы над пленэрным этюдом всегда помогает добиваться полноты выражения природы. Так, поэтические, законченные произведения Ф. А. Васильева отличаются многими деталями природы, тончайшими оттенками цвета и градациями тона. Яркой иллюстрацией отношения

к работе над пейзажем с натуры является переписка известных русских художников И. Н. Крамского и Ф. А. Васильева. Васильев пишет:



«С 12 сентября я начал этюд и до сих пор не могу хоть сколько-нибудь порядочно его подготовить — то облако, то туман, то дождь, то ветер. Я уже не говорю о том, что писать приходится не более трех четвертей часа, потому что освещение страшно быстро меняется; не говорю и о том, что приходится ездить за 12 верст на гору... Я трачу девять часов для того, чтобы работать 45 минут...»
(*Мальцева Ф. С. Русский реалистический пейзаж. — М., 1965*).



Палитра для живописи должна иметь чистый белый цвет (это может быть и керамическая плитка, тарелка, пластик).

Подбирая на белой палитре необходимый цвет, художник мысленно представляет, сравнивает, как этот цвет будет звучать на белой бумаге или на белом холсте будущей картины. Цвет палитры и цвет грунта холста должны быть всегда одного цвета, тона, яркости.

В некоторых случаях используют белую бумагу вместо палитры, что в свою очередь загрязняет живопись, и, самое неприятное, бумага быстро впитывает красочные смеси, резко увеличивая расход красок.



Глава 2

Подготовка холста и красок к практической работе

Полумасляный и масляный грунты позволяют писать тонкими слоями, т. е. вести лессировочное и полулессировочное, а также и пастозное (густое) письмо, в этом отношении данные грунты универсальны, ибо масляная живопись включает в себя одновременное использование тонкого и плотного письма, при этом такой грунт всегда сохраняет неизменным тон, цвет и яркость вашей картины.

Таковыми грунтами пользовались известные художники: И. Е. Репин, В. В. Верещагин, И. И. Левитан, В. Е. и К. Е. Маковские и др.

Остальные виды грунтов — эмульсионные, клеевые, синтетические и различные цветные грунты, с использованием проклейки поливинилацетатной (ПВА), мела, гипса — ведут к большой всасывающей способности масла из краски, что влечет за собой тоновой перепад, потерю свежести, яркостной характеристики цвета в картине, ведет к недолговечности картины, фрески. Виды тянущих и впитывающих масло и краски грунтов были созданы художниками в XIX в. в поисках матовой поверхности, бледного «пастельного звучания красок». Существуют различные варианты приготовления качественного грунта в домашних условиях.

§1 • Полумасляный грунт

1. Берется доска ДВП (оргалит), его можно приобрести в багетных мастерских, или натянутый холст нужного вам размера.
2. Берется клеевая смесь (желатин, столярный клей, рыбий, казеиновый клей) и наносится очень тонкой, равномерной, эластичной пленкой в два-три слоя. Клей хорошо впитывается в поверхность оргалита. Если клеевая смесь наносится широкой кистью на холст, необходимо следить, чтобы клей не проникал сквозь поры на обратную сторону холста.

3. Для проклеек нужен слабый клеевой раствор, он должен лишь слегка сцеплять пальцы. Чтобы придать клеевому слою еще большую эластичность, во вторую проклейку к раствору добавляют несколько капель глицерина или немного меда.
4. Состав клеевой смеси приготавливается следующим образом.
 - Желатин — пищевой или рыбий клей (сухой порошок) и кипяченую воду комнатной температуры смешивают (в пропорциях: 1 часть сухого клея на 20 частей воды) в эмалированной посуде и держат половину суток или сутки до полного набухания.
 - На газовой (на очень медленном огне) или электроплите подогревают смесь до 70 °С, но до кипения не доводят, ибо смесь резко теряет свои клеящие свойства.
5. Проклеенные доска (ДВП) или холст сушатся до двух суток. Если клеевой слой холста при сгибе или проведении ногтем по обратной стороне холста не трескается, можно считать проклейку удачной.
6. После сушки загрунтованную сторону ДВП или холст слегка протереть 2-3 раза мелкой наждачной бумагой для лучшей сцепки красочного слоя с грунтом.
7. Наносится один слой клеевого раствора с мелом и сушится. В качестве последних слоев наносятся тонкие слои масляной белой краски, разжиженной скипидаром.
8. Доска ДВП или холст сушится в течение от двух или трех недель до шести месяцев.
9. После сушки загрунтованную сторону ДВП или холст слегка протереть 2-3 раза мелкой наждачной бумагой, пемзой, нашатырным спиртом или ретушным лаком для лучшей сцепки красочного слоя с грунтом.
10. Протирают губкой с льняным маслом поверхность уже готового холста, что в дальнейшем помогает соединять красочные мазки как постепенные, плавные, мягкие переходы одного цвета в другой без резких границ. Такой прием необходим для исполнения дальних планов неба и воды.
11. После этого можно приступать к написанию картины.

§2. Масляный грунт

1. Проклеивается холст клеевой смесью (2-3 раза).
2. Желатин — пищевой или рыбий клей (сухой порошок) и кипяченая вода комнатной температуры смешивают в эмалированной посуде (в пропорциях 1:15) и держат половину суток или сутки до полного набухания.

3. На газовой или электроплите подогревают смесь до 70 °С, но до кипения не доводят, ибо смесь теряет свои клеящие свойства.
4. После просушки (2-3 дня) поверхность обрабатывается мелкой наждачной бумагой или пемзой.
5. На проклеенную основу тампоном наносится тонкий слой грунта, который затем втирается в холст, разравнивается. Грунт — это готовые тубиковые белые масляные краски, неразбавленные маслом.
6. После просушки (2-3 недели) поверхность обрабатывается мелкой наждачной бумагой или пемзой.
7. После этого приемом лессировки наносится кистью или флейцем второй слой грунта. Это тонкий слой жидкой белой краски, разбавленной скипидаром.
8. Далее холст сушится в течение от двух или трех недель до шести месяцев, затем поверхность обрабатывается мелкой наждачной бумагой или пемзой.
9. Перед работой протирают губкой с льняным маслом поверхность уже готового холста.

В способах наложения грунта преследуются различные цели. Например, поверхность грунта может быть гладкой, и тогда она полностью скрывает фактуру холста. Может быть крупно- или мелкозернистой. При этом фактура холста выделяется, подчеркивается наносимым грунтом.

Хотелось бы провести аналогию. Получение музыкального образования на фальшиво звучащем фортепиано обречено на неудачу. Так и обучение живописному искусству на плохом грунте холста (искажающем цвет, тон и яркость наносимых красок) при загрязненных красках, непрофессиональных кистях — заведомо обречено на неудачу.



Начинающий художник должен обязательно иметь качественный грунт холста, ибо он (качественный грунт) поможет раскрыть живописные способности учащегося, его видение цветовых, тоновых, яркостных оттенков природы и позволит многому научиться. Грунтованные холсты, картоны приобретаются в художественных салонах или изготавливаются учащимся самостоятельно.

Хотелось бы сказать несколько слов о разбавителях красок.

Интересен тот факт, что Н. П. Крымов писал картины масляными красками на подсолнечном масле и, как показывает многолетний опыт, это не давало работам тускнеть и трескаться.

Из разбавителей используется «двойник» — ретушный лак с добавлением пинена (скипидара). Часто используют в качестве разбавителя только лак жидкий, или только масло льняное, или только скипидар, дающий возможность «легко разгонять краски по холсту».

Кроме этого применяют разбавитель «тройник» — ретушный лак с добавлением пинена (скипидара) и масла льняного, смешанных в равных пропорциях.

§3, Лак

Положительным качеством лака является *защитная функция* красочного слоя картины от влажной и пыльной среды.

Известно, что полировать картины, особенно тонкослойной живописи, нельзя, от этого она темнеет, меняет тон. Поэтому если лак и наносится на картину, то необходимо продумать количество слоев лака и его качество — матовость или гляцевость, в зависимости от того результата, который хочет получить художник.

Известно, что старые мастера покрывали тонким слоем лака картину спустя год после ее написания, а обратную сторону холста покрывали парафином для лучшего его сохранения.

Перед полированием картину легко и осторожно протирают ватным тампоном, удаляя с нее пыль и другие загрязнения. Флакон даммарного или мастичного лака ставят в теплую воду и дают лаку нагреться до температуры 30-40 °С и только после этого наносят на картину.

Старые мастера полирование картин на холстах и досках осуществляли с помощью тампона — это относительно большой кусок ваты, уплотненный так, чтобы он удобно лежал в ладони (или это кусок шерстяного чулка). Ком оборачивают простиранный хлопчатобумажной тканью, т. к. на новой ткани имеется ворс, который липнет к поверхности и придает неприятный вид. Чтобы между этапами тампон не высыхал, его держат в плотно закрывающемся сосуде. Но если он подсох и образовалась корка, нужно сделать другой тампон, т. к. старый будет царапать поверхность. Насыщают тампон политурой, прижимая его к горлу банки, и насыщают до такой степени, чтобы при легком нажиме на поверхность жидкость свободно выделялась. На рабочую поверхность тампона наносится немного капель льняного масла (можно использовать рафинированное подсолнечное масло), которое облегчает движение тампона, иначе от большого трения политура может завариться.

Последний слой полируют без масла, т. к. оно затуманивает поверхность, где каждый виток тампона закрывает часть предыдущего, т. е. перекрывает его. Таким образом, когда тампон начал подлипать к поверхности, его следует скользящим движением снять, добавить масла и боковыми движениями вернуть на поверхность. Каждый слой лака просушивать 20-30 минут и более.

Сегодня используются лаки и грунты с менее трудоемким нанесением: с помощью мягкой щетинной кисти или в виде баллончика аэрозоля — рас-

пылителя, полирующего очень тонким ровным слоем. Сушат покрытую лаком картину в обычных комнатных условиях, не ставя ее к отопительным приборам.

§4. Улучшение красок фабричного приготовления

Откройте нижний конец тюбика краски и выдавите всю красочную пасту на картонку, дайте пасте обезмаслиться в течение 6-10 часов. Затем, сняв шпателем пасту с картонки, тщательно перетрите ее на палитре или на стекле с облагороженным маслом собственного приготовления. Далее, поместив пасту обратно в тюбик, закройте его.

Приготовление облагороженного масла происходит следующим образом.

Льняное масло (его лучше приобрести в аптеке, ибо аптечное льняное масло наиболее очищено и более светлое) наливают в широкогорлую банку из прозрачного стекла, затем на ее дно кладут тонким слоем в 3-4 см хорошо просушенные сухари из черного хлеба (толщиной 0,5 см).

Банку с маслом выставляют на открытый воздух, на солнце, предварительно завязав горло банки марлей. Если пол-литровую банку с маслом выдержать на солнце в марте-апреле, когда в воздухе меньше всего пыли, в течение 10-15 дней, то получается довольно жидкое, хорошо облагороженное масло, полностью отвечающее требованиям живописи. Это масло осторожно сливают в чистый флакон. Высыхая, пленка такого масла отлично сохраняет длительное время свою первоначальную прозрачность, блеск и не мутнеет.



Глава 3

Варианты подхода к написанию живописного произведения

Этюды — это подход к картине. В картине не надо буквально повторять впечатления этюда, их следует расширять. Важно, чтобы у художника перед глазами вставала будущая картина, будто живая во всей цельности.

В. В. Мешков

Существует два варианта подхода к написанию картины.

Первый вариант — это работа над знакомыми пейзажами.

Бывает так, что природа данной местности по своему поэтическому строению близка сердцу художника. Возможно, он провел многие годы жизни в окружении этой природы, поэтому она как-то сразу увлекает, завораживает, будит фантазию и находит эмоциональный отклик в его душе.

В данном случае мы можем говорить о первом варианте написания, когда в воображении художника существует некий полюбившийся мотив, всем сердцем глубоко прочувствованный.

Видение будущей картины — это всегда итог, сумма жизненных наблюдений, впечатлений. Известный художник А. А. Рылов писал:



«Картину, которую более или менее долго вынашиваешь в сознании, наконец, пробуешь в общих чертах выявить карандашом на бумаге или красками на холсте и таким образом приступаешь к самой композиции, т. е. начинаешь, согласно смыслу слова «сотропеге», складывать, составлять, приводить в порядок. Постепенно в процессе работы находишь нужные и отвечающие задуманному образу формы, сочетая их так, чтобы они взаимно поддерживали друг друга, сливаясь в одно гармоническое целое. В этой работе художник руководствуется своей вооруженностью и знанием природы, своим чутьем гармонии целого. Когда же целое и главное в композиции выявлено, и все стало твердо на свое место, тогда необходимо в дальнейшей живописной работе проверять на натуре каждый изображаемый предмет — его форму, цвет, свет и тень, сверять с написанными этюдами или писать новые. Такая проверка на натуре избавит от многих ошибок, картина будет правдивой и верной природе» (Мастера советского искусства о пейзаже, 1965).

При воплощении в картине того или иного образа этюды — это опора на зафиксированные наблюдения живой природы.

Наблюдения, закрепленные в этюде, служат непререкаемыми свидетелями живой жизни, в этом и заключается реалистический метод в живописи.

Этюды пишутся при разном состоянии природы. Один этюд ценен именно состоянием неба, в другом привлекает рисунок дерева, в третьем — тон прибрежного песка, но все эти наблюдения перерабатываются, переосмысливаются в зависимости от замысла картины, строго ему подчиняются. Начав данный этюд, надо его завершить в том же состоянии дня, в какое вы его начали.

Иногда необходимо и полезно писать этюд долго, чтобы изучить натуру, но иногда надо писать очень быстро, чтобы успеть верно схватить отношение земли к небу и силу тона.

В этюдах важнее всего достоверность, как говорится, «ничего от себя, все от природы». Этюд — это запись состояния природы, эффектов освещения, колористических особенностей, неожиданных композиций. Старание и усердие важны во всяком деле, они также необходимы при выездах на пленэр, где однажды не написав понравившееся состояние природы, можно уже никогда и не получить повторной возможности.

Накопив достаточно этюдов, художник приступает к выполнению своего замысла. Теперь картина представляется гораздо более богатой, наполненной великолепными жизненными подробностями, интересным освещением, воздушной перспективой, цветовой гармонией.

Известный художник В. В. Мешков писал:



«Создание картины не есть переписывание на одно полотно суммы этюдов, механическое их соединение согласно эскизу. Процесс написания картины — процесс творческий, со всеми присущими творческому делу противоречиями, капризами и прихотливой логикой, и даже немалый опыт писания картин должен держать каждого из нас настороже перед возможностью столь естественного провала...

Этюды — это подход к картине. В картине не надо буквально повторять впечатления этюда, их следует расширять. Важно, чтобы у художника перед глазами вставала будущая картина, будто живая во всей целостности» (Мастера советского искусства о пейзаже, 1965).

Второй вариант написания картины представляет собой тот случай, когда в воображении художника нет еще замысла будущей картины. Такое происходит, если попадаешь в новую, ранее не знакомую местность, возможно, это поездка в другую республику, страну, имеющую своеобразную красоту природы. Задача написания местного, национального пейзажа сама по себе очень привлекательна и интересна.

Здесь путем выполнения этюдов художнику предстоит ознакомиться, полюбить местную природу, проникнуться ею, понять ее поэзию, подметить в ней особенные, характерные черты, красивые места. И только после этого прочувствования природы возникнет художественный замысел, который и ляжет в основу будущего пейзажа.

Подспорьем художнику служат опять же многочисленные этюды, зарисовки с натуры. На этом этапе он много комбинирует, сочиняет композицию, насыщает ее деталями, взятыми из разных набросков, этюдов с натуры. Поэтому законченная картина композиционно выходит намного сложнее, полифоничней, чем «отправной» начальный этюд.

Картина — это создание целостного образа природы, это художественное обобщение, преобразование природы с помощью воображения художника.

Невозможно живописно преобразовать то, о чем не имеешь представления. Поэтому созданию пейзажа всегда предшествует длительная работа над этюдами с натуры, кропотливое, детальное изучение элементов прекрасной природы, ее азбуки.



«Следует смотреть на природу просто, внимательно, пытаясь понять ее общее впечатление, и от него идти к деталям. Природа прекрасна, и когда наблюдаешь ее, нужно не выдумывать, а смотреть и смотреть как можно больше. Как бы не была богата фантазия, природа все равно богаче. Это всегда нужно иметь в виду. Но задача живописца заключается не в фотографическом изображении природы, а в создании эмоционального образа» (Мастера советского искусства о пейзаже, 1965).

Художнику необходимо развивать свою зрительную память. Старайтесь поразившее вас состояние природы написать по памяти. Это очень важно и нужно, т. к. не всегда возможно картину написать непосредственно с натуры. Работая по впечатлению, вы будете постоянно тренировать свою память. То, мимо чего вы раньше проходили и не замечали, будете замечать, иными словами, вы день ото дня будете все зорче смотреть и вглядываться в окружающую природу, улавливая характерные особенности солнечного дня, вечера, туманного утра и времени года. Вы приучите себя активно, творчески наблюдать окружающую действительность.

Работа по памяти дает возможность уловить и передать в изображении обобщенный живописный образ природы, являясь как бы переходной стадией между непосредственным этюдом с натуры и работой над композицией картины.



Глава 4

Приемы выявления ошибок в живописном произведении

ЕСЛИ хотите написать красивое женское лицо, нежное по цвету, на воздухе — пишите левой рукой и старой плохой кистью. Тогда, может быть, напишете. У вас не будет ловких заученных мазков, будете накладывать верные тона и только, и — получится.

Я. Я. Крылов

Для изучения картин великих мастеров прошлого необходимо выбирать репродукции качественные, на атласной бумаге, с ярким, четким цветовым изображением, совпадающим с оригиналом.

Лучший способ проанализировать цветовые, тональные и яркостные отношения между планами в картинах, а также воздушную перспективу и цветовую разработку элементов картины — **это развернуть репродукцию изучаемой картины (или же разбирая ошибки в собственной картине) «вверх ногами»**. Это нестандартное положение картины дает возможность анализировать рисунок, цветовую, тоновую, яркостную разработку картины в целом и ее воздушную перспективу, при этом сознание не отвлекается на содержание картины, т. к. его при таком развороте картины понять трудно, что дает свежий взгляд на оценку художественно-технических приемов исполнения картины.

Переворачивая картину, мы смотрим на нее издали, определяя, не «выскакивает» ли какое-либо пятно из общего тона, цвета картины, не является ли картина блеклой или перечерненной. Художник в этом случае активней анализирует, сопоставляет соотношения частей изображения со всем, что нарисовано.

Такой разворот «вверх ногами» анализируемой картины дает возможность не только отследить ошибки в цвете, но и увидеть красоту исполненного рисунка или допущенные ошибки в рисунке форм, которые ранее не были видны, появляется возможность взглянуть на произведение (возможно, даже много лет знакомое) совершенно по-новому, свежо. Необычный ракурс помогает открыть в картине ранее не замеченное как в цвете, так и в тоне, и в рисунке, при этом обостряется восприятие картины в целом.

Проверять правильность построения рисунка (натюрморта, портрета, пейзажа и т. д.), а также точность цветовых, тоновых, яркостных отношений в картине, ее планов воздушной перспективы, можно с помощью **просмотра отражения своей картины в зеркале**. Получается словно «взгляд со стороны», где сразу же очень явно видны все ошибки в рисунке — искажение формы или случайное смещение частей, ошибки в цветовых, тоновых отношениях, которые ранее, возможно, не замечались.

Очень полезным приемом является **прикрывание листком белой бумаги части картины** для более внимательного и подробного анализа тональных, цветовых, яркостных отношений в необходимом фрагменте картины или в изображаемой натуре.



Глава 5

Основные правила построения композиции живописного произведения

Прежде всего, как и во всех искусствах, мы должны прославлять наш внутренний мир.

Э. Делакруа

Композиция живописного произведения предполагает закономерное деление на части, т. е. рассечение целого на куски. Художник, компануя картину, мысленно делит ее на четыре равные части (мысленно нарисовав крест из срединных линий по вертикали и горизонтали), анализируя равновесие всех частей картины:

- по цвету (теплый — холодный);
- по тону (светлый — темный);
- по форме (одна часть картины перегружена формами, а в другой образовалась пустота).

В компановке картины необходимо прорисовать так называемые поля, чтобы предметы центральной композиции, т. е. непосредственно то главное, что мы хотим показать в картине (ядро картины), не упиралось своими габаритами (верхней, нижней и боковыми частями) в край холста.

Перед тем как зарисовать композицию, прочерчиваем крест карандашом на холсте (из срединных линий по вертикали и горизонтали), чтобы в дальнейшем уже срединные линии каждого изображаемого предмета никогда не совпадали с вертикальной срединной линией холста. Дабы не выглядеть «расстрелянными», предметы ядра картины всегда должны быть достаточно смещены от срединной вертикальной линии холста. Наглядно в этом можно убедиться, проследив этот момент в картинах выдающихся художников. Ядро картины (в натюрморте) обычно выстраивается по форме пирамиды. Предметы в картине должны либо перекрывать друг друга, либо находиться на расстоянии друг от друга, но только не касаться друг друга своими контурами, ибо это вызывает ощущение неустойчивости и нервозности, убивает чувство покоя.

«Следочки» от предметов (т. е. линии основания предметов) должны быть параллельны нижнему краю холста, как и серединные линии предметов должны быть параллельны боковому краю холста.

Развитие сюжета в картине ведется от первого плана, отсюда начинается рассказ в картине, поэтому желательна детальная прорисовка предметов в картине первого плана.

Необходимо выстроить ритм в картине: ритм фигур, линий, цветовых пятен (холодных — теплых), тоновых пятен (светлых — темных), яркостных, ритм пустот; проследить развитие основной мелодии — цветовой темы картины.

Сюжет композиции выстраивать и продумывать необходимо не только на бумаге, его нужно увидеть в жизни, тогда будет по-настоящему интересно, правдиво.

Необходимо помнить, что закон контраста лежит как в основе разработки цветových отношений отдельного предмета, так и в основе написания живописной картины в целом, а также в основе создания рисунка картины.

Рисунок на холсте выполняется углем с тональной проработкой, который необходимо обязательно зафиксировать на холсте специальным фиксатором, либо рисунок выполнить легким касанием карандаша к холсту — это лучший вариант, т. к. мелкие частицы черного угля, если им выполнять рисунок и не зафиксировать его, попадают в краску при живописном исполнении картины и наносят краске колоссальный ущерб, бесконечно загрязняя ее и тем самым изменяя тональные отношения картины и убивая чистоту, свежесть подачи цвета, точность исполнения цвета в картине.

Не рекомендуется исполнять рисунок на холсте черной тушью, т. к. тушь будет просвечивать через тонкий слой красочного изображения, она не даст возможности исполнить картину тонким слоем. Возможен другой вариант — это нанесение карандашного рисунка на холст и его тонкая, легкая обводка масляной краской (теплым или холодным цветом в зависимости от сюжета). Далее возможно проложить подмалевок акварельного типа.

Окончательная работа над эскизом:

- уточняются тональные отношения, цветовые отношения, гармоничный баланс 50% холодных и 50% теплых цветов, а также гармоничный баланс темных и светлых пятен в картине;
- определяются яркие по цвету фрагменты картины на первом плане, вокруг яркого предмета создается приглушенное окружение;
- выясняется еще раз баланс «утраченных» (размытых) и «обретенных» (четких) контуров, контраст мазков — крупных на дальнем плане и мелких — на первом (и наоборот), что увеличивает интерес к картине;
- уточняются фактурные фрагменты на первом плане картины.

Желательно, чтобы каждый мазок красочного слоя был чист, свеж, четкий и ясный по цвету, положен один раз без переписок. Художник должен ставить перед собой задачу, чтобы каждый мазок красочного слоя был нового оттенка, в результате картина будет вибрировать цветами; нужно обязательно продумывать, в результате чего каждый новый мазок краски будет нового цветового оттенка, т. к. на предмет в целом оказывают влияние рефлексы окружающих предметов, солнечное освещение, небесное освещение, толщина воздушной среды, тень.

Необходимо проследить, чтобы в тональных отношениях было одно самое светлое пятно и постепенное движение от него к одному самому темному пятну в картине.

Также нужно проследить, чтобы не было одинаковых по тону теней, т. к. есть самые темные тени на первом плане, а постепенно уходящие вдаль тени — светлеют, приобретая оттенок толщи воздушной среды.

Хорошо бы проследить движение светлых пятен в картине. Например, светлое пятно на первом плане (возможно, фрагмент белой ткани, белой чашки и т. д.) будет самым ярким и чисто белым в отличие от белых пятен второго и дальнего плана, постепенно уходящих вдаль, которые будут все более и более приобретать цвет воздушной дымки, становиться темнее и терять свою яркость.

Заключение

Профессия художника состоит не только в овладении интересными техническими живописными приемами, выразительными средствами живописи. Главное для художника — это яркое, образное мышление, особое состояние души человека, складывающееся из природных способностей и высокого духовно-нравственного воспитания, профессионального образования.

Высокий эстетический уровень живописного произведения определяется тем, насколько в нем отражены сердечные, душевные переживания самого художника. Картина должна быть наполнена дыханием поэзии, что требует от художника искренней взволнованности и явной, страстной направленности своего искусства.

Художник своим искусством вызывает особые эмоции. Они создаются определенным расположением цветов, игрой света, тени, гармонией линий, словом, тем, что можно было бы назвать музыкой картины. Эта магическая гармония захватывает зрителя при первом же взгляде на нее, затрагивает самые сокровенные струны человеческой души и переносит нас в мир чувств, подобно могущественной волшебнице, увлекает ввысь на своих крыльях. Яркое творческое воображение обладает той мощью, которая соединяет в одном действии множество характеров, дает им жизнь и превращает произведение в самостоятельный организм.

Всякого действительно великого художника, поэта, творца отличает не только способность создать удачный замысел, но и умение воплотить его с наибольшей выразительностью!

Литература

- Абельдяева И. Г.* Школа изобразительного искусства. Вып. 5. — М., 1962.
- Алексин М. Я., Нестерова Е. В.* Школа изобразительного искусства. Вып. 5. — М., 1994.
- Алпатов М. В.* Композиция в живописи: исторический очерк. — М.-Л., 1940.
- Берне Х.* Динамическая анатомия. — М., 1999.
- Бретелл Р.* От Делакруа до Матисса. — Л., 1978.
- Бродский И. А.* Репин — педагог. — М., 1960.
- Ваганова Е. О.* Мурильо и его время. — М., 1988.
- Ветрова Г. Е.* Сказка о юном гении. — М., 2001.
- Волков Я. Я.* Цвет в живописи. — М., 1984.
- Власова Р. И.* Коровин. Творчество. — М., 1961.
- История мирового искусства / Под ред. Е. Сабашниковой. — М., 1998.
- Громов Е. С.* Природа художественного творчества. — М. 1986.
- Домогатский Д. Я.* Воспоминания ученика. — М., 1989.
- ДзериД. Кора - М., 2003.
- Жюллиани М.* Эжен Делакруа. — Л., 1979.
- Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. — М., 1978.
- Карпова Т.* Пленники красоты // Наше наследие, 2005, №2.
- Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. — М., 2000.
- Левик Б. В.* Музыкальная литература зарубежных стран. — М., 1982. — Т. 4.
- Левитан К. Я.* Основы педагогической деонтологии. — М., 1994.
- Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. — М., 1979.
- Мальцева Ф. С.* Русский реалистический пейзаж. — М., 1965.
- Мастера советского искусства о пейзаже / составитель Е. И. Боданова — М., 1963.
- Михайлов А. Я.* Искусство акварели. — М., 1995.

- Нессельштраус Я. Г. А.* Дюрер. — Л., 1984.
- Нечаева С. Ф.* Тульский областной художественный музей. — Л., 1983.
- Прытков В. А.* Любимые русские художники. — М., 1963.
- Рабинович М. И.* Пластическая анатомия. — М., 1978.
- Репин Я. Е.* Далекое близкое. — Л., 1986.
- Роден О.* Мысли об искусстве. — М., 2000.
- Ростовцев Я. Я.* Академический рисунок. — М., 1970.
- Способин В. И.* Музыкальная форма. — М., 1967.
- Хогарт В.* Анализ красоты. — М., 1999.
- Шегаль Г. М.* Колорит в живописи. — М., 1957.
- Шпайдель М.* Апофеоз красоты // Курьер Юнеско (октябрь). — М., 1990.
- Юный художник: Ежемесячный журнал / Рос. акад. художеств. — М., 2000, 2001, 2003.
- Юон К. Ф.* О живописи. - М., 1937.
- Яшукин Л. Я., Ломов С. Я.* Живопись. — М., 1998.

В. Визер

ЖИВОПИСНАЯ ГРАМОТА

основы пейзажа



Визер Виктория Владимировна — вокалист, педагог, художник — в своих книгах обобщает многолетний опыт и профессиональные знания по трем неразрывно связанным для нее специальностям. В. В. Визер получила вокальное образование в Тульском музыкальном училище им. А. С. Даргомыжского. Одновременно с этим изучала декоративно-прикладное искусство, живопись и рисунок в Тульском государственном университете. Длительное время преподавала по классу живописи.

Имеет персональные выставки. В настоящее время занимается разработкой дизайна интерьеров, пишет картины и готовит к выходу в свет следующую книгу серии «Живописная грамота».

Новое пособие Виктории Визер «Основы пейзажа» — это великолепная возможность самостоятельно освоить основные законы реалистической пейзажной живописи. Книга дает практические советы по работе на пленэре, раскрывает способы соединения красок, не создающих грязных сочетаний, описывает многие профессиональные приемы, в том числе исполнения контура формы и выявления ошибок в картине. Вы также научитесь режиссировать цветовую гармонию картины пейзажа, используя художественно-технические приемы письма известных художников, приведенные в пособии.

Книга предназначена художникам любого возраста, как начинающим, так и уже знакомым с языком живописи. Она будет интересна и полезна студентам и педагогам художественных институтов, училищ и всем тем, кто самостоятельно хотел бы обучиться искусству живописи.

 ПИТЕР®

Заказ книг:

197198, Санкт-Петербург, а/я 619
тел.: (812) 703-73-74, postbook@piter.com

61093, Харьков-93, а/я 9130
тел.: (057) 712-27-05, piter@kharkov.piter.com

www.piter.com — вся информация о книгах и веб-магазин

ISBN 978-5-469-01069-2



9 785469 010692