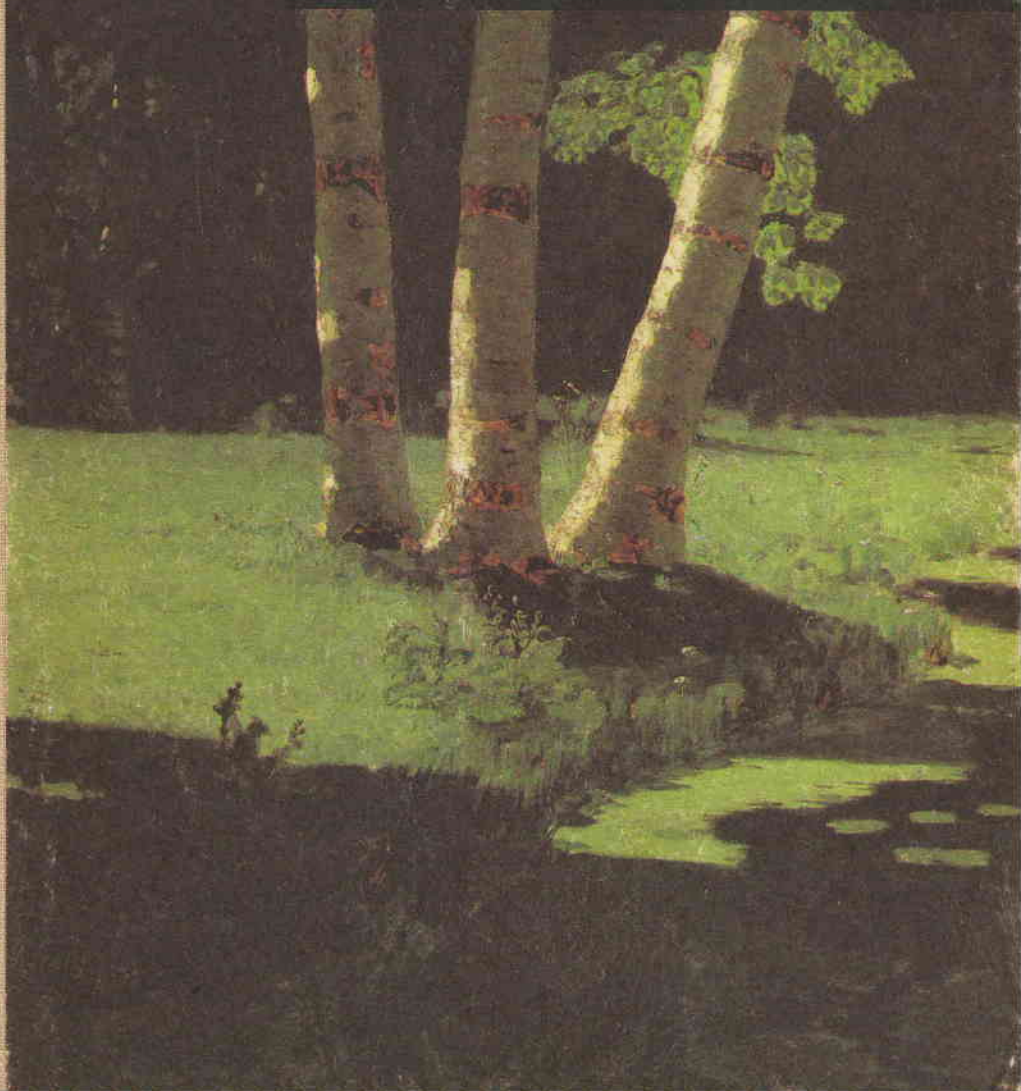


БИБЛИОТЕКА
УЧИТЕЛЯ
ИЗО

Г.В. БЕДА

**ОСНОВЫ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ГРАМОТЫ**





М. А. Врубель. Царевна-Лебедь



И. И. Левитан. Март



И. И. Левитан. Над вечным покоем

БИБЛИОТЕКА
УЧИТЕЛЯ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Г. В. БЕДА

**ОСНОВЫ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ГРАМОТЫ**

*РЕКОМЕНДОВАНО ГЛАВНЫМ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИМ
УПРАВЛЕНИЕМ ОБЩЕГО СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ГОСКОМИТЕТА СССР ПО НАРОДНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ*

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1989

ББК 74.266.4
Б38

Рецензенты:
методист Советского РУНО Москвы *П. Г. Цивилева*,
доктор педагогических наук *В. С. Кузин*,
педагог *Б. С. Грубман*

На переплете помещен фрагмент картины А. И. Куинджи
«Березовая роща»

Беда Г. В.

Б38 Основы изобразительной грамоты. — М.: Просвещение,
1989. — 192 с.: ил. — (Б-ка учителя изобр. искусства).

ISBN 5-09-000990-2

Цель книги — повысить уровень профессиональной подготовки учителя изобразительного искусства. В книге рассматриваются основные теоретические и практические вопросы реалистической изобразительной грамоты, а именно рисунка с натуры, живописной грамоты, принципов построения композиции. Теоретические положения подкрепляются практическими примерами, а также упражнениями для самостоятельного выполнения.

При написании этой работы автор использовал материалы изданных им ранее книг «Живопись» (М., 1986) и «Основы изобразительной грамоты» (М., 1981).

Б $\frac{4309000000-481}{103(03)-89}$ подписное

ББК 74.266.4

ISBN 5-09-000990-2

© Издательство «Просвещение», 1989

ПРЕДИСЛОВИЕ



Задача этого пособия — повышение профессиональной подготовки школьного учителя изобразительного искусства. В книге рассказывается о теоретических и практических основах изобразительной грамоты, постигая которые учитель сможет повысить свое педагогическое, профессиональное мастерство, что позволит ему развивать творческие способности учащихся.

Две основные цели ставит программа обучения изобразительному искусству в средней школе:

— развитие эстетической культуры восприятия прекрасного в жизни и в искусстве, формирование художественного вкуса учащихся на примере выдающихся произведений русского, советского и зарубежного изобразительного и декоративно-прикладного искусства;

— приобретение знаний, практических навыков изобразительной грамоты и развитие творческих способностей детей.

Таким образом, кроме общей эстетической культуры, учащиеся должны приобрести знание основ реалистической изобразительной грамоты, умение передавать на изобразительной плоскости объемные, пространственные и материальные качества предметов, знание теоретических основ линейной и воздушной перспективы, законов светотени, должны иметь представление о профессиональном методе работы тоновыми и цветовыми отношениями, о закономерностях построения композиции.

Полноценное эстетическое воспитание невозможно только на основе пассивного ознакомления с произведениями искусства. Оно немислимо без рисования с натуры, которое является особым видом изучения объектов реального мира и законов красоты. Природа — лучший учитель, она учит целесообразности и гармонии. Каждый человек способен найти в природе новое, необычное и прекрасное. Но чтобы передать свое впечатление от прекрасного, свой восторг, необходимо владеть изобразительными средствами, уметь говорить на языке искусства. Именно практические занятия рисунком и живописью дают возможность овладеть изобразительным языком, раскрывают широкие возможности познания прекрасного в жизни, развития эмоционально-эстетического отношения к действительности, к произведениям искусства.

Подобно тому как на уроках русского языка и литерату-

ры, усвоив грамоту, научившись читать и писать, познав тонкости орфографии и пунктуации, ребенок получает возможность наслаждаться произведениями литературы, изобразительная деятельность раскрывает ему мир реально существующей гармонии, развивает чувство красоты форм и красок окружающего мира, творческие способности и фантазию. Без овладения необходимыми основами изобразительной грамоты не может быть полноценного эстетического воспитания и художественного образования.

Учитель учит детей рисованию различными материалами, выражению своих замыслов графическими и живописными средствами. В результате непосредственной практики в рисунке и живописи углубляется представление о предметах, развивается зрительная память, наблюдательность, точность глазомера, моторика руки, тонкое зрительное восприятие цвета, которые необходимы людям разных профессий: агроному, конструктору, инженеру, медику и др.

На уроках изобразительного искусства в школе дети должны получать конкретные знания и умения. Однако в школьной практике часто наблюдается бессодержательность уроков: учитель коротко объясняет задание, а ребята рисуют что хотят и как умеют. Урок проходит на самостоятельных началах, без целенаправленного обучения. Это порочная практика, ведь ребенок пришел на урок, чтобы учиться, и его надо учить, развивая эстетический вкус, воспитывая художественную культуру! Самодеятельное рисование, детская игра красками — не та цель, которой надо посвящать учебное время.

Ребенка надо последовательно учить изобразительной грамоте, как учат его чтению и письму. Без такого целенаправленного обучения с возрастом он теряет всякий интерес к рисованию.

Обучение в школе должно строиться по принципу постепенного усложнения задач изобразительной грамоты в соответствии с возрастными особенностями учащихся. Причем для каждого урока следует определить конкретное содержание целей и задач обучения. Критерием грамотности детского рисунка должна быть степень его приближения к реалистически правдивому изображению. Этот критерий отвечает запросам самых юных художников, у которых есть стремление к познанию природы и к более полному и точному ее изображению.

Первое и главное условие решения этих задач — повышение профессиональной подготовленности учителя изобразительного искусства, глубокое овладение им теоретическими и методическими основами грамоты рисунка, живописи и композиции.

«Художник-педагог может научить своего ученика только тому, чем он сам владеет, что знает, во что верит, чему предан. Отсутствие теоретических знаний и профессионального мастер-

ства в педагогической работе недопустимо», — считал И. Е. Репин.

Только в этом случае получают свое конкретное воплощение такие дидактические принципы обучения, как научность, систематичность и последовательность, сознательность и активность, доступность, прочность усвоения учебного материала и наглядность.

В обучении изобразительному искусству принцип научности предусматривает изучение законов линейной и воздушной перспективы, светотени, цветоведения, композиции и истории искусства. Принцип систематичности и последовательности обучения изобразительному искусству обусловлен прежде всего логикой изучаемого материала, его содержанием. Учебный материал будет прочно усвоен и осознан, если каждое новое задание и упражнение логически обуславливается предыдущим.

Наглядность — одна из самых специфических особенностей изобразительного искусства как учебного предмета. Невозможно проводить беседы об искусстве, а также занятия на уроках рисования с натуры, тематическое и декоративное рисование без наглядного материала, без таблиц, моделей, рисунков и живописных этюдов. Только профессионально подготовленный педагог-художник способен построить систему конкретных, последовательных заданий и упражнений, определить их теоретическое и практическое содержание, создать наглядные образцы реалистического рисунка и живописи, собственноручно показать приемы изображения. Это последнее особенно важно. Ведь когда учитель сам умело рисует на школьной доске, заинтересованность учащихся неизмеримо повышается.

Наличие профессиональной грамотности определяет успех не только педагогической, но и творческой работы учителя изобразительного искусства. Известно, что живописец или график отражает сущность и красоту жизни в зрительно-воспринимаемых формах самой жизни, в богатстве их пластических и колористических качеств, которые он постигает в постоянном соприкосновении с жизнью, с природой. Он создает художественные произведения средствами правдивого воспроизведения натуры, изображением ее конструктивных, объемных, пространственных качеств, колористического состояния освещенности.

Чтобы подойти, например, к решению сложных психологических задач портрета, выразить индивидуальные черты портретируемого, необходимо овладеть профессиональными средствами изображения головы и фигуры человека: конструктивно, со знанием анатомии, строить живую форму, выявлять движение и характерные пропорции, связывать детали с целым, обобщать и приводить рисунок головы и фигуры человека к тоновому единству и пластической выразительности. Пока

художник не приобретет этих профессиональных качеств, он не сможет выразить внешний облик человека, отразить его духовные интересы, социальное положение, характерное, типичное в этом человеке, выразить личное отношение к человеку, свое мировоззрение и творческую манеру. Не владея профессиональной реалистической школой рисунка и живописи головы человека, невозможно создать творческий портрет.

То же самое можно сказать о натюрморте. Через достоверное и правдивое изображение предметов, их объемных, материальных и колористических качеств художник выражает красоту объективного своеобразия вещей, их неповторимые живописные качества.

В пейзаже художник тоже обращается к непосредственным зрительным качествам природы, передает пространство, создает правдивое колористическое состояние освещенности.

Таким образом, умение грамотно изображать окружающие предметы, объекты и явления, правдиво выявлять их особенности и свойства — главный фактор творческих возможностей самого учителя. Без этого он не станет хорошим воспитателем детей, не будет способен развивать их творческие способности, художественный вкус.

Надеемся, что эта книга поможет не только учителям изобразительного искусства. Ведь к рисунку прибегают учителя на уроках географии и геометрии, ботаники и истории, потому что наглядно и убедительно выразить свою мысль, сделать объяснение более доступным и образным можно с помощью рисунка и живописи.

ЧАСТЬ I

РИСУНОК

Реалистический рисунок дает возможность наглядно и эмоционально выразить свою мысль и чувства, сделать изображение правдивым и выразительным. Его выразительные возможности определяются прежде всего передачей на плоскости видимой формы предмета со всеми ее характерными особенностями и свойствами: пропорциями, конструкцией, объемом, материалом, расположением в пространстве, состоянием освещенности. Изображение предмета на бумаге должно вызывать, по возможности, зрительные ощущения, аналогичные тем, какие вызывает предмет, когда мы смотрим на него в действительности с определенной точки зрения и при определенных условиях освещения. Только в этом случае зритель будет воспринимать изображение как правдивое, соответствующее опыту его зрительного восприятия и здравому смыслу. Рисунок в этом случае будет обладать качествами художественной выразительности.

Когда мы говорим о необходимости передавать в рисунке характерные признаки предметов или объектов, то речь идет не о действительной форме предметов, не об их натуральных размерах. В рисунке передаются воспринимаемые нами из одной точки зрительные образы, то есть перспективные со всеми их величинными и ракурсными изменениями. Изображение объемных предметов на плоскости осуществляется в единстве перспективного и конструктивного их построения. Без этого любая тщательная передача светотени на их форме не сделает предмет правильно нарисованным — пропорции будут искажены, объем не будет передан.

В пейзаже, например, если предметы и объекты на пространственных планах нарисованы без соблюдения перспективных изменений, изображение лишь тональных и цветовых элементов воздушной перспективы мало что даст для изображения пространства. Предметы или объекты, расположенные вблизи или вдали, всегда должны быть нарисованы с учетом наблюдательной перспективы. Поэтому, прежде чем приступить к практическому рисованию предметов с натуры, уясним, в каком же виде предметы представляются нашему глазу. Многие думают, что мы видим форму предмета, его пропорции, светотень и цвет точно такими, какие они есть на самом деле. Это далеко не так!

ЭЛЕМЕНТЫ НАБЛЮДАТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Создавая рисунок или живопись предметов натурной постановки, художник исходит из тех данных, которые он получает зрением. Зрительный образ предметов природы несколько отличается от действительной их формы и цвета и по размерам, и (как об этом узнаем далее) по цветовым характеристикам. Поэтому с самого начала необходимо выяснить особенности зрительного восприятия предметов природы. Понимание именно этих особенностей позволяет правдиво передать на изобразительной плоскости предметы или объекты окружающей действительности.

Если, например, выйти на середину улицы и посмотреть вдоль нее, то можно наблюдать следующее явление: ширина улицы по мере удаления от нас как будто сужается, хотя в действительности она одинакова на всем протяжении. Рельсы трамвайного пути, будучи параллельными, воспринимаются как сходящиеся вдаль линии. Телеграфные столбы и люди по мере удаления кажутся все меньше и меньше. Здания тоже будут казаться меньшими, чем дальше от нас они отстоят. На больших расстояниях предметы кажутся плоскими, с неясными очертаниями, с почти неразличимыми деталями. Эти видимые изменения формы и цвета подчиняются определенным законам. Наука, изучающая эти законы, называется **наблюдательной перспективой**.

Теория линейной перспективы в полном ее объеме излагается в специальном курсе начертательной геометрии, и практически не может быть применена при рисовании. Рисуя предметы с натуры, мы часто не можем пользоваться, например, точкой схода параллельных прямых, так как для правильного перспективного построения ее приходилось бы брать далеко за пределами листа бумаги, предназначенного для рисования. Поэтому здесь мы остановимся только лишь на отдельных элементах наблюдательной перспективы, знания которых вполне достаточно, чтобы грамотно рисовать с натуры.

Константность зрительного восприятия формы. Размер и видимая форма предметов меняются в зависимости от расстояния и положения их относительно точки зрения. Однако в повседневной жизни мы не обращаем внимания на эти изменения. Чтобы правильно ориентироваться в реальных условиях, нам важно воспринимать не перспективные искажения, а настоящую, то есть действительную, форму предметов, ее реальные пропорции. Поэтому зрительное восприятие и представление о предметах основывается не только на ощущениях, которые непосредственно получает глаз при виде предмета в данный момент, но и на прошлом опыте человека, на прошлой практике. Зрительное восприятие формы предмета (особенно вначале) зависит больше от ранее известных качеств предмета (строения, величины), чем от видимых, перспективных. Поэтому,

хотя глаз видит, что удаляющиеся параллельные линии сходятся, мы твердо знаем, что перед нами линии параллельные, которые не должны сходиться, то есть мы видим одно, а разумом воспринимаем другое. Еще пример: когда неопытный художник рассматривает стены комнаты, пол, потолок, окна, висящие на стенах картины, он «видит» все эти предметы прямоугольными. На самом же деле глаз видит параллельные линии, ограничивающие эти прямоугольники, сходящимися при удалении, а прямоугольники — трапециями и четырехугольниками самых различных типов.

Этой особенностью восприятия (психологи называют ее константностью) объясняется большее количество ошибок, которые допускаются в построении перспективной формы предметов при рисовании с натуры. Предметы дальних планов изображают недостаточно уменьшенными и не замечают других перспективных изменений: зная по опыту, что у домов углы прямые, они при рисовании с натуры изображают их прямыми.

Чтобы понять и наглядно продемонстрировать перспективные искажения формы видимых предметов, поставим вертикально перед собой на некотором расстоянии прямоугольный кусок стекла и начнем через него рассматривать предмет или группу предметов. Лучи, идущие от предмета, прежде чем попасть в наш глаз, должны будут в определенных точках пересечь плоскость стекла, находящуюся между зрителем и видимым предметом. Не меняя положения головы (смотреть надо одним глазом с неподвижной точки зрения), обведем по стеклу тушью или чернилами контуры видимого предмета. На стекле получится перспективное изображение.

Проследим внимательно характер перспективных изменений на полученном таким образом рисунке. В зависимости от того, где находятся предметы, выше или ниже уровня глаз, дальше или ближе от нас, в зависимости от их поворота, видимая форма предметов значительно изменяется:

1) при удалении от нашего глаза размеры предметов постепенно уменьшаются;

2) горизонтальные линии (горизонтальные стороны крыш, края тротуаров, рельсы трамвайного пути и т. п.), удаляясь, направляются к условной линии, расположенной на уровне глаз. Те из них, которые находятся выше уровня глаз, при удалении имеют направление сверху вниз, а находящиеся ниже — снизу вверх. Параллельные горизонтальные линии, удаляясь, не только сближаются, но на уровне глаз (на линии горизонта) сходятся в одну точку;

3) все, что в натуре имеет вертикальное направление (телеграфные столбы, вертикальные стороны домов и т. п.), и на рисунке выглядит вертикальным.

Если мы хотим добиться правдивого изображения, все эти перспективные изменения должны быть переданы на бумаге при изображении с натуры. Глаз человека настолько привык

к подобным изменениям формы предметов, что он не будет правильно воспринимать на рисунке форму предметов, их объем, пространство, если предмет или объект не будет построен согласно перспективным изменениям видимой природы. Без знания этих элементов перспективы невозможно воспитать в себе умение видеть природу.

Чтобы хорошо уяснить себе основные перспективные изменения и научиться свободно видеть их при изображении с природы, следует прежде всего познакомиться с некоторыми элементами и понятиями наблюдательной перспективы: линия горизонта, перспектива горизонтальных линий, способ определения перспективных углов.

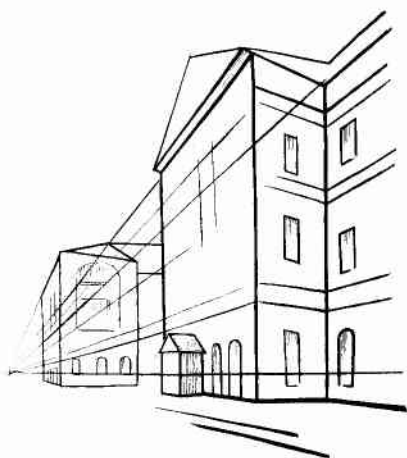
Линия горизонта. Где бы ни находился изображаемый предмет, в закрытом помещении или на воздухе, прежде чем рисовать с природы, необходимо определить его положение по отношению к линии горизонта: находится он выше или ниже уровня глаз. Линия горизонта образуется от пересечения с предметом воображаемой горизонтальной плоскости, проходящей на уровне глаз. Если мы поднимаемся вверх или опускаемся вниз, то в соответствии с этим меняется и положение линии горизонта.

В зависимости от того, где находится предмет, выше уровня глаз или ниже, видимая его форма существенно меняется. Линия горизонта делит зримый вид природы на две части, то, что находится выше линии горизонта, выглядит иначе, чем находящееся ниже линии горизонта. У предметов, которые расположены выше линии горизонта, видны их основания, а у находящихся ниже — верхние стороны.

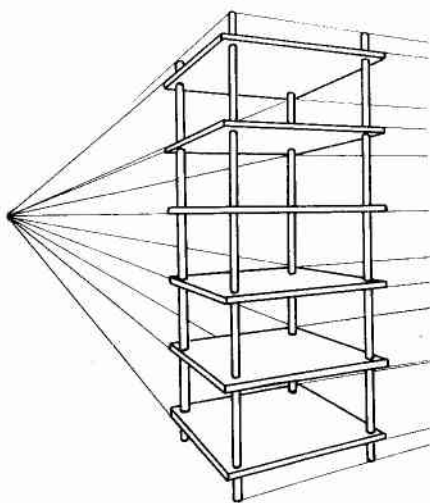
Особенно значительным изменениям подвержено направление горизонтальных линий, удаляющихся от нас в какую-либо сторону. Форма многих предметов ограничена плоскостями, пересекающимися по прямым линиям (ребрам) и занимающим чаще всего горизонтальное положение. Для успешного построения их на рисунке необходимо хорошо разобраться в перспективе горизонтальных линий.

Перспектива горизонтальных линий. Любую горизонтальную прямую, будь то ребро куба, гребень крыши, край карниза, не расположенную фронтально перед нами, наш глаз воспринимает удаляющейся от нас в направлении к линии горизонта. При этом чем дальше (по вертикали) от линии горизонта находится горизонтальная линия, тем больше ее угол наклона (углом наклона будем называть угол наклона уходящих вглубь линий по отношению к горизонту). Горизонтальная линия, находящаяся на уровне глаз, совпадает с линией горизонта и изображается на рисунке горизонтально (то есть без наклона).

Обратите внимание на края крыш (рис. на с. 11). Они находятся выше уровня глаз (выше линии горизонта) и по мере удаления явно опускаются книзу. То же самое можно заметить,



Перспективное построение здания



Перспектива этажерки для книг

наблюдая линии верхних и нижних сторон окон, если они находятся выше линии горизонта. Если смотреть из окна второго или третьего этажа на улицу, то, наоборот, ясно видно, что основания домов и линии окон нижних этажей, удаляясь, как бы повышаются. Горизонтальные же линии, находящиеся на уровне глаз, так и остаются горизонтальными. Если мысленно продолжить все уходящие в одном направлении параллельные линии, то окажется, что все они сойдутся на горизонте в одной точке (хотя в действительности такой точки не существует).

Перспективные направления горизонтальных линий можно хорошо проследить на рисунке этажерки для книг.

Угол наклона горизонтальных линий, зависящий от их положения по отношению к линии горизонта, обязательно должен быть передан при рисовании с натуры. В противном случае грамотного изображения мы не получим.

Угол наклона горизонтальных линий. При рисовании с натуры недостаточно передавать только приблизительные наклоны горизонтальных линий, направляющихся к линии горизонта. Необходимо абсолютно точно определить этот угол наклона в натуре и наметить его на рисунке. Для примера положим на стол (находящийся ниже уровня глаз) книгу так, чтобы наш взгляд не был перпендикулярен ни к одной из ее боковых граней. Горизонтальные ребра книги мы будем воспринимать идущими снизу вверх к линии горизонта. Это можно легко заметить, если на столе у переднего ребра книги положить линейку или карандаш перпендикулярно направлению взгляда.

Видимые углы наклона горизонтальных ребер еще проще

определить на расстоянии. Это делается следующим образом. Поднимем на вытянутой руке карандаш, расположив его горизонтально и перпендикулярно лучу зрения так, чтобы он приходился на уровень нижней точки ближайшего трехгранного угла книги. Посмотрев одним глазом, мы увидим направленные вверх углы горизонтальных ребер книги. Эти углы обязательно надо построить на рисунке, проведя вместо карандаша горизонтальную линию, а вместо ребер книги — соответствующие наклонные прямые. Дальнейшее перспективное построение надо вести следующим образом. Когда направления нижних сторон книги найдены, на этих линиях откладывается длина левой и правой грани и тем самым определяется нижнее основание предмета. Параллельные в натуре ребра книги на рисунке должны быть при продолжении сходящимися, хотя точки их схода слева и справа на рисунке чаще могут не помещаться, а находиться далеко от самого листа бумаги. Затем наносится высота книги и строится ее верхняя горизонтальная грань.

ПЕРСПЕКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

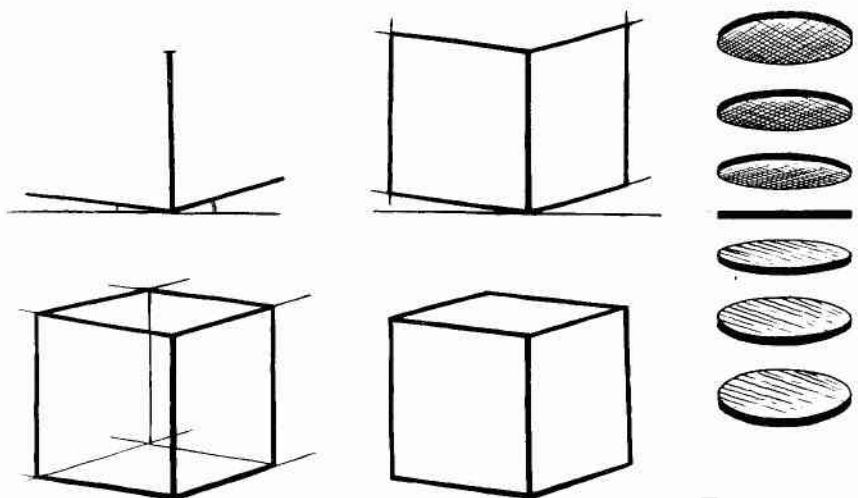
Самыми простыми формами, лежащими в основе строения любых предметов, являются геометрические тела: куб, цилиндр, шар, конус, призма и пирамида. Основная форма древесного ствола — цилиндр, арбуза или яблока — шар, форма кувшина основана на соединении форм шара и цилиндра. Куб или параллелепипед является основой строения предметов, ограниченных плоскими поверхностями, и т. д.

Конструкции даже самых сложных предметов могут быть представлены в виде совокупности простейших геометрических тел. Фигуры животных, сложные формы растений, которые на первый взгляд представляются неопределенными, также можно разбить на простые формы.

Усвоив на примере геометрических тел законы перспективного построения, умея свободно строить куб и цилиндр в перспективе с любой точки зрения и в любом положении по отношению к линии горизонта, можно перспективно грамотно рисовать с натуры любые предметы, или ограниченные плоскостями, или имеющие цилиндрическую форму.

Построение куба. Для первого упражнения поставим куб ниже линии горизонта и повернем его так, чтобы левая и правая боковые грани его не были равными по ширине.

Всякому рисованию предшествует изучение конструкций и перспективных изменений формы предмета в натуре. Только хорошо изученный предмет можно нарисовать правильно. В данном случае необходимо внимательно изучить соотношения видимых размеров граней и ребер куба, определить, какая из вертикальных граней открыта больше, какая меньше, а также перспективный угол уходящих вверх горизонтальных граней куба.



Перспективное построение куба

Перспектива горизонтального круга

Чтобы построить перспективу составляющих куб плоскостей, надо начинать рисовать с ближнего плана, с ближайшего вертикального ребра. Высоту его наносим произвольно, в зависимости от величины листа бумаги. Она будет являться масштабом для нахождения всех других размеров.

От верхнего и нижнего конца этого вертикального ребра проводим направления нижних и верхних горизонтальных сторон, предварительно определив углы наклона этих ребер в натуре. У куба, который расположен целиком ниже линии горизонта, угол наклона нижних горизонтальных ребер будет больше, чем верхних, причем у большей (более открытой) видимой вертикальной грани угол наклона уходящих горизонтальных ребер будет меньше, и наоборот, у меньшей грани — больше. Горизонтальные параллельные ребра сходятся в точках, лежащих на линии горизонта слева и справа от рисунка, в данном случае далеко за пределами листа бумаги. Поэтому мы не можем с их помощью делать построение горизонтальных ребер. Важно, чтобы на рисунке было заметно, что параллельные в натуре ребра, если мысленно продолжить их, сойдутся на линии горизонта.

Определив направление нижних и верхних горизонтальных ребер, проводим два крайних вертикальных ребра левой и правой грани куба и таким образом намечаем видимую величину вертикальных граней. При этом надо строго следить за взаимными пропорциями ширины этих граней и высоты ближайшего вертикального ребра. От правильного построения углов горизонтальных ребер куба и соблюдения пропорций видимых размеров граней зависит правильность дальнейшего построения. «Замкнув» ребрами две видимые вертикальные

границ, строим верхнее и нижнее основания куба. При этом надо следить за шириной (разворотом) верхнего и нижнего оснований.

Необходимо сделать не одно, а несколько перспективных построений куба с натуры, при этом куб надо ставить в различных положениях: ниже, выше линии горизонта и в разных поворотах. В каждом отдельном случае необходимо как можно точнее определять пропорции граней и наклоны ребер.

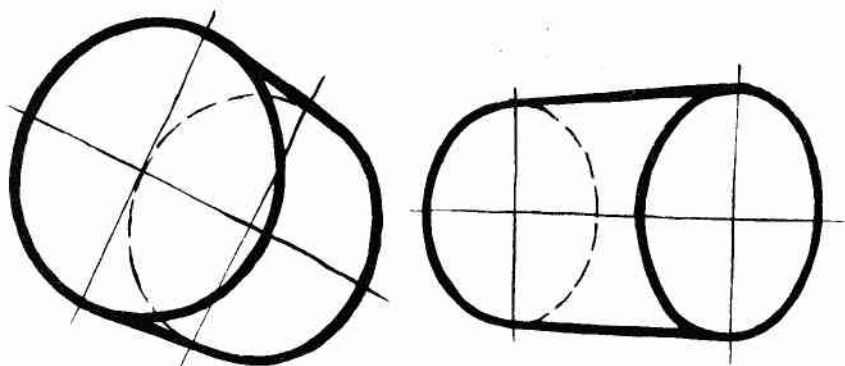
Цилиндр в перспективе. Некоторую трудность при рисовании цилиндра в перспективе представляет изображение круглых оснований. Поэтому необходимо вначале познакомиться с перспективой горизонтально расположенного круга, который следует располагать ниже, выше линии горизонта или на уровне глаз.

Окружность в перспективе имеет вид эллипса. Чем ближе окружность к горизонту, тем более узким кажется эллипс, а на горизонте сливается в одну линию.

На рисунке изображен в перспективе ряд горизонтально расположенных окружностей. Проследив за их формой, увидим, что по мере приближения к горизонту малая ось эллипса уменьшается, и круг, совпадающий с линией горизонта, изображается в виде прямой горизонтальной линии. По мере удаления круга от линии горизонта видимый эллипс будет приближаться по форме к окружности. В этом можно легко убедиться, если взять три тарелки, одну из них положить на пол, другую — на стул, а третью — на стол и отойти на 2—3 метра. Проверьте методом визирования видимые длину и ширину эллипса тарелки на полу, стуле и столе. Чем ниже располагается тарелка, тем более круглый эллипс мы видим, чем ближе к уровню глаз, тем более он узок. Если поднять тарелку на уровень глаз, то эллипс виден прямой горизонтальной линией. Если какой-либо круг находится выше линии горизонта, то есть выше уровня глаз, то видна нижняя его часть, а у круга, находящегося ниже горизонта, — верхняя. Заметьте, что даже самые узкие эллипсы не имеют изломов на концах большой оси, поэтому при изображении круга в перспективе нельзя ограничиваться дугами двух окружностей различных радиусов. При таком способе изображения не получается правильной окружности в перспективе. Посмотрите в натуре на эллипс тарелки — вы не заметите острых углов, переход там плавный и округлый.

Обратите внимание на малую ось эллипса — дальний ее радиус кажется короче, чем ближний. Это обстоятельство необходимо хорошо запомнить. При рисовании с натуры надо внимательно сравнить длину ближайшего к нам отрезка малой оси эллипса с длиной дальнего и выяснить, насколько первая длина больше второй.

Каждый начинающий рисовальщик должен уметь рисовать окружность и эллипс без помощи чертежных инструментов.



Перспективное построение горизонтально расположенного цилиндра

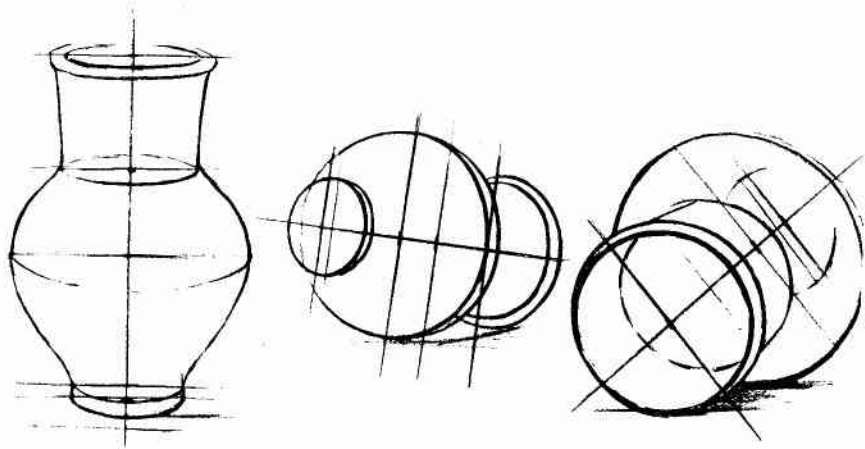
На рисунке дана последовательность такого построения. Сначала проводятся две взаимно перпендикулярные линии — оси симметрии. Через концы их проводятся дуги возможно большей кривизны, затем углы, образованные пересечением дуг, срезаются прямыми линиями. Вновь образовавшиеся углы опять срезаются. В результате нескольких постепенных срезов получается круг. Необходимо следить за одинаковой кривизной круга по всей окружности. При вырисовывании начисто более сильным нажимом карандаша по набросочным линиям контур окружности уточняется тонкой, но четкой линией.

Эллипс тоже лучше строить по осям в таком порядке, как это указывалось при построении окружности. При этом необходимо соблюдать симметрию правой части относительно левой, а также разницу в длине ближней и дальней половин малой оси эллипса.

При рисовании цилиндра в вертикальном и горизонтальном положениях первоначально надо определить положение цилиндра по отношению к линии горизонта и его пропорции, то есть отношение ширины цилиндра к высоте. Чтобы облегчить построение, проводим вертикальную осевую линию, которая позволит сохранить вертикальное положение цилиндра, а также поможет сделать его симметричным. На этой линии произвольно намечаем высоту цилиндра, нижнее основание и верхнюю часть.

Затем намечаем ширину нижнего и верхнего оснований цилиндра и боковые вертикальные стороны его. Далее на горизонтальных линиях, проходящих через основания цилиндра, строим их эллипсы. Величина большой оси эллипса равна диаметру оснований цилиндра. Величина малой оси будет зависеть от удаления окружности основания от линии горизонта. Большие оси эллипсов всегда рисуют под прямым углом к оси цилиндра.

Когда размеры каждого основания определены, рисуем ок-



Построение крынки

ружности оснований в виде эллипсов. Боковые стороны у вертикального цилиндра параллельны вертикальной оси, большие оси эллипсов оснований равны, а малые оси эллипсов разные, так как верхнее основание ближе к линии горизонта и эллипс его развернут меньше, чем нижний.

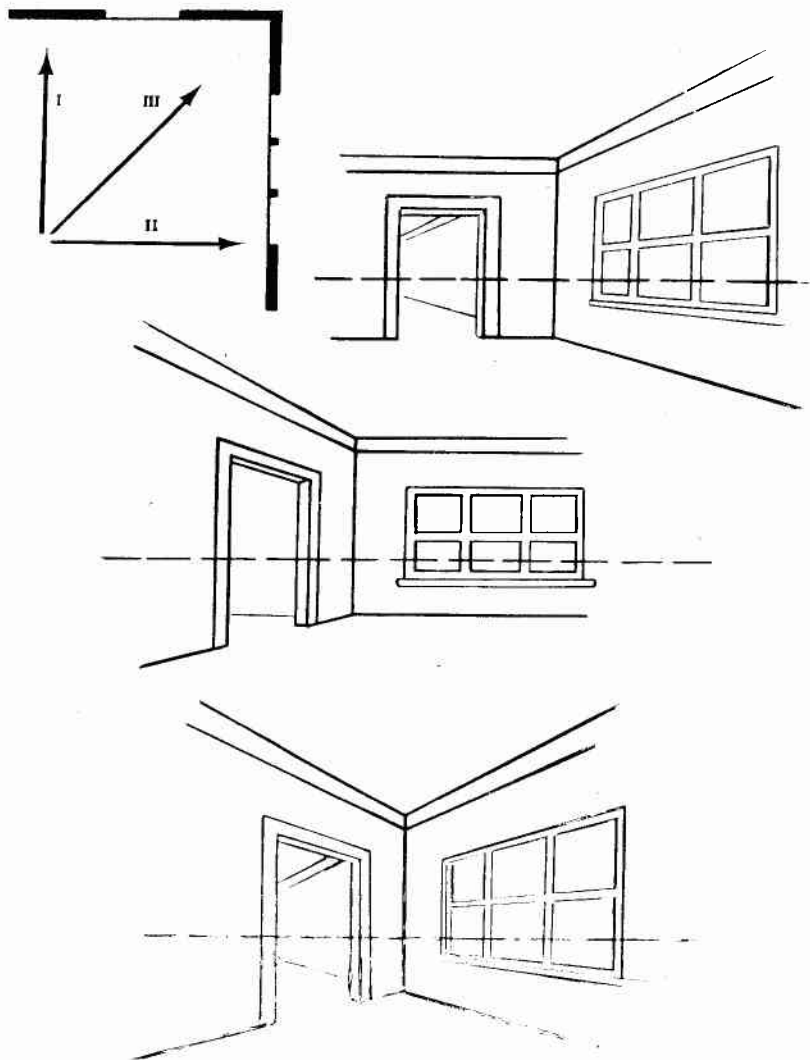
Несмотря на то что нижнее основание цилиндра полностью не видно, для правильного конструктивного построения и соблюдения симметрии необходимо эллипс нижнего основания рисовать полностью, то есть и видимые и невидимые кривые.

При рисовании цилиндра в горизонтальном и наклонном положениях следует помнить, что большие оси эллипса всегда направлены перпендикулярно к центральной осевой линии цилиндра, поэтому в первую очередь необходимо правильно наметить на листе бумаги угол перспективного направления оси цилиндра, после чего строить боковые стороны и эллипсы оснований.

Так как боковые стороны цилиндра направляются в точки схода и ближнее основание развернуто меньше дальнего, то эллипсы оснований будут разными как по высоте, так и по ширине.

На линейном рисунке изображены кувшины в различных положениях: стоя и лежа в разных поворотах. Во всех случаях большие оси эллипсов оснований перпендикулярны центральной оси кувшина.

Для закрепления знаний по рисованию цилиндра надо сделать несколько упражнений. Чем больше упражнений будет сделано, тем вернее глаз будет определять размеры отрезков, а рука — увереннее изображать эллипсы оснований цилиндра.



Фронтальный и угловой взгляд на внутреннее помещение

Интерьер — это изображение внутреннего помещения различных зданий: учебных классов, жилых комнат, коридоров и т. д. К рисункам интерьера приступают после того, как усвоено перспективное построение геометрических тел.

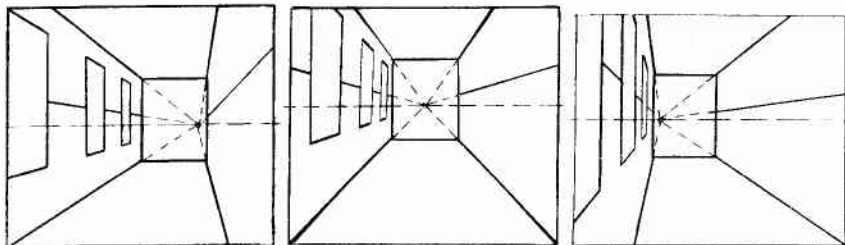
Рисуя интерьер, надо иметь в виду, что вертикальные линии в натуре (края дверей, окон, ножки мебели и т. д.) и на рисунке всегда вертикальны. Горизонтальные линии, расположенные по отношению к рисуемому фронтально, всегда будут параллельны верхнему и нижнему краям бумаги. Горизонтальные линии, параллельные между собой и уходящие вдаль, опускаются или поднимаются и сходятся на линии горизонта в одной точке. Чтобы легче было справиться с этими особенностями построения интерьера, рекомендуем сперва ознакомиться с некоторыми схемами их построения.

Различают два вида расположения интерьеров относительно рисуемого: угловое и фронтальное. Если на одну из стенок комнаты будем смотреть так, чтобы главный луч зрения оказался перпендикулярным ей, то комната по отношению к нам будет расположена фронтально. Если перевести взгляд влево или вправо, то комната будет расположена по отношению к нам с угла.

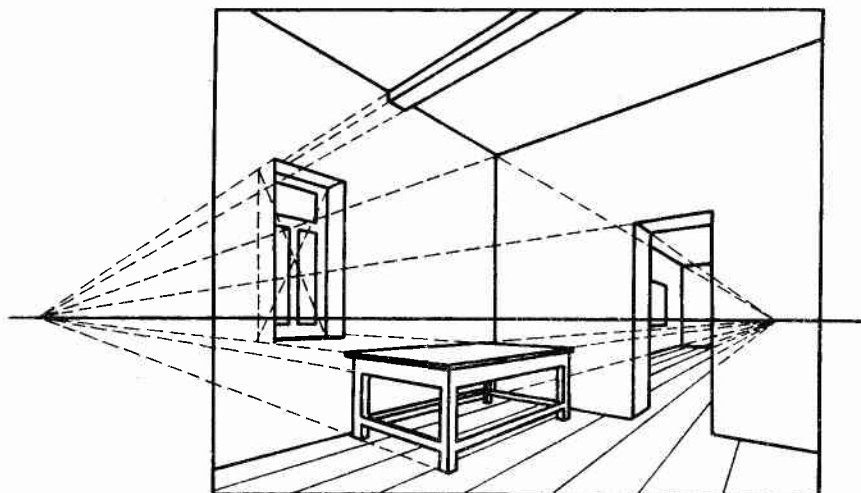
Построение фронтально расположенных интерьеров не составляет особого труда для тех, кто усвоил основные положения наблюдательной перспективы. Рисующий сперва внимательно должен рассмотреть ту часть комнаты, которую намерен изобразить, определить точку схода параллельных прямых (в данном случае это точка главного луча зрения), которая всегда лежит на линии горизонта и зависит от места расположения рисуемого. Если левая и правая стенки одинаково удалены от нас, то главная точка схода будет расположена на середине фронтальной стены. Если перемещаться влево или вправо, соответственно будет перемещаться и точка схода.

От изменения места точки зрения зависит и вид перспективы интерьера. Та боковая стенка, к которой рисующий ближе находится, всегда будет в большем сокращении, чем противоположная, и наоборот. Это следует учитывать при компоновке рисунка и для более сокращенной стороны оставлять меньше места на листе бумаги, чем для противоположной. То же самое повторится и при рисовании пола и потолка.

Рассмотрим на одном из примеров ход построения интерьера во фронтальном положении, например, классной комнаты без парт. Для этого рисующий должен смотреть перпендикулярно на одну из стен, определить высоту линии горизонта и главную точку схода. После этого надо наметить расположение фронтальной стены, оставляя место для боковых стен, пола и потолка. Теперь, зная, что все параллельные горизонтальные линии, удаляющиеся от зрителя, сближаются и при продолже-



Построение интерьера



Определение точек схода

нии сходятся в одной точке схода на линии горизонта, можно легко наметить боковые стенки. Те линии, которые расположены выше уровня глаз (линии потолка), кажутся опускающимися, ниже уровня глаз (линии пола) — поднимающимися.

Если пол в классе дощатый, то направление досок на рисунке должно подчиняться законам перспективы, как и направление верхних и нижних оснований окон и дверей. Той же главной точке схода будет подчиняться и построение любых предметов прямоугольной формы, расположенных параллельно боковым стенкам. Если же параллельность предметов будет нарушена в натуре, то они окажутся расположенными в угловом положении по отношению к рисующему. На рисунке мы видим, что стол, дверь и окно имеют другие точки схода, но которые тоже находятся на одной линии горизонта.

Рисунок интерьера в угловом положении следует начинать, как и любой рисунок, с композиционного расположения его на листе бумаги. Для этого намечаем высоту вертикального угла комнаты, учитывая сокращение боковых стен. Предположим, что левая стенка находится в большем сокращении

(т. е. она ближе к рисуемому), тогда на рисунке для нее оставляем меньше места, и наоборот. Затем, определив линию горизонта, находим направление уходящих горизонтальных линий пола.

Точка схода уходящих горизонтальных линий пола, потолка, стен, дверей и других предметов будет находиться на линии горизонта, то есть на высоте глаз рисующего. Однако, рисуя с натуры, нельзя произвольно брать точку схода уходящих горизонтальных линий, она может не поместиться на рисунке, а находиться далеко за его пределами. В этих случаях мы не можем пользоваться точкой схода для построения наклона уходящих линий. Углы наклона направляющихся к линии горизонта прямых необходимо определять на глаз или с помощью горизонтально поставленного карандаша (угломера).

Бывают случаи, когда точка схода параллельных прямых одной из стен находится в пределах листа бумаги. В этом случае желательно найти точное место — положение этой точки схода, так как она значительно облегчит дальнейшее построение интерьера.

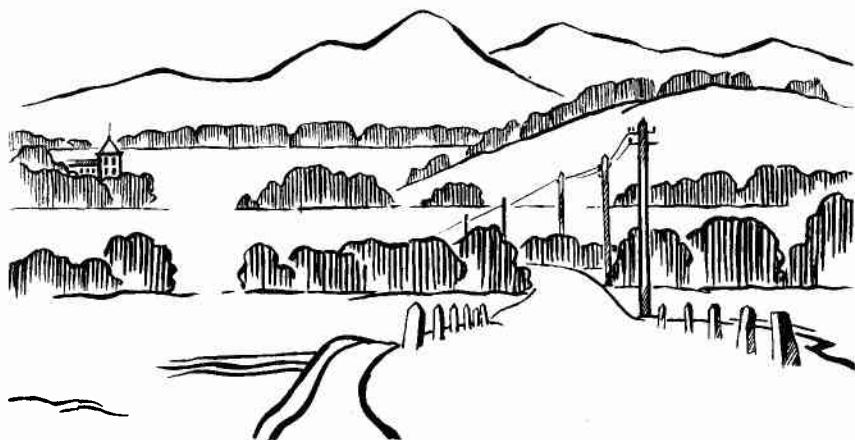
Построение начинается с произвольного нанесения угла комнаты, проведения линии горизонта с учетом расположения будущего рисунка на листе бумаги.

Далее определяется направление, угол наклона какой-либо одной уходящей горизонтальной линии (в данном случае линии потолка). Продолжив эту линию до пересечения с линией горизонта, получаем точку схода всех параллельных между собой прямых. Ориентируясь на эту точку, проводим все другие параллельные линии — линии стен, пола, окон, отводя для них площади в тех пропорциях, которые имеются в натуре. Намечаем окна, двери и т. д., все время ориентируясь на основные линии пола и потолка и зная, что любая параллельная им линия будет иметь ту же точку схода.

ПЕЙЗАЖ В ПЕРСПЕКТИВЕ

Главное в рисовании пейзажа — определить пропорции видимых элементов, заметить перспективное уменьшение предметов на разных планах (переднем, среднем, заднем). Начиная рисовать пейзаж, необходимо сравнивать между собой по величине отдельные части пейзажа.

Чтобы правильно изобразить расположение пространственных планов, их взаимные перспективные пропорции, построение рисунка лучше всего вести методом масштабного сравнения. Для этой цели надо выбрать на изображаемой местности такой объект, который можно будет использовать как масштаб измерения. Лучше всего выбрать какой-нибудь вертикальный (но можно и горизонтальный) объект: телеграфный столб, тополь на переднем плане или высоту дома. В на-



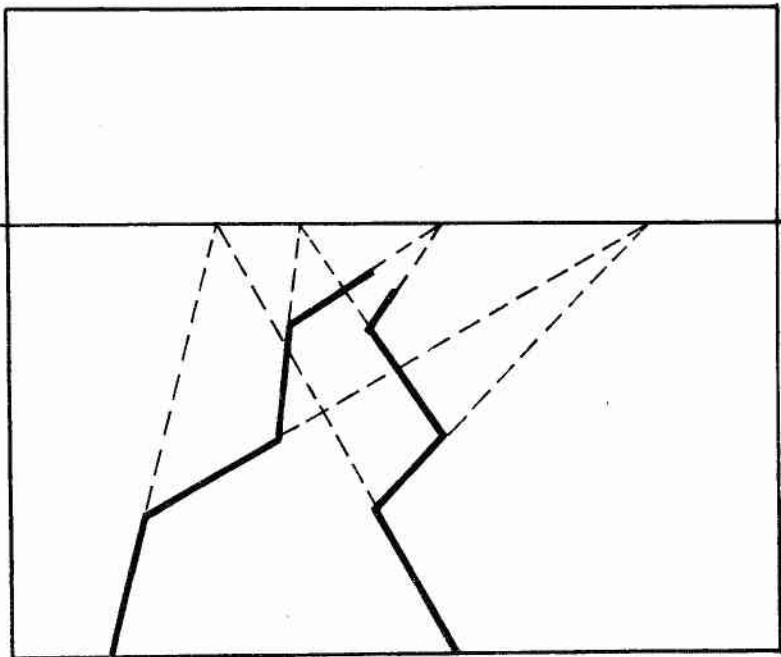
Масштабное построение пейзажного мотива

чале работы надо нанести на бумагу произвольную высоту этого исходного для сравнения объекта (на схеме это телеграфный столб). Затем внимательно рассмотреть изображаемый пейзаж и уяснить себе, на какие части другие объекты (линия горизонта, опушка леса, поверхность реки) делят телеграфный столб. Отношение отрезков на столбе в натуре следует наметить по высоте столба на рисунке и по ним определить местоположение искомых объектов пейзажа. Так, например, роща на втором плане, которую мы видим за столбом, делит его на две части. Надо заметить, какую часть столба составляет меньшая часть. Если это половина, то на своем рисунке надо разделить высоту столба пополам и на уровне этой точки деления провести горизонтальную линию местоположения рощи.

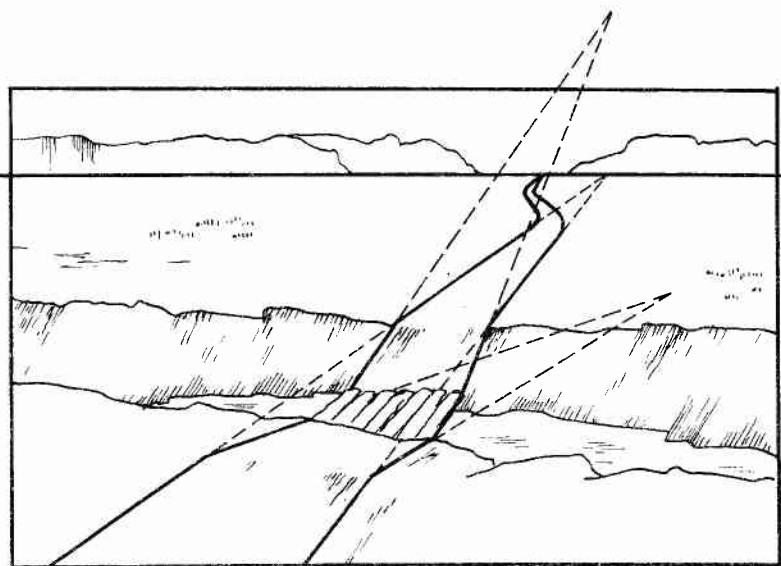
После определения всех вертикальных промежутков между планами пейзажа можно перейти к определению боковых расстояний объектов, находящихся от столба слева и справа. Если, например, высота столба в два с половиной раза больше расстояния до виднеющегося слева вдали сооружения, то нужно и на рисунке наметить его на расстоянии двух с половиной высот намеченного столба и т. д.

Пейзаж с большим пространством можно начинать рисовать с нанесения крупного объекта на переднем плане (дерево, дом, забор), высоту которого можно выбирать произвольно. Этот объект будет исходным при сравнении с ним остальных. По нему определяем размеры и расположение дальних планов, их расстояние друг от друга по вертикали и горизонтали. На схеме показано расположение предметов на плоскости, определение их высоты в соответствии с масштабом рисунка (телеграфный столб на переднем плане).

На другой показана схема перспективного построения извилистой дороги без подъемов и спусков. Точка схода всех ее



Перспектива извилистой дороги без подъемов и спусков



Перспективное построение дороги на неровной местности

извилистых параллельных сторон будет находиться на линии горизонта. Если дорога имеет спуски и подъемы, то точка схода дороги будет располагаться не на линии горизонта. Чем резче дорога поднимается вверх, тем выше над линией горизонта будет точка схода, а чем больше спускается, тем ниже точка схода под линией горизонта.

Нарисовав основные части пейзажа, перспективное линейное изображение желательно подкрепить элементами воздушной перспективы.

Проложите обобщенно тон земли, неба и дали. Добейтесь их правильного тонового соотношения, сравнивая между собой. Проложив основной тон крупных частей пейзажа, наметьте более мелкие его детали, начиная от переднего плана и постепенно переходя вглубь, к горизонту. Передайте кажущееся освещение тона земли по направлению вдаль и разницу освещения первого и дальнего планов. Не следует рисовать облака на небе в виде плоских светлых или темных пятен. Мы видим облака снизу как объемные формы, имеющие не одну сторону.

Постарайтесь передать и другие элементы воздушной перспективы: по мере удаления в глубину пространства очертания предметов как бы смягчаются, объем ощущается менее определенно. Сравните тон ближних элементов пейзажа с тоном удаленных, и вы увидите, что самые темные тени будут на переднем плане. Запомните: свет и тень предметов на переднем плане контрастнее, а на удаленных предметах разница между светом и тенью слабее. Такое постепенное ослабление тонов при удалении предметов должно быть передано на рисунке. Кроме того, на первом плане мы видим больше деталей, рельефнее воспринимаем их форму, поэтому на рисунке надо конкретнее прорабатывать ближний план пейзажа и более обобщенно, мягко — удаленный. В конце работы проверьте рисунок: верно ли передано общее освещение, соотношение планов пейзажа, верно ли изображена перспектива отдельных его элементов.

У п р а ж н е н и я

1. Сделайте несколько зарисовок с проволочных моделей геометрических тел, поставленных в различное положение по отношению к горизонту. (Рисование каркасов даст наглядное представление о конструктивном строении формы и ознакомит с наблюдательной линейной перспективой.)

2. Нарисуйте с натуры гипсовый или деревянный куб в двух положениях: опирающийся ребром на поверхность стола и опирающийся углом (для устойчивости подложите какой-нибудь предмет).

3. Нарисуйте по памяти цилиндр, стоящий в следующих положениях по отношению к линии горизонта: а) цилиндр расположен выше линии горизонта (выше уровня глаз), б) ци-

цилиндр расположен ниже линии горизонта, в) линия горизонта проходит через середину цилиндра, г) линия горизонта проходит через верхнее основание цилиндра, д) линия горизонта проходит через нижнее основание цилиндра.

4. Нарисуйте с натуры и по памяти горизонтально расположенный цилиндр: а) выше линии горизонта, б) ниже линии горизонта, в) линия горизонта проходит через ось цилиндра.

5. Нарисуйте с натуры и по памяти несколько предметов цилиндрической формы (ведро, кружку и т. п.) во всех перечисленных выше положениях.

6. Нарисуйте свою комнату, класс или коридор с разных положений: с угла и фронтально, когда точка схода находится посередине и сбоку фронтальной стенки.

7. Сделайте несколько линейных рисунков городского или сельского пейзажа, применив масштаб для определения размеров предметов и объектов на разных планах.

СВЕТОТЕНЬ И ТОНАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Объемная форма предмета передается в рисунке не только конструктивно построенными (с учетом перспективы) поверхностями предмета. Другим важным средством передачи объемной формы является светотень.

Всякий объемный предмет ограничивается кривыми или плоскими поверхностями, которые при освещении попадают в разные световые условия. Лучи света, падая на различные поверхности предметов, освещают их неравномерно. Одни части поверхности получают больше света, другие — меньше.

Степень освещенности поверхности предмета изменяется, прежде всего, в зависимости от расстояния до источника света: чем дальше от поверхности находится источник света, тем слабее она освещена, и наоборот, чем ближе находится источник света, тем сильнее освещение предмета.

Сила освещения поверхности предмета обратно пропорциональна квадрату расстояния от источника света. Если, например, расстояние между источником света и поверхностью предмета увеличивается в 2 раза, то эта поверхность получит света в 4 раза меньше и, значит, будет освещена в 4 раза слабее.

Видимая светлота поверхности предметов зависит также от расстояния между предметом и зрителем. При удалении освещенные поверхности постепенно темнеют, а затемненные — бледнеют (светлеют).

Степень освещенности предмета зависит главным образом от угла падения лучей света на его поверхности. Наиболее сильно будет освещена та поверхность, на которую лучи падают под прямым углом, то есть перпендикулярно. Чем больше наклон лучей света к поверхности, тем меньше лучей падает на нее и тем слабее она освещена.

Светлота предмета зависит также от фактуры и цвета самой поверхности: гладкая и полированная поверхности будут больше отражать свет, чем шероховатая и матовая. Поверхности темного цвета поглощают больше лучей света, а отражают меньше.

В качестве примера распространения светотени на различных поверхностях в зависимости от угла падения на них лучей света рассмотрим градации светотени на геометрических телах.

Простейшие геометрические тела лежат в основе не только строения любых предметов, но также их светотеневого объемного изображения. Зная законы распределения светотени на шаре, цилиндре, кубе, то есть на шаровых, цилиндрических и плоских поверхностях, можно легко разобраться в светотени любых сложных по форме предметов.

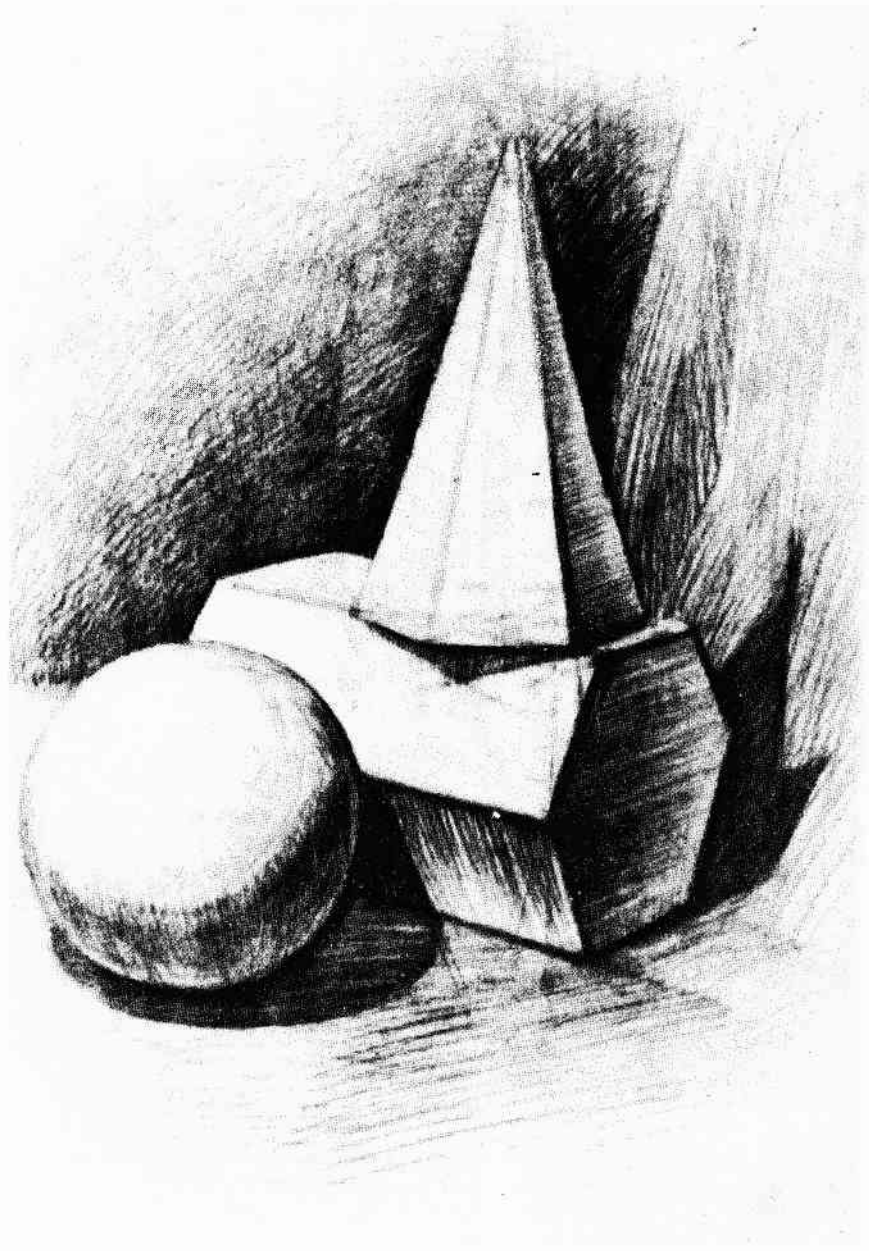
Так, например, прежде чем приступить к изображению какого-нибудь предмета, необходимо определить его основные, характерные признаки. Если предмет похож на шар, значит, главный, основной признак его формы — шарообразность и общее распределение светотени будет следовать закону распределения светотени на шаре. Сравнение и нахождение сходства данного предмета с формой простейшего геометрического тела, которое является для него основой, облегчает светотеневое решение сложной формы предмета.

Так как рельеф формы и светотеневые градации становятся хорошо заметными в простейших условиях освещения, когда изображаемый предмет, как это почти всегда бывает в природе, освещается одним основным источником света и, кроме того, отраженным светом (одним большим по силе, другим — меньшим), то для установления характера распределения светотени на геометрических телах будем освещать их сильным боковым светом с подсвечиванием теневых сторон отраженными лучами. Для этого поставим белую вертикальную плоскость недалеко от теневой части предмета.

Лучи света, освещающие цилиндр и шар, разделяют их на освещенную и теневую части. Часть поверхности тела, которая скрыта от источника света и находится в тени, называется *собственной тенью*, а освещенная часть поверхности — *светом*.

Степень освещенности отдельных участков кривой поверхности определяется величиной угла падения лучей света: самым освещенным будет участок, перпендикулярный направлению лучей.

Постепенный переход от света к тени на цилиндрических и шаровых поверхностях будет включать участок *полутени*, так как угол падения лучей света по мере приближения к линии тени постепенно уменьшается. Отраженный свет, падающий на теневую часть тела, образует *рефлекс*. Отраженные лучи, падающие под прямым углом на теневую часть,



Светотени предметов, ограниченных плоскостями

как показано на рисунке, образуют самое светлое место рефлекса, которое постепенно утемняется к линии тени. Отраженный свет всегда слабее света первоисточника, поэтому рефлекс в теневой части предмета темнее не только света, но и полутени.

В зависимости от формы предмета отражение от его поверхности бывает более или менее равномерным во все стороны, но для участка, на который мы смотрим под углом, равным углу падения лучей основного света, отражение в нашу сторону будет наибольшим. В этом месте мы видим предмет более светлым, чем в другом. Это светлое пятно называется *бликом*. На предметах с блестящими (глянцевыми) поверхностями блики ярче и определеннее по своим границам, чем на матовых и шероховатых. Форма блика находится в прямой зависимости от формы предмета и источника света. Тщательно прорисованные блики и рефлексы имеют большое значение в передаче материальности предмета, подчеркивают их объемность и характер освещения.

Изображенные на светотеневых рисунках, помещенных в пособие, параллелепипед, куб дают представление о размещении светотени на предметах с плоскими поверхностями. Их грани освещаются различно. Наиболее освещенной будет та грань, на которую лучи света падают под большим углом, а по мере уменьшения угла между лучами света и гранью степень ее освещенности ослабевает. Каждая грань куба или параллелепипеда зрительно воспринимается освещенной одинаково во всех ее точках. Однако в силу контраста светлая поверхность на границе с темной всегда будет казаться несколько светлее, а темная — темнее.

В зависимости от расстояния изменяется и светотень. Светлые предметы при удалении темнеют, а темные (а также собственные и падающие тени) — светлеют. Эти изменения происходят потому, что воздух имеет некоторую плотность, затрудняющую прохождение отраженных от предметов световых лучей. А рассеянный свет, заполняющий пространство между нашим глазом и далекими предметами, примешивается к цвету удаленных предметов и высветляет тени. По этой же причине разница в тоне предметов на расстоянии становится меньше, контрасты слабеют, контуры предметов, их объем, рельеф и детали утрачивают отчетливость. Чем дальше находятся предметы, тем больше будут выражены эти изменения. Об изменении цвета на расстоянии (воздушной перспективе) сказано более подробно в главе о живописи.

Различные виды рассеяния и отражения лучей света придают характерный облик светотени окружающим нас предметам и помогают распознать материал, из которого они изготовлены. Восприятие же предмета человеком основано на приобретенном жизненном опыте, способности учитывать характер светотени различных материалов: очень тонких и неусловимых отсветов, рефлексов, бликов и других отражений.

Матовый предмет цилиндрической формы характеризуется плавными переходами от света через полутень к тени и рефлексу. Стекланный цилиндрический сосуд не имеет ясно выраженных этих градаций светотени. Его форму подчеркивают только блики и рефлексы. То же самое относится и к металлическим предметам. Умелая передача этих световых отражений в рисунке позволяет передать определенное впечатление материала изображаемых предметов: металла, стекла, фарфора, камня, шелка, бархата, сукна.

Итак, мы установили, что градации и характер светотени поверхности предмета зависят от расстояния до источника света, от угла падения света на поверхность от окружающей среды и цвета самой поверхности, способной в той или иной мере отражать свет.

Тональные отношения. Чтобы изобразить предметы правдиво, передать их материальные качества и пространственное удаление на плоскости, недостаточно только лишь светотеневой лепки объемной формы, передачи градаций ее светотени. Очень важным фактором, от которого зависит правдивое изображение предметов натурной постановки, является передача их взаимных тональных отношений.

В художественной практике тон (тональные отношения) характеризуется в большинстве случаев **светлотой** передаваемых цветов. Причем понятие тона несовместимо с понятием «сырой» краски, нанесенной на холст без установления отношений между светлотами, без учета цветового окружения. И. И. Левитан так говорил об одном из передвижников: «Кричит краска, кричит. Тон может звучать, но не краска, в природе нет краски, а есть тон». (Здесь не рассматривается цветовой тон — одно из качеств цвета.)

Б. В. Иогансон приводил следующее определение тона, данное К. А. Коровиным: «Тон получается в результате верно взятых цветовых отношений...»

Только если художник добился подобия тональных отношений в натуре и в рисунке, происходит правдивое восприятие и узнавание не только реальных форм предметов, но и многих других жизненных впечатлений и наблюдений, которые остаются на «полках» нашей памяти: состояние освещенности, материальное разнообразие предметов, их различия по тону и цвету. Поэтому светлота (и цвет) предметов и связанная с ними материальность воспринимаются нашим сознанием в их реальных качествах только в том случае, если на рисунке сохраняется подобие светлотных различий предметов натурной постановки. Приведем примеры. В течение дня освещенность сильно меняется, но при всех этих условиях воспринимаемая светлота определенной поверхности кажется практически неизменной. Лист бумаги мы видим белым и в полдень, и вечером, при ясном и при облачном небе или при меньшем и большем удалении от окна.

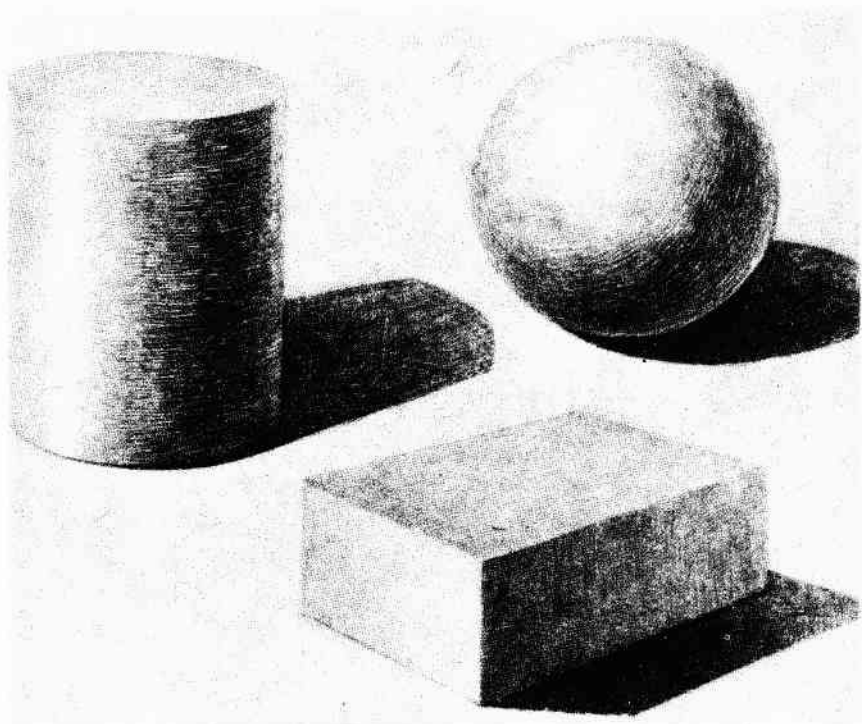
Если установить в нейтральном окружении три диска: белый, серый и черный — и направлять на них сильный или слабый свет, мы будем видеть их ахроматические цвета без изменений. Но попробуем осветить более сильным светом только серый диск, и его невозможно отличить от белого. Это происходит потому, что действительная светлота любого предмета правдиво воспринимается (узнается) независимо от изменившегося освещения, если только увеличение или уменьшение силы света было одинаковым одновременно для всех обозреваемых предметов. Другими словами, можно (до известного предела, конечно) увеличивать или уменьшать силу освещенности поверхностей — правдивое их восприятие не изменится, если при этом будут сохранены их пропорциональные тоновые отношения. Таким образом, наши зрительные впечатления определяются отношениями яркостей.

Эта закономерность психологии и физиологии зрительного восприятия требует особого подхода к выполнению тонального рисунка. Правдивость тональной характеристики предметов сохраняется на изобразительной плоскости, если их светлотные различия изображены в *пропорциональных видимой натуре отношениях*. Работая с натуры, выполняя тональный рисунок, надо так распределить на изобразительной плоскости переходы тонов от светлого к темному, чтобы самое темное в натуре было на рисунке самым темным, самое светлое — самым светлым, а остальные промежуточные тона во столько раз сильнее или слабее этих двух пределов, во сколько они выглядят слабее или сильнее в натуре (то есть переданы в пропорциональных зрительному образу отношениях).

«Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользой, — писал Леонардо да Винчи, — то приучайся рисовать медленно и оценивать, какие цвета и сколько их содержится в первой степени светлоты и подобным же образом их тени, какие более темны, чем другие».

Говоря о задаче тоновых отношений, К. А. Коровин советовал: «При составлении цвета (окраски) смотреть, что светлее, что темнее. Когда цвет не похож и в случае желания сделать его похожим, надо смотреть, насколько он темен или светел по отношению к другим цветам в картине».

Советский художник Ф. Богородский об этой же задаче говорил так: «...Если мы забудем основной закон реалистической живописи, имеющий в виду нахождение в объекте, подлежащем изображению, моментов светосилы (что темнее или светлее), то нам не удастся показать на плоскости холста пространственность, плановость и т. д. Реалист не раскрашивает, а пишет, то есть ищет тоновые отношения, не теряя впечатления целого. Например, он видит голубую вазу, но, прежде чем делать ее голубого цвета, определяет, насколько эта голубая ваза темнее или светлее, скажем, розовой стены, на фоне которой она изображается».



Светотень геометрических тел

Таким образом, опыт выдающихся художников реалистического искусства подтверждает, что тональное изображение (тональный рисунок или живопись техникой «гризайль») основывается на законе построения в рисунке светлотных отношений, пропорциональных зрительному образу натуры. Причем передавать разницу между светом и тенью, между светлыми и темными предметами (их абсолютную светлоту) на бумаге иногда невозможно, да это и не нужно. Правдивость изображения достигается не абсолютными отношениями светлот, а пропорциональными тоновыми отношениями, при которых различия в светлоте предметов на рисунке передаются в определенном тоновом масштабе подобно тому, как передаются в уменьшенном масштабе пропорции предмета. И в том и в другом случае правдивость изображения сохраняется потому, что наше восприятие основывается не на абсолютных размерах предметов, не на действительной, абсолютной светлоте, а лишь на их пропорциональных натуре отношениях.

У п р а ж н е н и я

1. Нарисуйте гипсовые предметы: конус, шар и куб с натуры при боковом освещении, передайте их светотень.

2. Нарисуйте постановку из 2—3 предметов домашнего обихода, близких по форме к геометрическим телам, передав их светотень и тональные отношения.

3. В изображении интерьера постарайтесь не только правильно построить перспективу комнаты, стен, пола, потолка, дверей, окон, предметов обстановки, но и увязать их в тональном отношении. При пространственном решении интерьера большое значение имеет освещенность комнаты (источник света).

ЗАДАЧИ И ПРОЦЕСС РИСОВАНИЯ С НАТУРЫ

Теперь поговорим о задачах и правилах самого процесса изображения с натуры, которым надо следовать при рисовании натюрморта или пейзажа, головы или фигуры человека.

Учебные задачи рисования с натуры. В процессе жизни человек получает самые различные впечатления от многих предметов. При этом признаки предметов, объектов или явлений не только запечатлеваются в памяти, но и сопоставляются друг с другом по сходству: форма с формой, цвет с цветом и т. д. При этом прочнее запоминаются в каждом предмете наиболее постоянные, яркие, характерные признаки. Поэтому для узнавания предмета не обязательно воспринимать все его части. Каждый предмет имеет свои основные, характерные для него признаки, по которым мы и узнаем его. В памяти они записаны прочнее и воспроизводятся в сознании легче всего при каждой новой встрече с предметом.

Следовательно, для того чтобы дать наглядное и правдивое представление о предмете, достаточно изобразить наиболее характерные свойства и качества, отличающие его от других. Отсутствие их мешает узнаванию предмета на рисунке, отсутствие же несущественных признаков не оказывает на восприятие особого влияния и не снижает качество изображения. Более того, подчинение второстепенного главному, выделение характерного, типичного усиливает правдивость изображения, позволяет зрителю легче воспринять изображаемое.

Поэтому при рисовании с натуры не следует стремиться передать все те детали на предмете, какие мы видим или о которых знаем. Необходимо научиться понимать, какие признаки предмета являются важными для восприятия его и какие можно без ущерба для правдивого изображения оставить без внимания. Все то, что является в форме предмета самым важным, следует изображать с возможной точностью и полнотой, менее важное можно передать только намеком, а все несущественное совсем не рисовать.

Основными характерными признаками и качествами видимой формы предмета являются его пропорции, конструктивное строение, объем и материальность.

Пропорции — основная характерная особенность всякого

предмета, по которому мы узнаем его на рисунке. Пропорции — это отношение размеров: разница или равенство показывают, во сколько раз один размер больше или меньше другого. При изменении одного размера необходимо во столько же раз изменить и другие, если мы хотим сохранить характерные качества, по которым мы и узнаем предмет на рисунке. Никакие другие качества предмета — ни цвет, ни объем, ни материал — не играют в узнавании предмета такой важной роли, как его пропорции. Лист дерева, например, обычно меняет свою окраску, тем не менее он легко распознается, так как основной признак формы листа — его пропорции — остается без изменения.

Когда мы говорим «высокий дом» или «приземистое строение», «худой человек» или «толстый», то имеем в виду характерность их пропорций. Вот на кухонном столе стоят две бутылки — одна из-под молока, а другая из-под минеральной воды. Если их сравнить, они очень различны. Различны соотношения их высоты и ширины, размеры горлышка и дна. Нельзя их узнать на рисунке, не передав пропорции. Подобно этому и все другие предметы: табурет и стол, арбуз и тыква, собака и кошка, — все они имеют свою характерную форму, определяемую пропорциями частей к целому. То же можно сказать о стройной, высокой сосне или раскидистой плакучей иве: не передав характер соотношения их пропорций, правдивого изображения мы не получим. Без характерных пропорций невозможно правдиво нарисовать натюрморт, пейзаж, портрет, фигуру человека. Так, в портретном искусстве художник прежде всего стремится передать характерные пропорции деталей лица и головы в целом. Если изобразить взрослого человека с короткими ногами и большой головой, он будет походить на ребенка. Умение видеть и выражать в своих работах пропорциональные соотношения размеров рисуемых объектов — важнейшая задача рисовальщика. Недаром художник Н. Н. Ге говорил: «Рисовать — значит видеть пропорции».

Итак, если пропорции предметов (отношения их размеров) на бумаге переданы правильно, то есть пропорционально натурным, зритель узнает на рисунке изображенные объекты. Узнает, потому что в его памяти уже отложился именно этот характер пропорций того или иного предмета или объекта (кружки, ведра, кошки, лошади, ребенка, взрослого человека и т. д.). Достаточно бывает контурного наброска, если только верно переданы пропорции, чтобы вызвать правильное представление об индивидуальных особенностях человека.

Художнику не обязательно рисовать предметы в натуральную величину. Достаточно передать соотношения размеров на рисунке, пропорционально (подобно) натурным. Можно нарисовать голову конкретного человека, увеличенную в 2 — 3 раза или уменьшенную в 20 — 30 раз, портретное сходство сохранится и правдивость рисунка не нарушится. На экране телевизора все уменьшено во много раз (обстановка интерьера,

люди и т. п.), в кинотеатре на экране мы видим изображение, в котором все наоборот увеличено в несколько раз. И в том и в другом случае картина воспринимается правдивой, на экране телевизора мы не воспринимаем людей лилипутами, а в кинотеатре — великанами.

Если же нарушить привычные для нашей памяти взаимоотношения (величинные различия) предметов и объектов действительности, правдивого рисунка мы не получим. Если построить интерьер, в котором вся обстановка (стены, окна, двери, мебель) будет увеличена в 10 раз, и заснять на фото пленку или киноленту человека в этой обстановке, он будет восприниматься сказочно маленьким человеком. И наоборот, в обстановке интерьера, где все уменьшено во много раз, человек будет выглядеть великаном.

Из сказанного можно заключить, что, рисуя предметы с натуры, не обязательно выполнять их в натуральную величину, достаточно передать на бумаге лишь пропорциональные размеры и они будут восприниматься правдиво. Если соотношения частей предмета переданы на рисунке неверно, то отлично переданные светотень и цвет не сделают изображение правдивым.

Художники-профессионалы часто говорят: «Видит человек пропорции — художник, нет точного глазомера — не художник». А. Е. Архипов особенно отстаивал мнение, что «если не умеешь хорошо рисовать, то не надо писать красками, без отличного владения рисунком живописца из тебя не выйдет». М. А. Врубель отмечал, что «работа, точно нарисованная по пропорциям, уже несет в себе возможность быть хорошо написанной».

Как правило, предметы рисуют меньше натуральной величины. В связи с этим встает задача выбора единого масштаба изображения всей группы предметов. Если у нас натура состоит из трех предметов (бутылка молока, стакан и блюдце) и мы решили бутылку изобразить в два раза меньше ее натуральной величины, то и другие предметы следует рисовать с учетом выбранного масштаба — в два раза меньше. В противном случае предметы на рисунке потеряют сходство с натурой; если блюдце не будет уменьшено в два раза, оно будет восприниматься как миска или таз. Размеры отдельных частей и деталей предметов должны быть тоже уменьшены по отношению к общим массам с учетом избранного единого масштаба изображения.

Конструкция составляет основу любого предмета, его строение и является характернейшим из его признаков. Конструкцию необходимо передать в рисунке, если мы хотим нарисовать предмет правдиво. Поверхностное, без анализа конструкции, срисовывание всего того, что видит глаз (внешнего контура, линий деталей, светлых и темных пятен), никогда не приведет к правильному изображению. Начинаящие рисовальщики, как

правило, так и поступают: при рисовании кувшина, например, тщательно срисовывают контур с одной стороны, а потом с другой. Рисуя портрет, они тоже кое-как намечают внешний абрис головы, вырисовывают контуры глаз, носа и других деталей лица, не понимая их конструктивного строения. Во внешней форме предмета они не видят внутреннюю конструкцию.

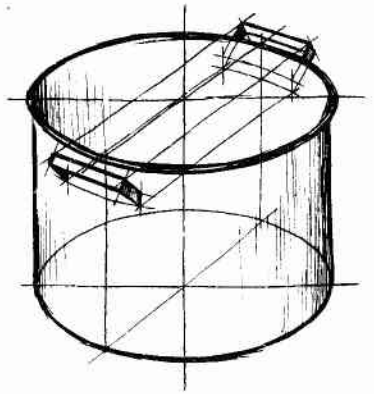
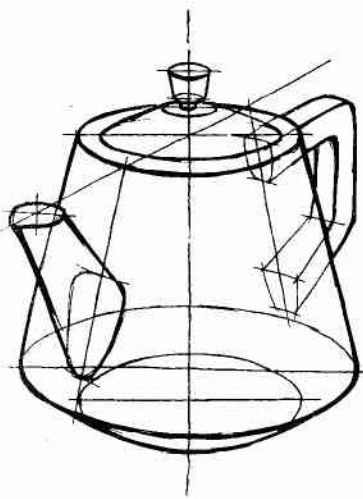
Из этого следует, что, прежде чем рисовать предмет или его детали, надо разобраться в строении формы, определить основные грани, плоскости, образующие объем, расположение этих граней в пространстве. Например, рисуя куб, нельзя изображать только видимые его стороны без учета сторон и ребер, скрытых от глаз. Без понимания конструкции изображение будет выглядеть односторонним и плоским.

При рисовании кувшина необходимо рассматривать его как конструкцию двух форм: шара и цилиндра, которые определенным образом пересекаются. По этим двум составным формам размещается светотень. Причем шар и цилиндр, как и всякую округлую форму, надо понимать не как контур в виде круга и прямоугольника, заполненный тушевкой, а как объем, образованный различно повернутыми и окрашенными поверхностями.

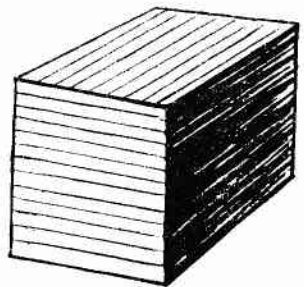
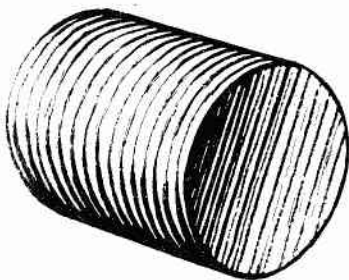
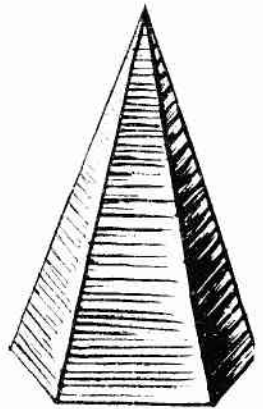
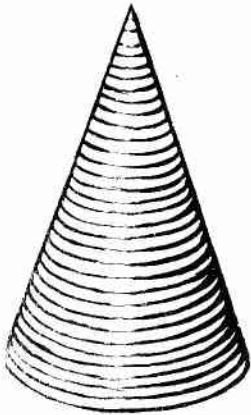
Приведем несколько примеров конструктивного рисования простейших предметов домашнего обихода.

Так как мы смотрим на крынку несколько сверху, то цилиндрическая ее часть частично закрывает шаровую. Особенность построения состоит в том, чтобы найти на шаровой форме линию пересечения ее с цилиндрической частью крынки. Неопытный рисовальщик не обращает на это внимание именно в силу того, что не думает о конструкции, о связи форм, а механически срисовывает линию контура. Такой рисунок производит впечатление (особенно если закрыть верхний эллипс), будто перед нами не полная крынка, а только передняя ее половина.

В самом деле, если мы нарисуем полностью все нижнее основание цилиндра и продолжим шаровую поверхность, то нижнее основание цилиндра никак не будет находиться на поверхности шара. Чтобы поставить цилиндрическую часть на шаровую, нужно полностью построить шаровую часть, затем, учитывая точку зрения сверху, построить на шаре ту окружность, на которую попадает нижнее основание цилиндрической части. Концы большой оси эллипса нижнего основания цилиндрической части крынки не попадут на контур шаровой поверхности, а будут расположены несколько ближе этого контура. Цилиндрическая поверхность будет закрывать часть шаровой поверхности крынки. Чтобы более наглядно убедиться в этом, нужно нарисовать крынку при очень высокой точке зрения, тогда верхняя цилиндрическая форма будет закрывать большую часть сферической поверхности. Такой конструктивный подход позволяет создать впечатление трехмерности, объемности изображения.



Конструктивное построение предметов цилиндрической формы



Штриховка по направлению формы, способствующая передаче объема

Приведем еще пример конструктивного мышления при рисовании с натуры. Трудности конструктивного рисования чайника заключаются в прикреплении к его корпусу носика и ручки. Чтобы справиться с такой задачей, нужно провести плоскость, проходящую через носик, ручку и ось чайника, и стараться прикрепить их к корпусу именно в этой плоскости. Точно так же надо подходить к построению ручек кастрюли, вазы и т. д.

Голова человека, например, это тоже не просто внешний силуэт и линии лица, а большая объемная форма, состоящая из мелких форм. Форму каждой детали лица образуют плоскости, находящиеся в разнообразных поворотах и перспективных сокращениях. Рисуя голову, надо внимательно разобраться в строении черепа и анатомии мышц и шеи, связях деталей лица с общей формой головы. Если в рисунке нет конструкции, то изображаемый предмет или объект будет выглядеть бесформенным.

Передача светотени также должна опираться на конструктивное решение. Если к светотеневому решению формы подходить не конструктивно, а копируя с натуры светлые и темные пятна на предмете, то предметы будут оставлять впечатление муляжей или чучел, набитых ватой. Именно так поначалу рисуют неопытные рисовальщики, внимательно следя лишь за контуром предметов, его изгибами. К контуру одной части предмета пририсовывают контур соседней части, передавая все его повороты, совершенно забывая о массе предмета, пропорциях его большой формы. Они не видят целого из-за второстепенного, поэтому увлекаются деталями.

Такой принципиально неверный подход к изображению происходит от незнания последовательного процесса изображения, от стремления передать бесчисленное множество признаков предмета, забывая наиболее важные, основные, по которым прежде всего узнается на рисунке предмет. Именно основные пропорции и конструкция — главные качества реалистического изображения.

Объем и материальность. К важным, характерным особенностям всякого предмета относятся и такие, как объем, пространственное расположение и материальность. Они, как и пропорции и конструктивное строение, должны быть переданы на изобразительной плоскости. В реалистическом тональном рисунке и в станковой живописи наличие их необходимо.

Объем, то есть трехмерность пространства, на плоскости передается прежде всего правильным перспективным и конструктивным построением предмета. Если рисунок предмета по перспективе и конструкции построен неверно, тщательная передача светотени не сделает предмет объемным.

Другое важное средство изображения объема на плоскости — это градации светотени: блик, свет, полутень, рефлекс, тень собственная и падающая. Изображению объемной фор-



К. С. Петров-Водкин. За самоваром

мы способствует также сама техника работы: характер штриховки карандаша или мазки кисти, движение их по направлению формы. На плоских поверхностях штрихи прямые и параллельные, на цилиндрических и шаровых — дугообразные.

Материальность изображаемых предметов передается прежде всего характером светотени на объемной форме. Предметы из различных материалов имеют разный характер светотени. На гипсовом предмете, например, можно наблюдать такие градации светотени (кроме блика): свет, полутень, тень и рефлекс. На предметах прозрачных (стеклянных), глянцевых, металлических заметны только блики и рефлексы. Например, на картине К. С. Петрова-Водкина «За самоваром» материальность предметов передана градациями светотени, характерной для металла, стекла, фарфора.

Другим не менее важным условием передачи материальности изображаемых предметов на бумаге является передача взаимных светлотных различий (отношений) между предметами. Тень на гипсовом предмете может быть темнее фона, но значительно светлее тени на керамическом кувшине и т. д. Если характер светотени и тональные отношения будут сохранены на рисунке, на нем будет передано стекло, гипс, металл, дерево и т. д.

Пространственное расположение предметов натюрморта или объектов пейзажа на изобразительной плоскости решается прежде всего правильным построением рисунка, то есть верно построенными на горизонтальной плоскости основаниями предметов и перспективным уменьшением предметов на заднем плане по сравнению с передним. Невозможно передать предметы или объекты, расположенные на разных пространственных планах ни тоном, ни цветом без правильного построения рисунка.

Передаче пространства на рисунке способствует также воздушная перспектива, в силу которой тональные качества предметов при удалении изменяются: светлые предметы и их поверхности с увеличением расстояния темнеют, а темные светлеют. Предметы или объекты на переднем плане отчетливо видны, на них заметны многие подробности, контуры у них четкие, ясно выраженные. На переднем плане предметы выглядят более объемными, а вдали — более плоскими.

Передаче материальности предметов, фактуры и пространственного их удаления способствует также технический прием, с помощью которого наносится на бумагу линия или штриховка. Активная, жирная и жесткая штриховка (или линия) применяется при изображении тяжелых, плотных, грубых материалов, а также объектов пейзажа, расположенных вблизи. Легкий, светлый, тонкий штрих, растушевка способствуют передаче светлых, нежных по фактуре объектов (гипсовые предметы, лицо человека, облака в пейзаже, перспективные дали и т. п.).

Процесс рисования с натуры, его правила

1. *Определение композиционного мотива изображаемого.*

Для этой цели прежде всего следует найти выгодную точку зрения на изображаемую натуру. Рисовальщик смотрит на один предмет или на группу предметов с определенной точки зрения, и все представляется его взору в определенном виде, обусловленном и наблюдательной перспективой, и освещением, и взаимными отражениями. Среди предметов устанавливается определенное распределение света, полутеней, теней и рефлексов. При перемене точки зрения натура предстает уже в новом виде и по взаимному перспективному расположению предметов, и по освещению. Поэтому, прежде чем создавать композицию рисунка на изобразительной плоскости, надо найти такую точку зрения, с которой натура будет выглядеть наиболее выразительно, будут выявляться основные и наиболее характерные черты и признаки. Для этой цели рисующий все время меняет местоположение. Ему приходится то приближаться к натуре, то отдаляться или рассматривать ее с разных сторон, менять уровень горизонта. С разных точек зрения выполняются композиционные эскизы-наброски. Выбор удачной композиции будет зависеть от опыта и личного вкуса.

Прежде чем приступить к компоновке рисунка на листе бумаги, необходимо определить ее формат и размер. Удлиненный формат листа может быть расположен по горизонтали или вертикали. Это определяется величиной и формой изображаемой натурной постановки.

При компоновке натюрморта, например, на листе бумаги прежде всего необходимо учитывать величину всей группы изображаемых предметов. Если бумага большого размера, то и рисунок должен быть большим, и наоборот. Фон не должен «давить», но в то же время предметам в композиции и не должно быть «тесно», они не должны подступать близко к границам листа. В противном случае будет затруднена передача пространства на изобразительной плоскости. Слишком мелкое изображение теряется на плоскости и становится как бы второстепенным.

Определяя общую высоту и ширину нескольких предметов, надо брать во внимание не каждый предмет в отдельности, а сразу все. Наметив общую высоту и ширину группы предметов, находим основные пропорции каждого из них, учитывая конструктивные особенности и перспективные изменения.

Зрительное восприятие различных частей картинной плоскости неодинаково. Предмет или группа предметов, на которых сосредоточивается основное внимание в изображении, служат композиционным центром, остальное — дополнением к нему.

2. *От общего к частному.* Если начать изображать натуру с отдельных деталей, рисунок будет пестрым и раздроблен-

ным, не будет производить цельного впечатления. Поэтому в процессе изображения следует идти от общего к частному, от общего построения основных масс к последовательному насыщению их деталями.

В начале работы необходимо построить всю изображаемую форму (орнамент, натюрморт, голову, фигуру) в целом, найти ее конструкцию, основные пропорции, определить общий характер модели и ее положение в пространстве.

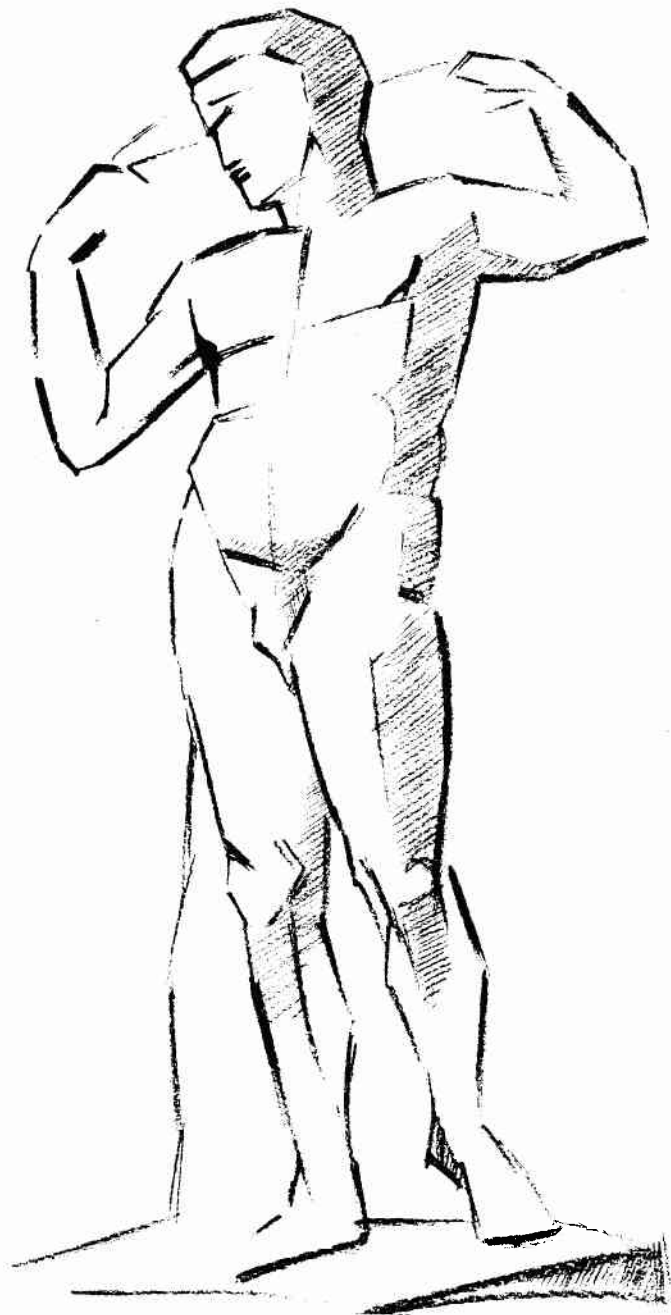
Так, при изображении дома сначала рисуют общую форму дома, основные его пропорции (это будет куб или призма), а затем уже окна, двери и другие детали здания. В архитектуре такие главные и второстепенные части называют несущими и несомыми. По аналогии с архитектурными сооружениями у всякого предмета также можно найти главные и второстепенные (несущие и несомые) части. У книги несущими будут обложка и корешок, несомыми — рисунок и текст на обложке; у листа дерева несущим элементом можно считать всю его пластину, несомыми — черенок и жилки. Прежде чем изобразить листья, отмечают их общую форму, пропорции, а затем расположение жилок: угловое, параллельное и т. д.

Общее нужно видеть в строении, в движении, в пропорциях и тоне. При рисовании табурета с натуры прежде всего надо обобщить его сложную форму. Для этого нужно мысленно представить себе табурет как бы обтянутым марлей. В таком виде он будет напоминать призму. Наметив пропорции призмы, начинаем постепенно пристраивать ножки, места прикрепления перекладин, сиденье и т. д. Если же начать рисование табурета с передачи деталей, с изображения одной ножки, потом другой, третьей, то в конечном итоге предмет не будет верно построен: неправильно будут переданы общие пропорции и перспективное построение.

Рисуя голову, вначале надо нанести на холст или бумагу набросочный ее контур. Далее, не останавливаясь на подробностях, наметить основные поверхности головы, определяющие конструкцию в целом.

Изображение фигуры также начинаем с обобщенного наброска. Легкими штрихами намечаем движение фигуры (наклон, поворот и т. п.), определяем соотношения отдельных частей, показываем, высока фигура или низка, толста или тонка, сутула или стройна. Далее обобщенно намечаем поверхности основных объемов. Рисуя дерево, надо начинать с общей формы всего дерева в виде многоугольного контура. Затем уже в этом контуре необходимо располагать детали: ствол, крупные ветви и т. д.

Выполняя светотеневое решение формы, тоже следует идти от общего к частному, то есть сначала найти и проложить светотеневые отношения основных частей предмета. Намечается общая форма предметов, но попутно покрываются тоном те их части, которые находятся в тени. Наметив призму табу-



Первоначальная стадия нанесения общих пропорций фигуры

рета или книги, сразу же легко заштриховывают ее затененную часть, а в дальнейшем, уточняя форму, наносят тени отдельных деталей.

Прокладка общей светотени на данном этапе рисования помогает правильно определять пропорции. Светлое, белое всегда кажется больше темного. Заполняя объем светотенью, можно избежать ошибки в размерах.

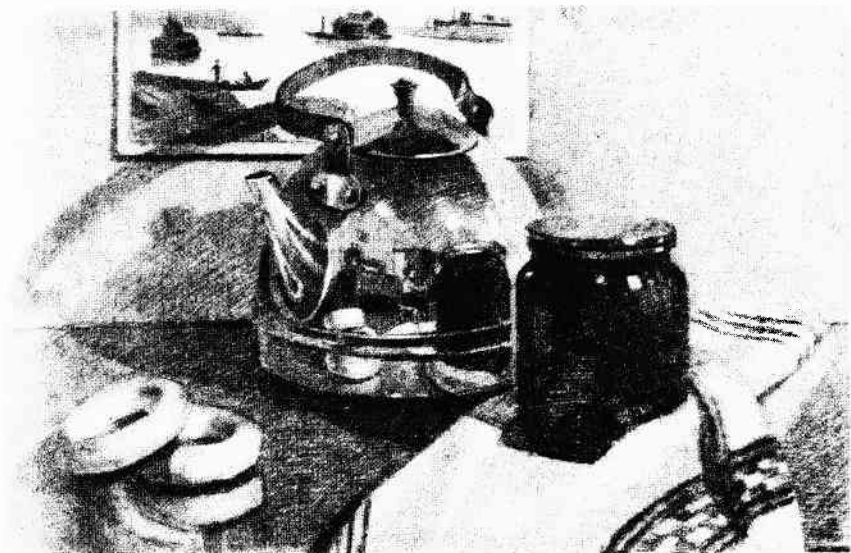
3. *Детализировка.* Одного умения хорошо построить общее и по форме, и по тону еще недостаточно. Нужно, не нарушая общей массы, дополнить ее деталями и тщательно их проработать.

При моделировании светотенью объемной формы каждого отдельного предмета необходимо прежде всего выдержать правильные отношения между основными градациями света и тени: между бликом, светом, полутенью, тенью. Если их отношения взять неверно, то предметы не будут выглядеть объемными и материальными. При этом ни одна часть рисунка, ни одна деталь не должна иметь самостоятельного значения — все должно подчиняться общему и по своим размерам, и по тону, и по рельефу.

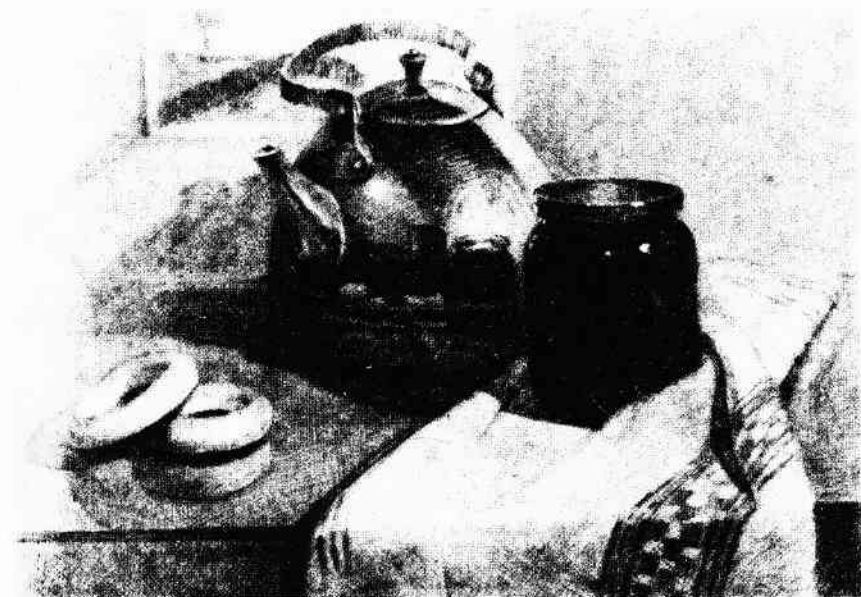
4. *Обобщение.* Предметы натурной постановки могут быть построены перспективно и конструктивно грамотно, правильно изображены их взаимные пропорции, хорошо выявлена светотень, передана их материальность. Однако, если мельчайшие детали всех предметов передать на всех планах рисунка, все части нарисовать с одинаковой тщательностью, то все предметы, входящие в состав натюрморта (или пейзажа), будут одинаково «лезть» в глаза, рассеивать внимание зрителя, изображение будет пестрым и дробным.

Характерная ошибка в рисунках начинающих художников часто состоит именно в том, что они одинаково вырисовывают или выписывают все предметы на всей изобразительной плоскости. Это происходит потому, что рисовальщик не умеет видеть одновременно все предметы природы и изображать ее в соответствии с цельным зрительным впечатлением. Глаза рисовальщика перебегают поочередно с одного предмета на другой, и он получает ряд отдельных, четких зрительных впечатлений от отдельных предметов. Если натюрморт имеет два плана, то, сосредоточив внимание на первоплановых предметах, рисующий видит четко их. Если же он смотрит на предметы дальнего плана, то уже подробности их рельефа замечает более четко и детально, чем на предметах переднего плана. На расстоянии границы предметов во многих местах растворяются, однако глаз рисовальщика при отдельном рассмотрении воспринимает четко выраженные границы у предметов.

На первом рисунке натюрморта можно наблюдать ошибки, которые допускают рисовальщики на первоначальной стадии обучения. Четкость силуэтов, наличие подробностей, контрасты светотени, сила тона одинаковы на предметах, располо-



Результат раздельного видения натурной постановки.
Предметы нарисованы одинаково активными линиями, отчего наблюдается
тональная пестрота



Результат целостного восприятия натурной постановки.
На разных планах натюрморта нет тональной пестроты

женных вблизи и на втором плане, на свету и в тени. Рисунок представляет собой механический набор отдельных частей. Он не соответствует тому зрительному образу, который получается при цельном видении.

Чтобы грамотно изображать натуру, рисовальщики должны научиться смотреть на нее цельным, обобщенным взглядом. Только одновременное обозрение всего объекта, широкое его видение позволяет правильно изобразить натуру, определить тоновые различия предметов на разных планах, правильно заметить степень четкости контуров предметов и количество деталей на них.

П. Чистяков предупреждал своих учеников: «Высочайшая сторона искусства заключается в рисунке. Но нельзя только строго рисовать, доводить до крайности, нужно уметь остановиться вовремя; легко перешагнуть предел и попасть на дорожку фотографа или засушить, если не умеешь охватить общее». Он настоятельно учил своих учеников смотреть на натуру цельным, обобщающим взглядом, охватывать глазами всю группу предметов целиком, не «сводя глаза» в одну точку. Об этом говорил и И. Репин: «Рисую ухо — смотри на пятку».

Лишь в результате цельного видения, когда мы смотрим сразу на всю натуру, можно правильно определить контрастность и заметность каждой детали, ее подчиненность теневой стороне или второму плану. На втором рисунке представлен тот же натюрморт, который приведен в состояние тоновой целостности и единства.

Сущность последней стадии процесса рисования — обобщения — заключается в том, чтобы в конце работы окончательно привести рисунок в соответствие с общим зрительным впечатлением, которое мы получаем при цельном восприятии натуры. На изображаемый объект необходимо смотреть обобщенно и задавать себе вопросы: что прежде всего бросается в глаза и что более растворяется в тени или на заднем плане?

Таким цельным видением натуры можно проверить свой рисунок, после чего бывает необходимо что-то усилить, что-то ослабить, обобщить, все подробности формы на теневой стороне подчинить тени, на освещенной стороне — свету, сопоставив все по сравнению с самым темным местом и бликом. Как на теневой стороне предмета, так и на свету не должно быть повторения одинаковых тоновых оттенков. Рефлексы нельзя преувеличивать. Они не могут быть сильнее света или полутени. Так постепенно рисунок обобщается и приводится к целостности и единству.

Целостность реалистического рисунка (ее противоположность — натуралистическая документальность) приобретает не только благодаря целостности видения, а главным образом от умения художника увидеть и выделить характерные свойства натуры. В облике каждого предмета, его деталях очень



Фигуры хотя и нарисованы анатомически правильно, смотрятся каждая в отдельности. Не выявлен композиционный центр

многое может быть чисто случайным и несущественным. Рисую, например, одежду человека, нельзя делать все пуговицы одинаково заметными. Если что-то пестрит и отвлекает от главного, его надо пригасить, если что-то имеет важное значение для характеристики человека или для выражения настроения пейзажа, его надо усилить, подчеркнуть.

Целостность реалистического изображения основывается еще и на умении художника подчинять все изображение единому композиционному центру. В процессе рисования пейзажа или портрета художник не придает всем частям изображения одинаковое значение, не делает их одинаково заметными. Все окружающее композиционный центр подчиняется главному.

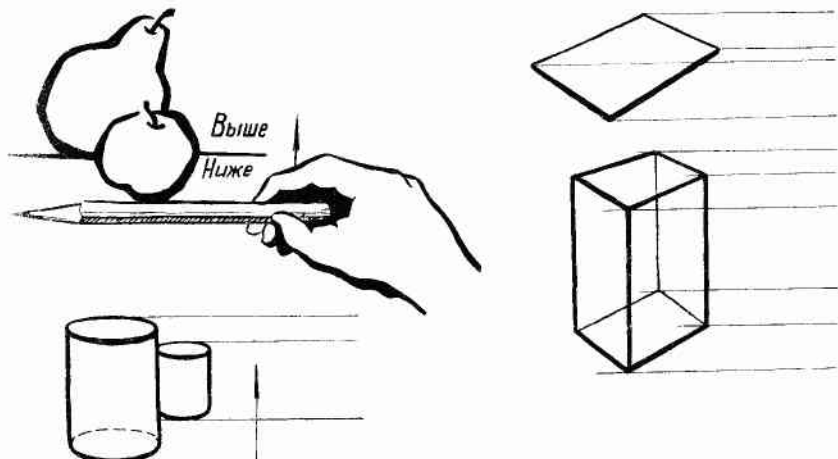
Таким образом, выявление главного и существенного в объекте (выделение композиционного центра) производится сознательным подавлением несущественных частных, ослаблением тона и уменьшением подробностей всех предметов, удаляющихся от зрительного центра. Другими словами, изображение должно выглядеть таким, какое впечатление производит натура, когда она воспринимается с единым зрительным центром, то есть когда взор направлен на главный объект. Тот объект или ту группу предметов, на которые направлено внимание, мы видим отчетливо, все остальные — менее четко. Приблизительно такое впечатление должно производить изображение всей группы предметов на холсте или бумаге, если мы стремимся выделить композиционный центр. В этом случае все остальные предметы будут зрительно подчиняться ему.

Французский художник XIX в. Теодор Руссо предупреждал неопытных художников: «Не количество деталей делает картину законченной, а верность общего». Каждая картина имеет главный предмет, на котором сосредоточивается внимание, остальные предметы — лишь его дополнение, они интересуют меньше. Главный предмет должен сильнее всего заинтересовать художника при работе. Если же в картине детали равны друг другу, то зритель смотрит ее равнодушно.

В воспроизведенной здесь двухфигурной композиции моряков не выявлен ни композиционный, ни зрительный центр. Каждая в отдельности фигура хотя конструктивно и построена правильно, но изображена независимо от другой. Фигуры воспринимаются отдельно потому, что рисовальщик смотрел на каждую из них именно отдельно.

Общие правила и практические советы

1. Лист бумаги должен располагаться перпендикулярно лучу зрения. Нельзя в процессе работы поворачивать бумагу.
2. Начинать рисовать следует легкими, едва заметными линиями.
3. В процессе работы надо идти от общего к частному, от



Выяснение с помощью горизонтали взаимного расположения предметов, находящихся на разном расстоянии

большой формы к деталям, а в конце работы возвращаться опять к общему, подчиняя частное целому.

4. Все время необходимо проверять и уточнять пропорции предметов во всех их частях и на всех этапах работы, а замеченные ошибки исправлять немедленно.

5. Весь рисунок ведется одновременно. Нельзя заканчивать его по частям.

6. Во время работы надо все время сравнивать предметы между собой по величине и силе света, находить и строить пропорциональные их отношения на рисунке. Нельзя сравнивать отдельно какую-либо деталь рисунка с той же деталью в натуре. Сравнивать надо несколько отношений в натуре с подобными отношениями на рисунке.

7. Взаимное расположение предметов, движение фигуры, направление любой грани предмета легче определять в натуре и строить на рисунке с помощью вертикали и горизонтали. Рисуя, например, человеческую фигуру, по вертикально поставленному на вытянутой руке карандашу можно определить положение пятки ноги относительно головы или рук и решить вопрос, находятся ли эти части тела одна над другой или же сдвинуты одна относительно другой.

Выяснение расположения частей тела предмета относительно горизонтали производится по горизонтально расположенному карандашу. Карандаш можно поднимать выше, опускать ниже и наблюдать, какие части модели располагаются в перспективе ниже других. Таким образом проверяем, уточняем высоту отдельных точек и наклоны линий модели. Непременным условием правильности проверки является перпендикулярное положение карандаша относительно луча зрения.

8. Рисунки с натуры могут получаться с искаженной пер-



И. С. Ефимов. Тигр



*В. А. Серов. Портрет балерины
Т. П. Карсавиной*

спективной и пропорциями, если рисовать натуру с близкого расстояния. Особенно грубые ошибки при этом наблюдаются в определении направления уходящих горизонтальных ребер предметов. Поэтому рисующему надо находиться на таком расстоянии от натуры, чтобы можно было видеть весь объект, не поворачивая головы. Практически такое обозрение получится, если встать от натуры на расстоянии, равном трем ее высотам.

9. Многообразный характер движения модели, характер ее светотени и тональных отношений нельзя передать в наброске однообразными штрихами или линиями контура. Одинаковая активность линии контура омертвляет пластическую форму: рисунок делается скучным и безжизненным. Обводка каждого предмета одинаково четким проволочным контуром приводит к зрительному разрушению объемной формы предметов. При повороте поверхности к свету ее контуры рисуют тонкими и светлыми линиями, ушедшие в тень — более толстыми и темными. Линия, обрисовывающая форму, должна быть подвижной, изменчивой, живой. В качестве иллюстраций можно назвать работы В. А. Серова «Портрет балерины Т. П. Карсавиной», И. С. Ефимова «Тигр», К. С. Сомова «Автопортрет», М. А. Врубеля «Портрет Забелы-Врубель».



К. С. Сомов. Автопортрет



М. А. Вруб е л ь. Портрет Забелы-Врубель

ПРАКТИЧЕСКОЕ РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТА, ПЕЙЗАЖА, ГОЛОВЫ И ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Натюрморт

Предмет или группу предметов рисуют только в одном каком-то положении. Поэтому надо очень серьезно отнестись к выбору такого положения натуры, такой ее отдаленности, поворота, точки зрения на нее, которые обеспечат узнавание и понимание сути натуры, выявят ее строение и основные при-

наки. Случайная же точка зрения не дает полного зрительного представления о ней.

Выбрав наиболее интересную точку зрения на натуру, необходимо решить, каким по формату должен быть лист бумаги. В одном случае это может быть прямоугольник, расположенный вертикально или горизонтально, в другом — квадрат и т. п.

В натуре нужно четко определить вид натюрморта (включая фон, пространство и окружающие предметы). Для поиска изобразительно-пластических вариантов композиции выполняется серия набросков. При этом важно найти величину изображения по отношению к данному формату.

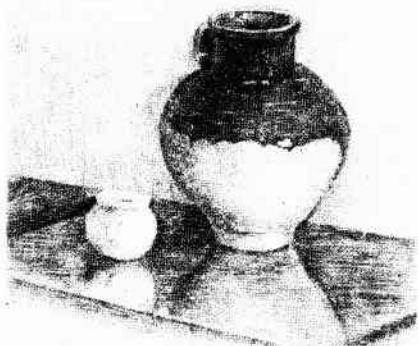
Поиски следует начинать при изображении сначала простых натуральных постановок (постановки из гипсовых геометрических тел), затем натюрмортов из предметов быта, близких по форме к геометрическим телам и, наконец, постановок из предметов быта различной формы, цвета и материальности (натюрморты, расположенные в интерьере и на пленэре).

Группу предметов натюрморта нельзя начинать рисовать с отдельного предмета, постепенно пририсовывая другие. Неизбежно будут нарушены взаимные размеры, а вся группа не уложится в листе или окажется значительно меньше, чем требует формат. Натюрморт надо представить целиком, как бы лежащим уже на плоскости листа. Легкими беглыми линиями надо наметить всю группу предметов. Далее необходимо установить пропорции предметов, правильные перспективные сокращения, расположение предметов на горизонтальной плоскости стола и т. д.

Конструктивное и перспективное построение формы каждого предмета осуществляется одновременно с уточнением его пропорций. При этом следует делать «сквозную» прорисовку оснований предметов, что позволит правильно обозначить место каждого предмета на горизонтальной плоскости и тем самым решить их пространственное расположение.

Выполняя подготовительный рисунок, изображая форму отдельных предметов, их пропорции, начинающие рисовальщики не сразу выполняют эти задачи. Их внимание направлено не на силуэт массы предмета, а на контур. Они считают, что если срисовать контур предмета, то будет правильно передана форма. На самом деле это часто не получается. Обрисовывая контур, можно совершенно упустить из виду характер пропорций предмета. Контур на рисунке должен получаться в результате понимания конструкции предмета и зрительного чувства характера массы предмета, понимания того, какой силуэт формы заключен в контуре. Рисовать, конечно, можно контуром, линией, но мыслить надо формой, ее пропорциями, тем, что заключено в контуре.

На данном этапе работы необходимо все время сравнивать величины отдельных предметов и их частей между собой и с



Краткосрочный этюд на тоновые отношения



Краткосрочный тональный набросок простейшего натюрморта

целым. При этом надо смотреть одновременно на всю группу предметов. Рисуя каждый предмет, надо воспринимать его как массу формы, чувствовать его силуэт. Проведенные вначале линии контура предметов не следует считать окончательными и безошибочными. В процессе работы необходимо продолжать уточнение характера формы. И вообще, надо иметь в виду, что работу над рисунком или живописью нельзя разделять на какие-то замкнутые этапы: поначалу построение пропорций, затем моделировка тоном и т. д. В процессе всей работы от начала и до конца эти этапы тесно переплетаются.

Кратко изложив построение подготовительного рисунка натюрморта на изобразительной плоскости, перейдем к тональному выполнению учебных натюрмортов.

Для первых упражнений в рисовании натюрмортов целесообразнее ставить несложные постановки из трех — пяти предметов, простых по форме и ясных по тональным различиям. Основная задача изображения таких постановок — их композиционное построение, передача перспективы, взаимных пропорций, моделировка формы и передача материальных качеств.

Для первоначального упражнения составим группу предметов из гипсовых геометрических тел, разнообразных по форме, размерам, и рассмотрим последовательность изображения.

Натюрморт, составленный из гипсовых геометрических тел. Построение начинается с обобщения формы всей группы, с определения масштаба по отношению к размерам листа бумаги (композиционное расположение). При этом надо исходить из целостного восприятия всей группы предметов. Когда группа в целом будет намечена, можно переходить к определению относительных пропорций отдельных предметов, их взаимного расположения. Так, цилиндр ближе вазочки, следовательно, он на рисунке располагается ниже. Чем дальше предмет, тем

на рисунке он будет располагаться выше. Сравниваем размеры всех предметов по высоте и ширине. По возможности находим точки схода горизонтальных параллельных граней и переходим к точному перспективному построению каждого предмета. При этом нельзя полностью построить один предмет, потом приняться за другой. Наметив высоту и ширину одного предмета, намечаем положение другого. Определяя пропорции предметов и строя их в перспективе, одновременно слегка прокладываем тени. Это способствует более точной передаче пропорций.

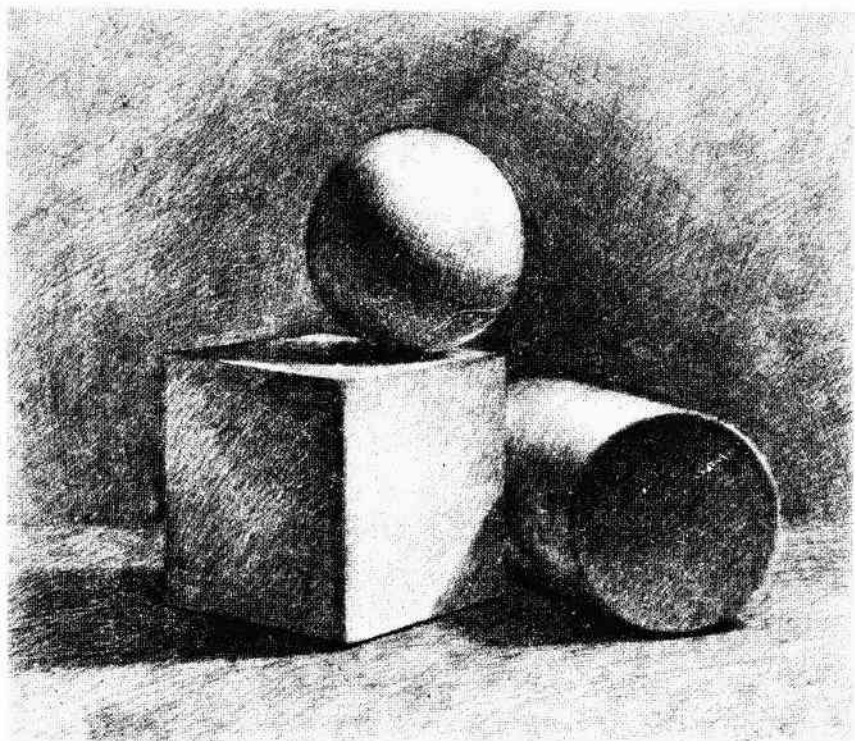
Когда нанесены границы падающих и собственных теней, переходим к более детальному светотеневому изображению каждого предмета, передаче его объема и материала. Этих необходимых качеств реалистического рисунка можно добиться только в том случае, если все тени, полутени и света на предмете, фоне и поверхности стола мы будем наносить в пропорциональных натуре отношениях. Для этого следует определить в натуре самые темные и самые светлые места.

В натюрморте самое темное место — собственная тень на цилиндрической вазе, а самое светлое — основание горизонтально лежащего цилиндра, так как оно ближе всего к источнику света и лучи света падают на него под прямым углом. Начинать штриховать надо с самой темной тени.

Наметив определенный тон исходного самого темного места, силу каждой другой тени нужно сравнивать с этим тоном и с другими тенями. Так, например, собственная тень на цилиндре светлее падающей тени от него, но темнее фона, поверхности стола и т. д. Сравнивать надо не только тени с тенями, полутона с полутонами, но и светлые места между собой. Свет на левой грани куда слабее, чем самое светлое место — круглое основание горизонтального цилиндра, но светлее фона.

Изображая предметы, надо учитывать светлоту фона и горизонтальной поверхности стола. Правильно взятые их тональные отношения способствуют передаче пространства и материальности предметов. Обычно та часть фона, которая находится с теневой стороны предмета, кажется более светлой, чем часть, находящаяся за освещенной стороной. Это явление светового контраста надо учитывать при рисовании. Утемнение фона около освещенной части предмета и высветление его у теневой дает возможность контрастнее выявить свет и тень.

Покрывать тени, полутени, рефлексy лучше всего штрихами с нажимом, соответствующим каждому тону, а направление штрихов должно соответствовать характеру той поверхности, которая изображается в рисунке. Если, например, на цилиндр наносить штрихи во всевозможных случайных направлениях, это не будет способствовать передаче гладкой, круглой поверхности цилиндра. На тональном рисунке геометрических тел, помещенном в пособии, видно, что штрихи наносятся по форме, следуя ее изгибам и закруглениям. Падающие тени заштрихованы в двух направлениях, одно из которых со-



Светотеневой натюрморт, составленный из геометрических тел

ответствует направлению света. Светотень темной грани куба передана перекрещивающимися параллельными линиями. Может быть выбрано другое направление штрихов, но важно, чтобы в каждом случае они совпадали с направлением поверхности предмета (вертикально, горизонтально, с наклоном и т. д.).

Рисуя с натуры, мы должны следить за отношениями предметов не только по величине и силе света, но и по четкости, контрастности границ поверхностей предметов. Четкость границ поверхностей, контрастность их везде разная. Левая освещенная грань куба близка по силе света к фону, поэтому она мягко «прикасается» к нему. Граница правой грани куба почти слилась по тону с фоном, а верхняя резко выделяется на фоне.

Кроме передачи правильных светотеневых отношений между различными поверхностями предметов, надо тщательно вылепить светотенью объемную форму каждого предмета. На предметах по направлению от света к тени каждый новый миллиметр поверхности постепенно утемняется, причем самое темное место собственной тени будет находиться не на левой видимой границе поверхности шара, а на некотором расстоянии от

нее. Слева у контура собственная тень высветляется рефлексом. Особенность светотени предметов, ограниченных плоскостями, заключается в том, что каждая плоскость имеет свой определенный тон, отличный от тонов других плоскостей. На границе светлой и темной поверхности, в силу краевого контраста, светлая поверхность будет выглядеть немного светлее, а темная — темнее.

После того как объемная форма всех предметов тщательно проработана, необходимо перейти к последней стадии работы — к обобщению рисунка. В процессе проработки каждого отдельного предмета мы могли увлечься отдельными деталями и сделать их слишком четкими и заметными. По этой причине предметы второго плана могут зрительно вырываться на передний план. Чтобы привести всю группу предметов в единое целое, которое существует в природе, надо смотреть на все одновременно, воспринимать цельно, оценивая в этот момент силу каждого участка света и тени по отношению ко всему остальному.

Передав светотеневые градации всех предметов натюрморта, надо проверить, верно ли переданы тоновые отношения между ними. Сравнив все световые поверхности, проверив тоновые различия между ними, а также по отношению к фону и предметной плоскости, надо проверить характер границ всех предметов, их четкость и мягкость, видимость одного предмета на фоне другого.

Стадия обобщения заканчивается проверкой: подчинены ли все предметы целому, не вырывается ли какая-либо часть композиции из целого, из своего пространственного плана, не нарушены ли основные тональные отношения. В результате проверки может появиться необходимость ослабить или усилить тон какого-то предмета, смягчить или выделить контур и таким образом добиться соответствия целостности природы. Сохранение целостного впечатления от всей группы предметов является основным условием реалистического изображения. Поэтому работа заканчивается обобщением, установлением целостности изображения в соответствии со зрительным образом натурной постановки при цельном ее восприятии, подчинении второстепенного главному, композиционному центру.

Натюрморт, составленный из предметов быта. Материальность является неотъемлемым качеством каждого предмета. Кто в достаточной степени овладел задачами тонального изображения, в котором, кроме объема, передается материальность каждого предмета, как правило, более успешно продвигается в живописи. Рассмотрим задачи и процесс изображения натурной постановки, составленной из предметов разного материала.

После того как сделан подготовительный рисунок натюрморта, переходим к светотеневому изображению каждого пред-



Натюрморт, составленный из предметов быта из разного материала

мета — передаче средствами светотени и тональных отношений их объема, материала и пространственного расположения. Этих качеств реалистического рисунка можно добиться в том случае, если правильно передать как градации светотени на каждом предмете (блик, свет, полутень, тень и т. д.), так и их взаимные тональные различия. Что это значит — взаимные тональные различия?

Одни предметы по окраске выглядят в природе плотными и темными, другие — светлыми. На одном предмете собственная тень выглядит темной, плотной, «тяжелой» (металлический сосуд), на другом — более светлой, «легкой». Эти светлотные различия необходимо передать на рисунке. При этом надо учитывать и фон, который находится за предметами. Правильно взятые отношения светлоты фона к тонам всех предметов натурной постановки способствуют передаче пространства.

Начинать передавать тональные отношения лучше всего с самого темного предмета или глубокой тени. Силу тона каждого другого предмета, других теней нужно сравнивать с этим исходным тоном. Тени надо сравнивать с тенями, полутона — с полутонами, светлые места — со светлыми. Так, собственная тень на плотном сосуде темнее падающей тени от него.

Такими постоянными перекрестными сравнениями предметов в природе и на рисунке надо добиваться идентичных светлотных различий. Причем надо помнить, что самый темный предмет или его тень — это не черный бархат и не цвет угля. Все темные предметы и их тени имеют более мягкий, неглубокий черный тон. Если, рисуя черный бархат (он ведь воспринимается на расстоянии), использовать карандаш или черную краску во всю силу, на холсте получится впечатление черной дыры. Самый белый предмет чаще бывает гораздо темнее белой бумаги.

Процесс работы над любым натюрмортом проходит следующим образом. Первая стадия — нахождение основных отношений. Определяются светотеневые отношения основных объектов: природы, светлоты фона и светлоты поверхности стола, предметов друг к другу, а всего этого в отношениях к фону. Сначала наносится общий тон горизонтальной поверхности стола, вертикальной поверхности фона. Если эти общие отношения взяты неверно, то ни точность рисунка, ни дальнейшая проработка светлотной объемной формы отдельных предметов не сделают изображение правдивым — впечатление материальности и пространства на плоскости отсутствовало бы. Работа велась от теней к свету, причем теневые места наносились по возможности не многократной штриховкой, а нанесением светлоты штриховки за один-два раза.

После передачи правильных тоновых отношений между поверхностями основных предметов надо тщательно передать светотень объемной формы всех остальных предметов. На шарообразной и цилиндрической форме бытовых предметов (идя от све-

та к тени) каждый новый миллиметр поверхности постепенно утемняется, причем самое темное место собственной тени будет находиться не на границе предмета с теневой стороны, а несколько дальше от нее. Справа у контура собственная тень вы светляется рефлексом.

Особенность светотеневых градаций предметов, ограниченных плоскостями (книга, чемодан, стол), заключается в том, что каждая плоскость имеет свой определенный тон, отличный от тонов других плоскостей. Объем таких предметов — это пространство, ограниченное со всех сторон плоскостями. Плоскости, повернутые к свету, ярче освещены, чем плоскости, на которые падает скользящий свет. Этот принцип лепки формы плоскостями разного типа относится как к большим массам, так и к мелким формам. На границе светлой и темной поверхностей, в силу краевого контраста, освещенная поверхность будет выглядеть еще светлее, а теневая — темнее.

При решении тонального изображения необходимо учитывать удаленность предметов от рисующего. Если поставим ряд одинаковых предметов на разном расстоянии от рисующего, то убедимся, что ближайšie предметы, их заметность деталей и фактура материала будут восприниматься более четко. По мере удаления эти качества становятся менее заметными. Объекты на дальних планах смотрятся более плоско и силуэтно. Контрасты света и тени на переднем плане читаются четче, сильнее, чем вдали. Все эти проявления воздушной перспективы надо учитывать при рисовании многоплановых натюрмортов, когда надо решать глубокие пространственные планы.

Изображая с натуры, мы должны следить за отношениями предметов не только по силе тона, но и по четкости, контрастности границ поверхностей предметов. Видимость контура каждого предмета на всем протяжении разная: левая освещенная грань какого-то предмета может быть близка по силе света к фону, поэтому она мягко «прикасается» к нему. Граница правой грани этого предмета почти слилась по тону с фоном, а верхний его край резко выделяется на фоне. Все это можно заметить при одновременном, целом видении натуры.

После того как объемная форма предметов будет тщательно проработана, необходимо переходить к обобщению. В процессе изображения каждого предмета мы могли увлечься отдельными деталями и сделать их слишком четкими и заметными по контрасту светотени. По этой причине предметы второго плана могут зрительно вырываться на передний план. Чтобы привести всю группу предметов к единству, целостности, надо смотреть на все одновременно, воспринимать целно, оценивая в этот момент силу каждого участка света и тени по отношению ко всему остальному. Сохранение целостного впечатления от всей группы предметов — основное условие законченности изображения группы предметов.

1. Нарисуйте несколько натуральных постановок, составленных из трех-четырех геометрических тел (по выбору — куб, шар, цилиндр, конус, призма, пирамида). Освещение различное: сбоку, спереди и сзади. Если нет простых геометрических тел, то составляйте натюрморты из предметов домашнего обихода, близких по форме к геометрическим телам: ведро, чемодан, мяч, различные сосуды.

После того как хорошо будут изучены принципы построения перспективы, метод работы от общего к деталям и тоновое изображение простых предметов, можно переходить к рисованию сложных объектов с наличием драпировок.

2. Нарисуйте натюрморт, состоящий из разнообразных по форме и материалу предметов домашнего обихода. Натуральная постановка должна состоять из небольшого количества предметов, контрастных по светлоте, что в значительной степени облегчит нахождение и передачу тональных отношений между ними.

3. Рисование натюрморта в интерьере. Составные элементы этого натурального мотива — стол или стул, на котором расположены, например, гипсовая ваза, раскрытая книга, драпировка и т. п. Фоном является интерьер комнаты. Внимание при выполнении этого задания следует обратить на тональные решения предметов и объектов на разных планах, при разной удаленности от рисующего.

Пейзаж

Изображать пейзаж с натуры — это значит наблюдать и изучать природу во всем многообразии и поэтичности, рисовать ее при различном освещении, в любую погоду и время дня. Разные состояния освещенности в природе оказывают на человека различное эмоциональное воздействие, вызывают определенную гамму переживаний и настроений. Именно передача состояния в пейзаже определяет его эмоциональный образный строй и выразительность. Работая с натуры, прежде всего надо стараться понять, осмыслить ее характерные особенности, то, как она выглядит в данный момент. Поняв ее общий характер, можно приступить к решению композиционных задач рисунка.

Переходить к рисованию более сложных пейзажей можно после того, как накопится некоторый опыт в изображении характера простых мотивов. Для этих целей можно выбрать живописную опушку леса, лесную просеку с тропинкой, дорогу, убегающую в глубь чащи, или аллею в городском парке. Во всех случаях надо стараться находить интересные мотивы, характерные для данной местности. Успех в рисовании пейзажа основан на умении выявить эстетическое в окружающей природе и найти верное изобразительное решение.

Определив пейзажный мотив, надо найти наиболее выгодную точку зрения для выразительного композиционного его построения. Но прежде важно продумать, в какое время дня и при какой погоде лучше всего нарисовать намеченный мотив. Для этой цели надо наблюдать выбранный пейзажный мотив не один раз. Надо найти в нем что-то новое, интересное. Только при таком подходе к рисованию пейзажа с натуры можно научиться настоящему творческому изображению. Бездушное и бесчувственное копирование случайно выбранных объектов — путь к натуралистическому изображению, пустому и мертвому.

Чтобы выбрать лучшее место, неплохо сделать несколько набросков с различных точек зрения. Следует подумать также и о том, какой формат листа будет наиболее подходящим для данного сюжета, как разместить на нем элементы пейзажа, сколько места отвести небу, лесу и земле. Все это имеет важное значение для композиционной выразительности пейзажа, выполненного с натуры.

Изображая аллею парка, например, лучше рисовать при таком освещении, когда деревья по одну сторону аллеи освещены, а по другую — затемнены. Но, конечно, можно рисовать при любом освещении, если оно интересно выявляет облик паркового пейзажа. Рисуя перспективу аллеи, наметьте линию основания деревьев и линию, проходящую по верху крон. Уточните местоположение каждого дерева, куста, пенька. Зарисуйте основную форму деревьев, передавая их относительные размеры, положение в пространстве. Изображая деревья, не следует вырисовывать отдельные листья. Надо понимать, как они объединяются в группы. Надо стремиться уловить общий тон отдельных участков в сравнении с другими планами, подчеркнуть характерные особенности, отличия друг от друга. В тоне нужно передать освещение и состояние погоды, начиная с выявления тональных отношений массы деревьев и земли к небу. Затем — разницу в тоне деревьев вблизи и в конце аллеи, дымку воздуха, в которую погружены деревья и дорога. Нужно показать падающие на землю тени, проследить игру солнечных лучей в этих тенях, мягче выявляя их края.

Нельзя забывать, что в пейзаже, как и вообще в любом изображении с натуры, имеются предметы главные и второстепенные. Этим главным предметам с самого начала надо уделять при проработке деталей больше внимания, чем всем остальным, служащим как бы дополнительным фоном к главным.

Сложным пейзажем можно считать пейзаж с открытым пространством. Нужно выбрать пейзаж с большим пространством и разными планами, с неровным рельефом местности и видимой на горизонте возвышенностью. Хорошо, если вблизи будут видны какие-либо крупные объекты, помогающие выделить первый план.

Нарисовав основные части пейзажа, проложите обобщенно тона земли, неба и дали. Добейтесь их правильного тонового соотношения, сравнивая между собой. Проложив основной тон крупных частей пейзажа, наметьте его более мелкие детали, начиная от переднего плана и постепенно переходя вглубь, к горизонту. Передайте кажущиеся посветление тона земли по направлению вдаль и разницу освещения первого и дальнего планов. Не следует рисовать облака на небе в виде плоских светлых или темных пятен — ведь мы видим облака снизу как формы, имеющие не одну сторону.

Постарайтесь передать воздушную перспективу — то, как по мере удаления в глубину пространства очертания предметов как бы смягчаются, а объем ощущается менее определенно. Сравнив тон ближних элементов пейзажа с тоном удаленных, можно увидеть, что самые темные тени будут на переднем плане. Запомните: свет и тень предметов на переднем плане контрастнее, на удаленных же предметах разница между светом и тенью слабее. Такое постепенное ослабление тонов при удалении предметов должно быть передано и в рисунке. Кроме того, на первом плане мы видим больше деталей, рельефнее воспринимаем их форму, поэтому на рисунке надо конкретнее прорабатывать ближний вид пейзажа и более обобщенно, мягко — удаленный.

В конце работы проверьте рисунок: верно ли передано общее освещение, соотношение переднего плана с дальним (выявлена ли постепенность перехода переднего плана к горизонту), верно ли изображена форма отдельных элементов пейзажа. Сделайте необходимые исправления и обобщите рисунок.

У п р а ж н е н и я

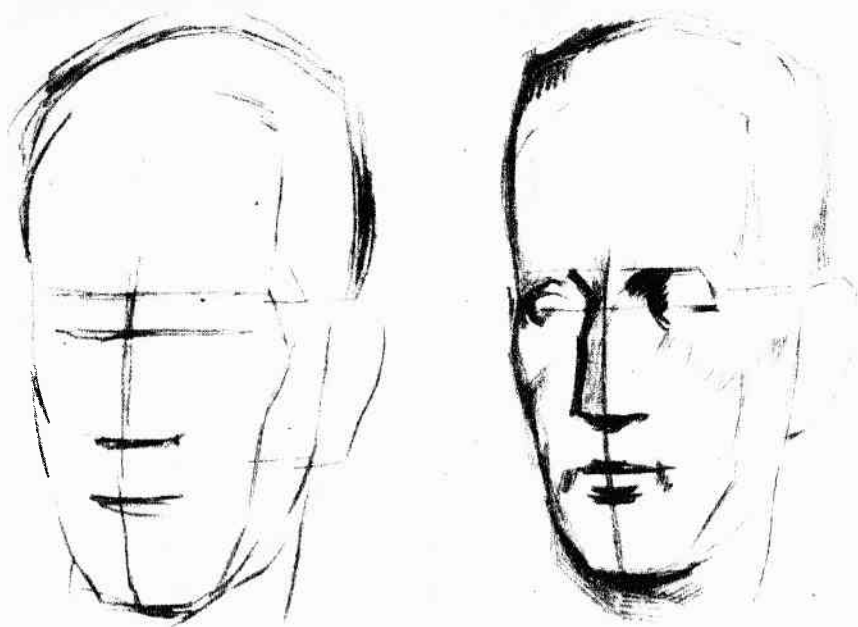
Сделайте несколько рисунков:

- а) элементов пейзажа: пенек дерева, группа камней, листья и стебли дикого щавеля или лопуха и т. д.;
- б) простого пейзажа: дом с деревом, дорога с телеграфными столбами;
- в) сложного пейзажа: многоплановый пейзаж с тоновой проработкой неба, земли, воды и т. д.

Голова человека

Изображению головы должен предшествовать большой опыт рисования более простых предметов, гипсовых орнаментов, интерьера и экстерьера, натюрморта. Развитое чувство пропорций — необходимейшее условие успешного рисования головы человека.

Чтобы научиться рисовать голову конструктивно, необходимо знать анатомию головы. Причем анатомические познания необходимо подкреплять практической работой — зарисовками черепа в разных поворотах с натуры и по памяти. Осо-



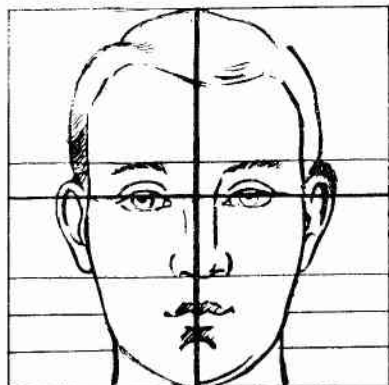
Начальная стадия рисования головы: определение характера ее пропорций и поворота

большое значение для рисунка головы имеют кости, образующие лицевую часть черепа: лобная, парные теменные, скуловые верхней и нижней челюсти, кости подбородочного возвышения. Все они в значительной мере определяют построение головы. Характер пропорций этих частей головы определяет индивидуальные особенности человека. Надо также знать и уметь рисовать с натуры и по памяти ушные раковины, глаза, нос и губы.

Первые зарисовки головы с натуры следует делать без тщательной детализации, ограничиваясь определением основных пропорций, установлением поворота или наклона головы, нахождением места и размеров частей головы.

Размер головы на рисунке обычно берут немного менее натурального. Рисунки, изображающие голову в натуральную величину, кажутся нашему глазу больше действительного размера головы. Имеется еще более важная причина, почему рисовальщику не следует позволять рисовать предметы в их натуральную величину. При рисовании головы в натуральную величину происходит процесс прямого копирования с натуры («в лоб»), пропорции головы не выдерживаются в определенном масштабе, а без этого во многом теряется смысл учебных упражнений.

В учебных рисунках голову размещают чуть выше середины



Различные направления срединной осевой линии и линии, проходящей через верхние края глазничных впадин

листа. Голову анфас принято размещать на равных расстояниях от правого и левого краев листа. При профильном изображении со стороны лица оставляют немного больше места, с затылочной части — меньше. В самом начале работы следует прежде всего уловить характер большой формы головы, определить ее пропорции, отношение ширины к высоте.

Далее необходимо наметить на рисунке положение срединной осевой линии и линии, проходящей через верхние края глазничных впадин. При прямом положении (анфас) срединная линия видна как вертикальная прямая, разделяющая лицо на две симметричные части. В других случаях срединная линия показывает поворот и наклон головы.

Вспомогательная линия, проведенная через глазничные впадины, определяет соотношение между лицевой и мозговой частями головы, а также положение натуры по отношению к уровню зрения рисующего. Если уровень глаз модели находится на уровне глаз рисующего, то линию глазных впадин рисуют как прямую. При взгляде сверху (или снизу) она видна как дугообразная, направленная по закругляющей большей форме головы. Дугообразной будет эта линия и при наклоне головы вперед или при запрокидывании назад.

Продолжая разметку деталей головы, надо провести вспомогательные линии бровей, основания носа, разреза рта. Все эти линии в положении головы анфас видны как прямые, в других положениях они закруглены по поверхности большой яйцевидной формы.

Для правдивого изображения головы человека, его фигуры или группы людей требуется точное соблюдение всех закономерностей перспективного построения. В первую очередь надо решить, каково перспективное положение головы, определить, какой глаз выше и как, следовательно, перспективно направлена вспомогательная линия, проходящая через верхние края глазничных впадин (или линии бровей). Так как «крестовина», образуемая срединной линией и линией глазных впадин, определяет дальнейшее построение рисунка головы, надо внимательно проверить направление этих линий по отношению к горизонтальному и вертикальному направлениям. Другие вспомогательные линии — линии бровей, волос, основания носа, разреза рта, подбородка — параллельны между собой и тоже будут направляться к линии горизонта, подчиняться перспективе.

В античных скульптурах головы установлены каноны пропорций деталей лица. Так, линия разреза глаз обычно находилась на середине головы от темени до подбородка. Высота лба, носа (вместе с переносицей) и нижняя часть лица от основания носа до конца подбородка были соразмерно равными. Расстояние между глазами равно величине глаза. Разрез рта находился на одной трети (верхней) расстояния от линии носа до подбородка и т. д.

Знать эти каноны пропорций полезно и для того, чтобы подмечать, чем пропорции конкретного человека отличаются от канона. Это помогает острее воспринимать и передавать характер натуры. Ведь почти в каждом лице есть незначительные, малозаметные отличия от симметрии, например, один глаз чуть выше другого, углы губ слегка перекошены и т. д. Опытный рисовальщик сразу подмечает эти индивидуальные особенности, что способствует передаче выразительности и сходства.

При построении отдельных деталей лица необходимо рисовать не «контуры» глаз, носа и губ, а намечать поверхности, которые образуют их форму. При этом надо следить, чтобы не была нарушена «большая форма». Детальную проработку частей лица следует наносить не на плоскость, а на большую форму головы: крыло носа рисовать на боковой поверхности носа, глазное веко — на полушарии глазного яблока, а нос и глаза размещать на объеме большой формы. Причем нос имеет переднюю поверхность, от которой под равными углами вправо и влево идут боковые. Форму глазного яблока строят не изолированно, а помещая его в глазничную впадину, находя ее место в общей форме черепа.

Изображая голову, нужно строить ее одновременно перспективно и конструктивно, лепить светотенью. Только использование всех этих приемов может привести к реалистически грамотному изображению. Перспективное построение головы и лепка формы светотенью не должны быть искусственно разделены на предварительное изображение «контура» и последующую прокладку тонов — «тушевку».

После ряда кратковременных зарисовок голов с натуры необходимо сделать несколько аналогичных зарисовок по памяти, в которых форму головы изобразить в самых различных поворотах и ракурсах: анфас, поворот в три четверти, запрокинутой, склоненной, с наклоном вправо и влево, находящейся выше и ниже горизонта. При выполнении этих рисунков рекомендуем намечать и часть шеи (это поможет выявлению движения).

При длительном рисовании с моделировкой формы головы и ее деталей следует постепенно усиливать тональности и внимательно прорабатывать светотени каждой детали, соблюдая точные пропорции частей головы и тональные отношения. (Ниже будет изложен процесс детального изображения головы тоном.)

Мы уже говорили о том, что правильная передача тональных отношений натуры является одним из составных элементов реалистического рисунка. В живописи тональные отношения в единстве с цветовыми являются фундаментом построения убедительного, жизненно достоверного цветового строя, основой лепки объемной формы и передачи материальности объектов. Поэтому умение изображать голову тоном в дальнейшем даст возможность успешно перейти к решению этой задачи живописными средствами.



Тональный рисунок натурщи



Тональный рисунок античной гипсовой головы



На тональных рисунках головы, помещенных в пособие, хорошо переданы отношения пятен одежды, прически, фона и лица.

Для выполнения светотеневого рисунка выбираются натурщи с ясным анатомическим строением лица. Модель помещают вблизи окна и освещают сбоку и несколько спереди. Тональные отношения между световой и теневой частями головы и между фоном должны читаться четко. Для фона можно использовать серую драпировку, тональность которой воспринимается со стороны световой части головы темнее, а с теневой — светлее. С теневой стороны модели для более четкого выявления формы можно установить белую отражательную плоскость. В таких условиях лучше читается линия собственной тени, подчеркивающая анатомическое строение черепа.

В первых рисунках необходимо научиться передавать прежде всего большие тональные отношения головы и фона. Как правило, неопытные художники изображают отдельно голову и отдельно фон, что в конце концов приводит к тональной путанице, механическому копированию натуры «в лоб». От пра-

ильного решения этой основной задачи зависит успех дальнейшей работы.

Эти упражнения очень важны для овладения тональным рисунком головы человека. Известно, что, приступая к работе над портретом, художник-профессионал прежде всего определяет большие отношения силуэта модели (ее тональные отношения) к фону и только потом приступает к более тонкой моделировке головы, находит полутона, рефлексы и т. д. Поэтому логично начинать упражнение с постановки глаза на восприятие и передачу больших тональных отношений головы к фону, оставляя в стороне нюансировку формы, ее детальную проработку.

Тональные рисунки головы можно выполнять карандашом, углем и умбро-натуральным карандашом сангины.

Последовательность проработки формы головы такова, что целесообразно начинать штриховку с теневой части — тень сразу же выделяет большую форму и дает тональный камертон для определения последующих отношений. За теневой частью головы решается фон. Начинающие художники часто не придают значения фону и, нарисовав голову, только потом уже «затушевывают» фон. В результате получается как нарушение больших отношений формы, так и путаница в тональных отношениях отдельных частей головы к фону.

После нахождения больших тональных отношений фона к теневой части головы можно приступить к поискам отношений между головой и фоном с освещенной стороны. Такая последовательность в работе позволяет воспринимать изображение объемно и в пространстве.

Выполнение этого упражнения представляет для начинающего художника определенную сложность: не научившись воспринимать модель цельно, увлекаясь деталями, он упускает большую форму, копирует натуру по частям, переходя от одной детали к другой, не увязывая голову в целом с фоном. На этом этапе работы надо избавиться от преждевременного желания вырисовывать морщины лица, рисовать глаза, одним словом, делать «портрет». Надо твердо знать, что не пересчет деталей, а изображение характера больших тональных отношений и общих пропорций головы могут открыть путь к грамотному изображению человека в портретной живописи.

После того как определена теневая часть головы по отношению к освещенной и к фону, необходимо уточнить конструкцию головы и ее характер, перейти к конкретизации большой формы (но еще без проработки деталей). Форму следует понимать как объем, образованный многочисленными плоскостями. Каждая из этих плоскостей имеет свою тональную характеристику. Для передачи объемной формы необходимо не «заглаживать» границы плоскостей, а передавать постепенный переход одной большой плоскости в другую и затем членить их на более мелкие.

Части лица — глазные впадины, нос, губы — поначалу передаются обобщенной формой посредством выдержанных тональных отношений между основными плоскостями.

При выполнении этого упражнения надо обращать внимание на различие тональных характеристик лицевой части — на лбу, скулах, носу. Нижняя часть лица, начиная от скуловой кости, обычно расположена под более острым углом к лучам падающего света и поэтому менее освещена.

В ходе дальнейшего выполнения этих упражнений надо верно передавать характер светотени и тональные различия отдельных частей головы. Лицевые части — глазные яблоки, передние и боковые поверхности носа, скуловые кости — следует лепить с учетом большой формы, не прибегая при этом к излишней детальной проработке. Правильное решение задачи возможно при условии постоянного сравнения пропорциональных отношений отдельных частей головы при целостном их восприятии.

На этом этапе работы следует обратить внимание на характер касаний контура головы и фона. Неопытные живописцы нередко чрезмерно затемняют фон со стороны освещенной части лица и, наоборот, утемняют касания теневой стороны лица с фоном, высветляя последний. При отсутствии контрастного освещения модели формы, находящиеся в свету и закругленные к границам с фоном, несколько затемнены. С теневой стороны головы на границе с фоном также имеются уходящие к фону закругления формы, и под влиянием рефлексов они высветляются. Смягчая границы касаний, рефлекссы способствуют передаче объемной формы в пространстве, «отрывают» изображение головы от фона. Более темные места будут находиться на границе изломов формы, в местах, где лучи, падая под острым углом, не отражаются, а скользят.

После того как в ходе выполнения таких более или менее краткосрочных упражнений приобретается определенный запас знаний и умений в передаче тоном большой формы, следует выполнить несколько длительных по времени упражнений, цель которых — детальная проработка формы тоном. При детальной моделировке головы необходимо обращать внимание на основные признаки данной модели, на силуэт головы, на ее характерные детали и делать на них акцент.

Длительный по времени светотеневой рисунок (20—30 часов) выполняется в такой последовательности: 1) нахождение больших отношений (силуэтов) световой и теневой частей головы и одежды к фону; 2) детальное изучение и проработка формы; 3) обобщение и приведение изображения к тональному единству и конструктивной целостности.

После нахождения больших тональных отношений, общей конструкции головы и ее частей приступают к светотеневой проработке деталей головы — глаз, носа, ушей. При изображении глаз, например, следует изображать светотенью объем глазных яблок, век, зрачков и т. д. Так как глаз, веки

имеют свои объемы, состоящие из плоскостей, то их тоже надо воспринимать не как линии, а как формы, состоящие из нескольких планов. Начинающие рисовальщики часто делают грубую ошибку: рисуя глаз, линией намечают брови, ресницы, подчеркивают веки. Такой подход характерен для них и в работе над другими деталями лица.

Серьезные ошибки совершают многие начинающие и в проработке светотени, преувеличивая тональную силу рефлексов в теневой части головы. Это преувеличение светлоты рефлексов обусловлено отдельным восприятием натуры. Поэтому нужно постоянно помнить о необходимости в процессе работы воспринимать натуру целостно.

Обобщение работы, приведение изображения к единому целому составляет заключительный этап работы. Сущность обобщения, как мы уже говорили, заключается в том, чтобы привести рисунок в соответствие с общим зрительным впечатлением при цельном восприятии натуры. В последней стадии работы необходимо смотреть на натуру обобщенно и задавать себе вопрос: что прежде всего бросается в глаза и что более растворяется в тени или на заднем плане? Таким цельным видением натуры можно проверить изображение головы, после чего бывает необходимо что-то усилить, что-то ослабить, обобщить подробности формы на теневой стороне, подчинить тени, на освещенной стороне — свету, сопоставив все в сравнении с самым темным местом и бликом. На теневой стороне предмета, на свету и на фоне не должно быть повторения одинаковых тональностей. Когда голова проработана светотенью, найден ее характер, лицевая часть воспринимается как композиционный центр рисунка, все остальное ей подчинено. В завершение работы необходимо провести окончательное обобщение.

Упражнения на тональное изображение головы желательно повторить многократно.

Кто недостаточно подготовлен в тоновом рисунке головы, не имеет развитого чувства формы, конструкции, тот не сумеет положить найденный цвет на нужное место по форме, не сможет сделать изображение собранным и цельным.

ЧАСТЬ II

ЖИВОПИСЬ

Живописное изображение предмета, объектов и явлений природы основывается на цвете, который воспринимает глаз художника в момент наблюдения. Результат восприятия этого цвета определяется как объективными (существующими в природе цветовыми качествами предметов и явлений природы), так и субъективными факторами — психологией и физиологией зрительного восприятия формы, светлоты и цвета.

Разберемся прежде всего в закономерностях цветовых явлений природы и особенностях их зрительного восприятия. Это даст возможность с самого начала обучения стать на истинно профессиональный путь реалистической живописи. Для этого необходимо как можно быстрее, основательнее и глубже овладеть (как в теории, так и на практике) сутью и смыслом трех основных вопросов живописной грамоты: 1) что такое цвет в живописи (с каким цветом имеет дело художник); 2) метод работы цветовыми отношениями; 3) постановка глаза на цельность зрительного восприятия изображаемой натуры.

Без глубокого понимания этих основных вопросов успех в обучении живописи будет медленным и незначительным.

ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ

Цвет вообще — это свойство предмета вызывать определенное зрительное ощущение в зависимости от длины световой волны солнечного спектра, которую он отражает. В солнечном спектре насчитывается семь основных длинноволновых и коротковолновых цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Когда от поверхности предмета отражаются главным образом, например, красные лучи солнечного спектра, а другие цвета поглощаются (или отражаются в меньшем количестве), мы видим предмет красным. Если предмет поглощает все лучи спектра, кроме зеленых, предмет будет иметь зеленую окраску. При полном отражении лучей солнечного спектра предмет воспринимается белым или серым, а при почти полном поглощении лучей — черным. Белые, серые и черные цвета называются ахроматическими, а имеющие цветовой оттенок — хроматическими.

Ахроматические цвета отличаются только светлотой. Хроматические цвета могут отличаться по трем признакам (или свой-

грам): цветовым тоном (оттенком), светлотой и насыщенностью (интенсивностью, силой цвета).

Цветовой тон обозначает название цвета (красный, зеленый, желтый, синий и др.) и определяется длиной световой волны. Светлота — это воспринимаемая яркость, то есть насколько тот или иной цвет выглядит светлее или темнее другого цвета. Насыщенность, интенсивность или сила цвета характеризует степень отличия цвета от серого или степень приближения его к чистому спектральному цвету.

За каждым предметом или объектом в нашем сознании на основании жизненного опыта закрепляется какой-то определенный цвет, например трава — зеленая, небо — голубое, море — синее. Такой цвет называют *предметным* или *собственным* (его действительной окраской).

Предметный цвет в природе постоянно подвергается самым различным влияниям и изменениям. Он выглядит иначе при усилении и ослаблении силы света, изменяется от спектрального состава освещения (цвета освещения). Среда, в которой находится предмет, тоже видоизменяет предметный цвет (рефлексируемая взаимосвязь).

Цвет предмета изменяется также и при удалении (явления воздушной перспективы): с увеличением расстояния уменьшается прежде всего насыщенность цвета. Зеленый цвет деревьев вдали выглядит более нейтральным, чем вблизи. Кроме этого, все дальние предметы изменяют оттенок цвета, выглядят голубоватыми.

Цвет предмета может выглядеть по-разному в зависимости от контрастного взаимодействия цветов. Если на середину стола, покрытого ярко-красным кумачом, положить маленькую бумажку чисто серого цвета, то она будет казаться зеленоватой. Эта же серая бумажка на зеленом фоне покажется розоватой, на желтом — синеватой, на синем — желтоватой. Если на красный фон положить зеленую бумажку, то она будет казаться еще зеленее, чем на фоне серого цвета, так же как красная бумажка на зеленом фоне станет еще краснее.

Во всех этих случаях наблюдается явление одновременного цветового контраста, который сводится к тому, что серый цвет на цветном фоне получает окраску в тон цвета, приблизительно соответствующего цвету, дополнительному к окраске фона.

Явление одновременного контраста проявляется тем сильнее, чем выше насыщенность цвета и фона и чем светлота этого фона ближе ко второму цвету. При малой площади фона и при быстром поле зрения контраст совсем не проявляется или виден едва заметным.

Так называемые дополнительные цвета, расположенные по окружности, усиливают свою яркость (дополнительные цвета — фиолетовый и зелено-голубой, оранжевый и голубой, желтый и синий, желто-зеленый и фиолетовый, зеленый и пурпурный).

Под влиянием перечисленных выше условий предметный цвет может изменяться и по оттенку цвета, и по светлоте, и по насыщенности или по всем трем признакам одновременно. И называется такой измененный цвет уж не предметным, а *обусловленным*.

Начинающие художники обычно не замечают указанные выше изменения предметного цвета, не видят обусловленных цветов, а воспринимают лишь присущую предметам постоянную окраску. Лист белой бумаги и при искусственном электрическом освещении, и при естественном дневном, вечернем они называют белым, хотя в действительности при вечернем, например, он имеет напряженный оранжевый цвет. Цвет деревьев на переднем и дальнем планах аллеи парка они видят одинаково зеленым, хотя этот цвет на дальнем плане переменялся и по тону, и по светлоте, и по насыщенности: он стал более холодным, голубоватым, более светлым (или темным) или более нейтральным. Когда, например, неопытный художник смотрит на желтое яблоко, то видит его темную сторону такой же желтой, как и освещенную, хотя по светлоте и оттенку цвет тени яблока изменился. Здесь следует напомнить, что начинающий художник не замечает не только цветовые, но и перспективные изменения формы предмета, хотя они являются основой нашего зрительного образа.

Привычку видеть и воспринимать форму и цвет предметов всегда постоянными, неизменными, вне зависимости от условий окружающей среды психологи называют *константностью* восприятия. Причина этого явления состоит в том, что зрительные восприятия человека основываются не только на ощущениях глаза в данный момент, но и на прошлой жизненной практике. Зрительно воспринимая те или иные объекты, люди видят не просто пятна разной величины и цвета, которые возникают на сетчатке глаз, а конкретные предметы, которым присущи определенная форма и постоянный предметный цвет.

По причине константности восприятия начинающие живописцы совершают в своих работах целый ряд ошибок колористического характера. В серый день, когда снег далеко уже не белый, неопытные художники не находят для его изображения ничего другого, кроме чистых белил. Зеленая листва или трава при любом состоянии дня или погоды в их этюдах одинаково едко-зеленая, будто на нее не оказывают влияния голубое небо или изменившееся освещение.

Видение обусловленного цвета предметов затруднено еще и эффектом так называемой цветовой адаптации — способностью глаза как бы привыкать к предметным цветам окружающей природы, отчего цвета представляются нам одинаковыми как при дневном, так и при искусственном освещении, хотя спектральный состав излучения от предметов в этих условиях совершенно различен. Внутренность комнаты в ясную погоду ос-

вещается светом голубого неба. В пасмурную — белым светом облаков, а вечером — искусственным электрическим светом, который очень беден синими и фиолетовыми лучами. Соответственно освещению меняется спектральный состав света, отражаемого предметами различной окраски. Между тем наше зрение почти не замечает этих перемен цветности.

Например, лист бумаги представляется нам белым и при свете голубого неба, и при желтоватом солнечном свете, и при искусственном оранжевом свете. Если в пасмурный зимний вечер находиться во дворе под открытым небом, все будет восприниматься в сером виде. Совсем иное впечатление, если посмотреть во двор из окна комнаты, освещенной электрическим светом — пейзаж во дворе покажется интенсивно синим. И если выйти на улицу, то через 5—10 минут все опять будет казаться в сером колорите.

Художнику реалистической живописи необходимо уметь видеть, как форма и цвет предмета выглядят в конкретных условиях освещения и удаления. Он должен уметь изображать форму и цвет в том виде, в каком они представляются глазу. Глаз художника должен быть освобожден от «завесы» константности. Если зрительно воспринимаемые и ощущаемые изменения формы и цвета будут переданы в изображении, зритель получит правдивую картину действительности. Именно обусловленный цвет является одним из основных изобразительных средств реалистической живописи, с помощью которого художник в состоянии правдиво передать объемные, материальные и пространственные качества изображения, создать гармоничное колористическое состояние живописного этюда или картины. Только в этом случае цвет будет выполнять изобразительную и выразительную роль, иметь безусловную цветистическую ценность. Он станет в руках живописца активным средством преобразования природы в художественный образ. Именно с перестройки зрительного восприятия на аконстантное видение цветовых качеств видимой формы предметов появляется возможность совершенствования профессионального мастерства начинающего живописца. В связи с этим полезно иметь в виду совет исследователя теории колорита в живописи Н. Н. Волкова: «Для того чтобы ясно видеть цветовой тон и светлоту предметов дальнего плана, надо стараться не видеть нам отдельных предметов, надо отрешиться от того, что там есть, и стараться видеть общее цветовое пятно».

ЦВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Если живописец хорошо научится видеть в природе обусловленный цвет и его светотеневые градации, это еще не означает, что он сможет написать профессионально грамотный этюд. Он сможет лишь добросовестно скопировать цвет отдельных предметов, даже передать их объем, но такие важные ка-

чества живописного изображения, как материал, пространство и состояние освещенности, никогда не передаст.

Передача наблюдаемых в природе цветовых качеств различных предметов и их поверхностей — это не простое повторение буквальная сила их света и цвета, а установление пропорциональных отношений воспринимаемых глазом предметов в определенном масштабе красок палитры. Сущность передаваемых цветовых отношений вытекает из сущности цветовых отношений, наблюдаемых при зрительном восприятии.

В грамотном живописном изображении необходимо добиться, чтобы не только величинные и тональные, но и цветовые различия предметов натурной постановки были переданы в тех отношениях, в которых они воспринимаются в момент наблюдения в определенной среде и при определенном состоянии освещения. Это необходимо делать, как мы уже говорили в первой главе, по той причине, что правдивое зрительное восприятие природы вообще опирается на отношения, касается ли это пропорций, светлоты или цвета предметов. Тональные и цветовые отношения природы, пропорционально переданные в изображении, позволяют психологически правильно подойти к полноценному колористическому изображению.

Нужно помнить: для того чтобы правильно передать цветовые отношения натурной постановки, при изображении формы каждого предмета необходимо определить, во-первых, его цветовой оттенок (синий, желтый, зеленый и т. д.); во-вторых, различия (отношения) этих цветов по светлоте (по тону), то есть во сколько они светлее или темнее друг друга; в-третьих, степень (контраст) интенсивности, насыщенности каждого цвета предмета и его поверхности в сравнении с другими.

В процессе работы надо постоянно помнить, что каждый цвет на свету, в тени, в полутени и т. д. важен не сам по себе, переданный в упор, а только его разница по отношению к другим, его отличие от других, то есть его отношения. Живописца каждую секунду должна интересовать только точная цветовая разница, только пропорциональность отношений. Поэтому процесс живописи — это процесс постоянного сравнительного анализа предметов натурной постановки, процесс нахождения цветовых отношений.

П. Кончаловский, отлично усвоивший суждения В. Сурикова о работе цветовыми отношениями, пишет: «Точного цвета с природы взять нельзя, ибо каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Поэтому надо строить все на цветовых отношениях. И если они логичны, не противоречат природе, тогда можно достигнуть гармонии и правдиво передать именно свои впечатления от природы».

В живописных этюдах (при работе отношениями) особенно важно сохранить видимые в данный момент различия цветов не только по светлоте (по тону), но и по силе цвета (по насыщенности). Правдивость живописного изображения зависит не

от точности цветового оттенка, а от верной передачи различий (отношений) по силе света и цвета. Неправильно взятые по тону и силе цвета (то есть по светлоте и насыщенности) цветовые отношения этюда ведут к путанице пространственных планов и особенно отрицательно сказываются на выявлении материальных качеств изображаемых предметов и на состоянии их освещенности.

Объясняя задачу и процесс нахождения цветовых отношений, Б. Иогансон писал: «Каждый живописец, прошедший хорошую реалистическую школу, знает, что метод писания с натуры основан на сравнении тончайших соотношений близких между собой тонов как по силе света, так и по оттенкам цвета; знает, что процесс писания с натуры заключается в выявлении различий на холсте, заложенных в натуре разниц светосилы и напряженностей оттенков цвета».

Не следует забывать, что тональные цветовые отношения в живописи выступают в единстве. Каждый составленный мазок цвета должен носить в себе найденные в натуре отношения и по светлоте, и по насыщенности, и по цветовому оттенку. Суждения опытных художников подтверждают, что цвет нельзя изолировать от тона и что только светлотные отношения в единстве с цветовыми определяют правдивость изображения. «В пространственной материальной живописи,— говорил Н. Крымов,— цвет и тон нераздельны... Цвет, неверно взятый в тоне, уже не цвет, это просто краска, и ею нельзя передать материального объема в пространстве».

Замечательный русский живописец В. Серов в своих работах «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» передает красоту реального мира, полноту цвета и света. Умело переданные тональные и цветовые отношения натуры, выразительность техники письма дали возможность художнику построить колористически правдивый цветовой строй картины. Эти же живописными качествами, благодаря методу работы отношениями, обладают произведения советских художников В. Иогансона, П. Кончаловского, С. Герасимова, А. Пластова, В. Стожарова, братьев А. и С. Ткачевых и др.

ОБЩЕЕ ТОНОВОЕ И ЦВЕТОВОЕ СОСТОЯНИЕ

Выше мы отмечали, что зрительное восприятие цветов вызывается на их отношениях независимо от изменения освещенности, если только оно пропорционально увеличено или уменьшено для всех предметов одновременно. Однако мы все же замечаем сильные изменения освещенности и связанную с ней пониженную или повышенную в тоне и цвете общую гамму красок природы: пейзаж, освещенный солнцем, выглядит светлее вечернего или утреннего; в серый день не бывает резких различий света и тени, как это наблюдается в ясный день. Освещение сильнее в ясную погоду, чем в пасмурную, летом, чем зимой, на юге, чем на севере. Освещение солнцем в



В. А. Серов. Девочка с персиками

полдень ослепляет и притупляет зрительное восприятие цвета. Рассеянное освещение, напротив, создает благоприятные условия для его восприятия. При низкой освещенности различаются только большие объемы в целом, без мелких деталей.

В зависимости от изменений силы освещения иначе выглядит не только светлота предметов, но и их цвет. При пониженном освещении уменьшается насыщенность цвета предметов. В комнате по мере удаления от окна цвета предметов становятся не только более темными, но и менее насыщенными по цвету. Яркие освещенные солнцем объекты пейзажа имеют темные, холодные тени, а набежало облако — и все резко изменилось, все стало по цвету более спокойным, нейтральным. Пейзаж приобрел общий холодновато-серебристый оттенок. И в пасмурный день можно наблюдать перемену в общем

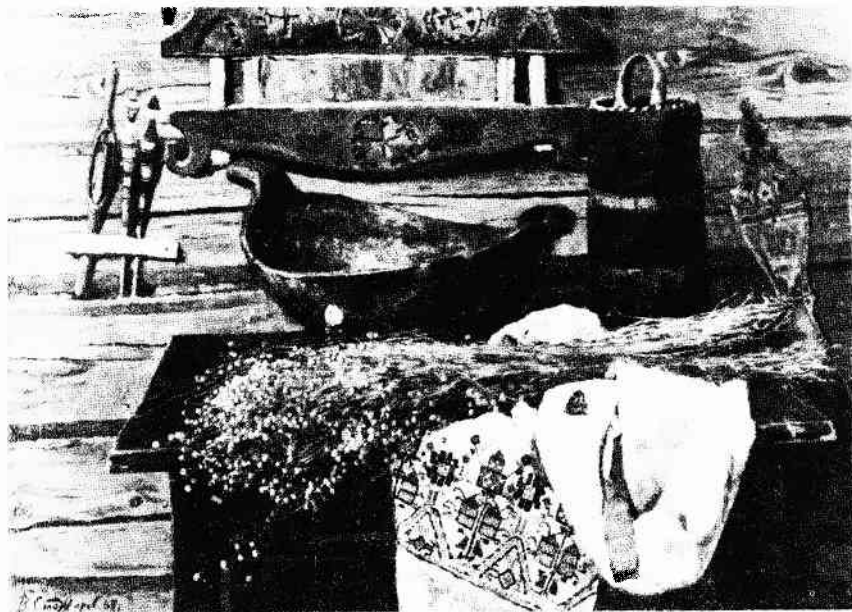
состоянии красок природы по сравнению с солнечным днем. А вспомните состояние освещенности в начале грозы: надвинулись тучи, все кругом потемнело, а где-то кусочек поля еще сияет яркими красками солнечного освещения. Во всех этих случаях цветовое многообразие в натуре подчиняется общей силе освещенности.

В реалистической живописи очень важно уметь выражать *состояние общей освещенности* (общий тон). Под общим состоянием освещенности подразумевают общую тоновую и цветовую напряженность природы, соответствующую определенному часу дня — утреннему, полуденному, вечернему — или определенному времени года, или погоде.

Если мы хотим передать в этюде настроение, сделать его эмоционально действенным, пейзажи, написанные в разное время суток или в различные времена года, должны отличаться друг от друга так же, как отличается состояние освещенности природы утром и вечером, в солнечный и серый день, осенью, зимой и летом.

Если присмотреться к множеству живописных картин, изображающих разное состояние времени дня или погоды, можно заметить, что там, где природа достаточно освещена, краски светлее и интенсивнее по сравнению с картинами, изображающими пасмурные дни, восход или заход солнца. Все это — результат выдержанности общего тонового и цветового состояния, определяемого силой освещения.

Чтобы передать в этюде общее тоновое и цветовое сос-



В. Ф. Стожаров. Лен

тояние, не всегда следует использовать максимальные возможности палитры, то есть самое светлое и самое интенсивное по цвету пятно в натуре не всегда надо брать на холсте самой светлой и самой яркой краской. Для выдержанности пропорциональных натуре тоновых и цветовых отношений необходимо прежде всего решить: в какой гамме красок следует строить отношения — в более светлой или более темной — и в каких пределах интенсивности цвета.

Передача общей освещенности (общего тона) важна в живописи натюрморта, интерьера, головы и фигуры человека. Поэтому при решении этой задачи появляется необходимость учитывать и применять светлотный и цветовой масштаб, перед началом работы решать, каким будет в этюде наиболее светлое и наиболее темное пятно, какой силы будет самый насыщенный цвет натуры.

Леон Батиста Альберти писал: «...Никогда нельзя делать какую-либо поверхность настолько белой, чтобы нельзя сделать ее белее. Даже если ты одеваешь (свои фигуры) в самые светлые одежды, ты должен остановиться далеко от самой последней белизны». Наглядным подтверждением этих слов может являться натюрморт И. Грабаря «Неприбранный стол». Белая скатерть в нем написана не чистыми белилами.

«Ищите общее, — говорил И. Левитан, — живопись не протокол, а объяснение природы живописными средствами. Не увлекайтесь мелочами и деталями, ищите общий тон».

Выдержанность общего тонового и цветового состояния особенно важна в пейзажной живописи. Важно в начале работы над пейзажным этюдом верно взять основные тоновые и цветовые отношения земли, неба, воды. Если при этом не учесть общее тоновое и цветовое состояние, то краски изображения могут оказаться преувеличенными. В этюдах серого дня будут использованы чистые белила и открытые насыщенные краски. В зимнем этюде, в сумерки, например, когда снег уже не белый, у неопытного живописца он может выглядеть как чистые белила, а зеленая листва или трава в летних этюдах при любом состоянии погоды изображается одинаково насыщенной зеленой краской. В этюдах с такими ошибками, как правило, не бывает самого необходимого в пейзажной живописи — состояния. А ведь именно им, собственно, и определяется «настроение» пейзажа, его эмоциональное воздействие.

Замечательные художники-живописцы всегда строили отношения красок с учетом тонового и цветового состояния натуры: И. Левитан, В. Поленов, К. Коровин, А. Пластов, С. Герасимов и многие другие одними общими мазками писали в этюдах траву, облака, деревья, которые выглядели, однако, законченно, материально, живописно. И это получалось потому, что цветовой строй их этюдов, то есть цветовые отношения, были созданы с учетом общего состояния освещенности. К сожалению, работы некоторых современных живописцев больше всего страдают именно тональной несобранностью, объекты

натуры они пишут предметными цветами отдельно друг от друга, без учета состояния общей освещенности.

Кроме силы общего освещения, от которой зависит общее тоновое и цветковое состояние природы, следует иметь еще в виду то объединяющее влияние, которое оказывает на все предметы и объекты спектральный состав освещения, то есть его цвет. Именно он всегда входит составной частью во все краски природы и делает их едиными и родственными. Вечернее искусственное освещение придает комнатной обстановке желто-оранжевый оттенок. Утром преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером — желто-оранжевые, в пасмурный день — нейтрально-серебристые. При слабом свете луны преобладают серо-голубые или серо-зеленые цвета. В лесу все пронизано теплым зеленоватым цветом. Как бы ни были разнообразны цветковые качества природы, цвет освещения всегда присутствует на всех ее частях и деталях и все краски подчиняются ему. Создается цветковое единство и гармония, гамма теплых или холодных цветов. Это единство в многообразии красок природы служит основой для создания гармоничного колорита цветкового строя реалистического этюда или картины.

Если сопоставить репродукции произведений художников (натюрморты, пейзажи, жанровые картины), изображающие сцены при различных источниках света, то станет ясно, что картины солнечного заката имеют общий оранжево-красный колорит. В пейзажах с лунным светом преобладает зеленоватая гамма красок. Пейзажи серого дня имеют совсем иную, но единую и родственную гамму красок.

Прекрасно переданы цветовой колорит и гармония красок, обусловленные освещением, например, в картинах М. А. Врубеля «Царевна-Лебедь», К. Ф. Юона «Августовский вечер. Последний луч» (см. второй форзац).

Из этих примеров видно, что цветковое единство и гармония красок во всех случаях обусловлены спектральным составом источника основного или отраженного света. Поэтому, работая с природой, живописец не только строит общие цветковые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе, но и следит за колористической соподчиненностью. Он не наносит (на бумагу или холст) произвольно «известные» предметные цвета, не поняв то общее, что делает их едиными и родственными. Такое соподчинение является основой построения колористической гармонии и согласованности цветкового строя.

Подведем итог. Гармоничный колорит в реалистической живописи — это правдивая взаимосвязь всех цветковых элементов изображения, его цветовой строй. Главное его достоинство — единство и согласованность цветов, соответствующих самой природе, передающих в единстве со светотенью такие основные свойства предметов, как объем, материал, пространственные качества и состояние освещенности изображаемого момента. Цветовой строй этюда или картины (его колорит) определяется согласованностью пропорциональных натуре основных цвето-



А. А. Пластов. Лето

вых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности, то есть передачей влияния силы и цвета основного источника освещения, который объединяет цвета натуры, делает их соподчиненными и родственными, а также богатством и разнообразием теплых и холодных цветных рефлексов обусловленного цвета при лепке объемной формы и передаче материала и пространства.

Решить эти задачи в живописном изображении — значит решить во многом и художественную задачу, найти цветовой образ мотива, его тоновое и цветовое состояние, которым определяется эмоциональное воздействие колорита картины. Известно, что восприятие объектов природы неотделимо от вызываемых ими чувств, которые отлагаются в нашей памяти. Зрительное восприятие картины поэтому всегда сопровождается ассоциативными чувствами, которые имеются в личном опыте чувственных переживаний от воздействия природы. Эмоциональный опыт людей, динамика их чувств, настроение связаны как с мажорными, так и с минорными колористическими состояниями природы, ее эмоциональными возможностями. Правдиво отражая состояние реальных условий освещенности, передавая в этих условиях объемные, материальные, пространственные качества предметов, цветовой строй изображения воздействует на чувства зрителя, создает настроение, вызывает эстетические переживания. Все это возможно в том случае, если образу или картине присуще правдивое колористическое состояние.

ЦЕЛЬНОСТЬ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

В практике реалистической живописи очень важна так называемая профессиональная постановка глаза художника на *цельность восприятия*. Рассмотрим суть и смысл этого необходимого профессионального умения.

Как мы уже отмечали выше, при выполнении живописного этюда цветовые отношения определяются в натуре методом сравнения предметов по трем свойствам: цветовому оттенку (цветовому тону), светлоте и насыщенности. Эти три признака являются основными для полной характеристики всякого цвета в натурной постановке и на изображении.

Определение цветовых отношений предметов при их сопоставлении затрудняется особенностью глаз видеть предметы попеременно, настраиваться на «резкость» предмета, на который направлен взор. Предмет, на который мы смотрим, виден со многими подробностями, с резкими и четкими контурами, тональные и цветовые контрасты на нем резко выражены. Он кажется самым светлым по тону и самым напряженным по цвету. Если, например, поставить для рисования группу предметов, образующих два плана, то, сосредоточив взор на ближних предметах, второплановые мы будем видеть расплывчато и неопределенно и, наоборот, если присматриваться к предметам

второго плана, то цвет, контраст светотени, а также подробности рельефа на них станут более четкими. В действительности ближайшие предметы более заметны, четко видны их контуры, другие же, находящиеся на втором плане или в тени, — почти незаметны. Однако, если в процессе работы переводить взгляд с одного предмета на другой и таким образом сравнивать их друг с другом, мы не сможем правильно определить цветовые отношения и добиться грамотного изображения. На бумаге или холсте получится лишь пестрый набор отдельных предметов с резкими границами и пестрыми светлотными и цветовыми отношениями. Каждый предмет в отдельности будет вроде бы верно написан, но в целом изображение будет выглядеть дробным, не соответствующим действительному состоянию натуры. И все это потому, что в процессе работы мы хотя и сравнивали предметы, но смотрели на них поочередно: сначала на один, потом на другой. А это предельно неверное, непрофессиональное видение натуры.

Чтобы иметь возможность правильно определять тоновые и цветовые отношения натурной постановки, необходимо выработать специальную профессиональную постановку глаз: уметь смотреть на все предметы одновременно и цельно, не выпуская из поля зрения всей группы натурной постановки (включая и фон). Если писать, например, букет цветов, стоящий на подоконнике раскрытого окна, надо видеть сразу все — и цветы, и оконную занавеску, и панораму города за окном.

В процессе изображения пейзажа, например, каждый тон надо находить не по отдельности (землю, воду или небо), а все одновременно и в этот момент определить их отношения: самый светлый тон — небо, самый темный, возможно, — земля, промежуточный между ними — вода. Цельно видеть природу целиком необходимо даже в тот момент, когда работа ведется над деталями. Невозможно понять тон и цвет отдельных участков натуры, не видя объект в целом. Только при одновременном видении можно правильно оценить подчиненность деталей целому.

Цельность восприятия натуры имел в виду английский художник Д. Рейнольдс (середина XVIII в.), когда говорил: «Художник никогда не достигнет совершенства ни в рисунке, ни в цвете, ни в объемности, если не привыкнет смотреть на предметы в целом».

Говоря о необходимости воспринимать всю натурную постановку в целом, видеть все одновременно, Р. Фальк пояснял: «То, что мы обычно называем цветом, не более чем окраска предметов, но вовсе не то, что видит наш глаз, при условии целостного видения. Видеть общё — цельно группу предметов, которую хотите изобразить, — вот в чем вы должны прежде всего стараться научиться. Натюрморт, который стоит перед вами... должен стать для вас картиной, то есть единым цельным и неделимым зрительным образом... Для этого надо на время за-

быть, что это кубик, гранат, яблоко и т. д. Это цветные части цветной картины, которая находится перед вами. Сила этой картины в ее цветном звучании в целом, как бы цветовой оркестр, исполняемый разными инструментами».

Рассказывая о своем живописном методе, К. Коровин говорил: «Я стараюсь быть точным, очень верным и очень цельно видеть».

Б. Иогансон так раскрывает смысл профессионального цельного восприятия: «Охватывая глазом одновременно все, художник вдруг замечает то, что особенно ярко заявляет свое право на первый голос, и то, что еще заметно подпеваает, какая-то комбинация заявляет ярко о своем первенствующем значении. Другая комбинация цветов подчиняется, в свою очередь подчиняет себе третью комбинацию цветов и т. д. Благодаря тому, что художник шел от целого, он получил возможность сравнивать одно с другими, чего лишен художник, идущий от детали...»

«Делая этюд с натуры, останавливайтесь и смотрите вдруг на всю натуру и на вашу работу; разницу наблюдайте и доводите до полнейшего сходства не одной силой, а гармонией», — советовал П. П. Чистяков.

Навык цельного видения и одновременного сравнения всех частей натурной постановки (или объектов пейзажа) — это обязательный навык для живописца. До тех пор пока начинающий художник не овладеет им, дальнейшее обучение не даст положительных результатов. Именно умение «цельно видеть» и работать отношениями отличает профессионального живописца от дилетанта.

Чтобы смотреть на натуру широко и цельно, художники выработали несколько практических способов — держать все не в фокусе, в момент наблюдения «прищурить» или «распустить» глаза на всю натуру. С прищуриванием резко уменьшается количество света, попадающего в глаз, в результате этого, как и в сумерках, перестают замечаться второстепенные детали. «Распускание» глаз тоже не позволяет четко видеть отдельные детали.

П. Чистяков для определения светотеневых и цветовых отношений давал совет: «Всегда в рисунке, в тушевке и в колорите нужно иметь (мысленно) как бы стекло перед собой плоское: оно дает отношения, а без него, пожалуй, все будет врозь». Аналогичный совет давал Р. Фальк: «Смотреть на пейзаж надо так, словно он весь запечатлен на плоскости оконного стекла».

Для правильной оценки цветовых отношений можно воспользоваться обычным рамочным видоискателем. Заклучив в рамку видимую часть природы, легче воспринимать ее цельно, определив внимание на зрительной проекции в рамке. А еще можно для этих же целей вырезать на картоне прямоугольное отверстие (размером 2 × 1 см) и перед началом работы посмотре-

реть в это окошко на натурную постановку, причем видеть натуре следует не через отверстие, а как бы в проекции, на плоскости этого окошка. Если при обычном рассматривании мы видели лишь простую группу предметов, то теперь она превратилась в звучную по краскам картину, похожую на мозаику из драгоценных камней. Мы получаем целостный живописный образ основных цветовых отношений натуры, которые необходимо построить на холсте или бумаге.

ПРОЦЕСС ЖИВОПИСИ С НАТУРЫ

Процесс живописного изображения этюда с натуры, как и процесс выполнения рисунка, имеет общие правила, которые одинаково применимы при исполнении натюрморта, пейзажа, головы или фигуры человека. Знание правил последовательности выполнения живописного этюда является важным условием успеха в практической работе. Необходимо знать, что надо делать в начале, какие задачи решать в процессе работы и как ее завершить.

При решении задач живописного изображения объемной формы предметов, их материала и расположения в пространстве, как мы уже выяснили, основным является закон тоновых и цветовых отношений, который требует построения на изобразительной плоскости пропорциональных натуре взаимных отношений предметов по светлоте и цвету. Только в результате построения правильных цветовых отношений между предметами и передачи светотеневых градаций на каждой форме проявляется объем, пространство, материал и состояние освещенности.

Решение этой задачи осуществляется в следующей последовательности: 1) нахождение тоновых и цветовых отношений между большими пятнами натуры с учетом общего тонового и цветового состояния натуры; 2) детальная проработка объемной формы каждого предмета в пределах больших цветотоновых отношений; 3) обобщение, приведение изображения к колористической целостности, единству и выделение композиционного центра.

НАЧАЛО ИЗОБРАЖЕНИЯ «ОТ ОБЩЕГО»

Реалистический живописный строй изображения определяется точной передачей тоновых и цветовых отношений прежде всего между основными пятнами натуры. В натюрморте — между фоном, поверхностью стола и предметами натурной постановки. В пейзаже, например, — между небом, поверхностью земли и воды в реке, передним, средним и дальним планами и т. д.

Если эти основные цветовые отношения будут нанесены в этюде неверно, то никакая дальнейшая тщательная проработка

деталей, разнообразие мозаики цветовых оттенков на форме предметов натюрморта или объектов пейзажа не приведет к живописно-правдивому изображению. Основа полноценного живописного построения этюда закладывается именно на этом этапе работы. В рисунке ведь тоже решается аналогичная задача: строится прежде всего большая или общая форма, выражающая основные пропорции предмета и его конструкцию, а потом уже осуществляется проработка деталей, их светотени.

Выдающийся русский художник Н. Ге советовал рисовальщикам: «Назначивши главные части, непременно проштудируйте главные тени и свет общий, чтобы проверить пропорции, и рисуйте всегда, все время весь ваш рисунок — всегда от начала и до конца общее и идите к деталям постепенно. Вот вам секрет рисования».

Чтобы точно и верно передать отношения больших локальных цветовых пятен, перед началом работы надо внимательно разобраться в общем цветовом строе природы, проанализировав и поняв основные цветовые отношения природы: где самое светлое и самое темное и плотное, какие основные различия между предметами по оттенку, светлоте и силе цвета (по насыщенности). Например, сравнивая желтые яблоки на фоне желтой драпировки, надо понять, что пятно цвета яблок светлее фона, а их желтый оттенок насыщеннее нейтрально-желтой драпировки раз в пять. Так по трем свойствам цвета находятся основные цветовые характеристики предметов натурной постановки.

Определение цветовых отношений, как мы отмечали выше, лучше начинать с отыскания в природе наиболее светлого и интенсивного цвета, затем самого темного и все другие определять по отношению к ним. Следующими тонами будут менее темные и менее насыщенные и т. д. Сложные серые тона наносятся последними. При этом необходимо помнить, что начальные, самые светлые и яркие тона мы далеко не всегда должны брать на этюде самыми светлыми, темными и насыщенными красками, какие есть на палитре. Самое светлое место в постановке часто бывает далеко не белым, а темное — не черным. Сильно насыщенные цвета тоже встречаются редко, чаще они — слабые, сероватые. Даже ярко-красный помидор в натюрморте, например, надо взять по насыщенности не чистым кадмием красным, а может быть, нейтрализовать его цвет на 50%. В изображении яркой весенней зелени тоже надо быть тактичным и осторожным. Иначе можно так преувеличить ее насыщенность, что весь этюд превратится в пестрый лубок с ядовитой зеленью.

Поэтому, приступая к работе, надо прежде всего определить общее тоновое и цветовое напряжение и решить, в какой гамме красок следует строить отношения — в более светлой или темной — и в каких пределах насыщенности цвета. Другими словами, надо определить общее тональное и цветовое сос-

тояние природы. Чтобы выдержать такое состояние, возможно, придется строить цветовые отношения на сдержанных красках, не используя полностью диапазон палитры от белил и до самого темного тона, а также самые звонкие и напряженные краски. На профессиональном языке живописцев это называется выдерживать цветовые отношения в определенном масштабе.

В практике художников существуют такие понятия, как «большой свет», «большая тень», «большая форма», «большие цветовые отношения». Суть их заключается в том, чтобы целно видеть объекты природы и целостно их изображать. При целном восприятии природы можно заметить, например, что собственная и падающая тени на предметах по тону не спорят с полутенью, а полутень не может быть равной силе освещенных частей. Рефлекс в тени не может быть светлее полутени, а подчинен общему тону собственной тени. Правильная выдержанность в тоне и цвете этих больших пятен формы объекта или группы предметов придает изображению целостность и правдивость освещенности.

Первоначальная общая прокладка красок и вся последующая работа должны вестись с учетом того колорита, который характеризует природу. Начинающие живописцы, мало упражнявшиеся в работе с природы, изображая тот или иной этюд натюрморта, пейзажа или портрета, не всегда успешно передают единство красок, характерное природе. Работая с природы, надо уметь в каждом конкретном случае понять ее колористическую согласованность, выявить не только характер тонового и цветового состояния, но и колористическое единство и родство.

Такую гармонию легче заметить в природе между определенным цветом и более нейтральным. Согласованность между ясно выраженными цветами, например красным и синим, труднее заметить. Только имея большой опыт, можно увидеть в природе и подобрать на палитре такие оттенки красного и синего, которые сольются в единую гармонию, соответствующую самой природе. Все зависит от умения видеть и понимать общее тоновое, цветовое состояние и колористическое единство красок природы.

ДЕТАЛЬНАЯ ПРОРАБОТКА ФОРМЫ

После определения на этюде цветовых отношений основных пятен, крупных планов природы следует переходить к моделировке светотеню, то есть выявлению цветом объемной формы каждого предмета путем нахождения правильных светотеневых и цветовых градаций между бликом, светом, полутенью и тенью.

Здесь надо помнить о том, что цвет каждого участка поверхности предмета изменяется и по цветовому оттенку, и по светлоте, и по насыщенности, в зависимости от расстояния до источника света, угла наклона падающих лучей света, рефлексов от окружающих предметов, контрастного взаимодействия цветов.

На предмете нет одинаковых условий освещения, их нет даже на двух участках поверхности, находящихся рядом на освещенной части, в полутени или в тени предмета. Нельзя писать весь предмет одной, один раз найденной на палитре краской, добавляя в нее только светлую или темную краску. Надо подбирать все новые и новые смеси цветов для каждого участка поверхности предмета. Предметный цвет (его действительная окраска), как правило, всегда более заметен в полутени, так как полутень испытывает меньше всего влияний со стороны основного и отраженного света.

Чтобы полнее разобратся в красочном разнообразии объемной формы предмета и всей натурной постановки в целом, надо помнить, что в силу смежного контраста рядом с теплыми оттенками глаз человека видит холодные, один цвет вызывает ощущение другого, дополнительного к нему цвета. В результате этого холодным тонам в натуре всегда сопутствуют теплые. Если мы видим на поверхности предмета оранжевый оттенок, рядом обязательно найдем голубоватый. Сочетание теплых и холодных тонов в изображении повышает звучание каждого из них, способствует естественности и свежести зрительного восприятия этюда или картины.

Моделируя объемную форму предмета, прописывая детали, надо следить за тем, чтобы не были преувеличенными тона, которыми выявляется множество мелких форм, расположенных как на освещенной, так и на теневой поверхности большой формы. Чтобы уловить тональную близость мелких форм, расположенных в тени, и обобщить их, в ходе работы не следует смотреть в упор на отдельные предметы вне связи их с окружающими предметами. Как уже говорилось, необходимо постоянно сравнивать предметы между собой при цельном восприятии. Изображая, например, светлую часть предмета, нужно определить, в какой точке она имеет наибольшую интенсивность света и цвета, где выражена слабее, остальные градации объема брать, сравнивая с уже найденными тонами.

Напоминаем, что сравнивать и находить различия (отношения) надо по трем свойствам цвета: цветовому оттенку, светлоте и насыщенности. Какой-то цвет может быть правильно найден по светлоте, но не точен по другим свойствам. Однако называть цвет правильно найденным можно только тогда, когда выдержаны отношения еще и по оттенку цвета, и по насыщенности. Таблица трех свойств цвета представлена на первом форзаце. Сверху вниз: цветовой оттенок, светлота, насыщенность.

Сравнение предметов, выяснение сходства или различия между ними облегчается, если, например, голубой предмет мы будем сравнивать с другим предметом тоже голубого цвета, но несколько иного оттенка. Такое сопоставление обострит наше восприятие и позволит более точно понять цветовой оттенок и насыщенность каждого из них.

Сравнивать изображаемые объекты надо не только по

трем свойствам цвета, то также и по четкости контуров предметов, расположенных на разных планах. Границы изображаемых предметов не во всех местах видны одинаково отчетливо. В одном месте силуэт предмета хорошо просматривается, в другом — сливается с фоном. Границы падающих теней также не везде одинаковы. При сравнении на четкость очертаний предметы первого плана сопоставляются с предметами второго и третьего планов (при цельном взгляде на натуру). П. П. Чистяков настоятельно рекомендовал: «Разрабатывая мелочи, видеть общее».

Пока не покрыт краской весь белый холст и правильно не взяты отношения, невозможно ощутить настоящего напряжения красок, силу света и материальность изображаемых предметов. Яркая краска на палитре еще не есть яркий тон на холсте. Так как освещенность предметов и материальность зависят от правильных отношений, то, конечно, невозможно добиться звучания цвета до тех пор, пока не будут правильно взяты тона окружения. Поэтому, когда не удастся получить в этюде в каком-то месте нужный цвет, то, возможно, надо исправлять не этот цвет, а соседние.

Написать предмет в среде — это значит проследить не только рефлексную взаимосвязь, но и касание фигуры с фоном. Резких границ между предметом и фоном не должно быть, особенно с теневой стороны. Удаленные от источника света (и от рисующего) части формы предмета решаются более мягко, обобщенно. На освещенных участках, в полутонах анализ формы по тону, цвету и заметности рельефа должен выявляться подробнее, нежели в тени. В этом случае предметы будут находиться в среде, в пространстве.

В процессе живописного изображения, в ходе определения цветовых отношений не следует забывать, что мы имеем дело не просто с цветовыми пятнами, а с формой конкретного предмета. Внимание должно быть занято не расчетом пропорциональности живописных пятен. Цель нахождения цветовых отношений заключается в том, чтобы пропорциональными натуре оттенками цвета изобразить предмет, его объемные формы, проработать детали.

Если цвет не выражает конкретную форму, материал и пространственное расположение предметов, он теряет всякий смысл в изображении. Светлые и темные, цветные и бесцветные мазки краски на холсте зрительно удаляются или приближаются, выражают материал, создают гармоничный, эмоционально-действенный колорит только тогда, когда они принадлежат форме определенных предметов или объектов, выражают пространство и состояние освещенности.

Глубину пейзажного пространства, например, создают не просто цветовые пятна, передающие изменения цвета согласно воздушной перспективе, а предметы и объекты, расположенные на плоскости земли: деревья, строения, кусты, прямо-

угольники полей и неровности местности, которые, изменяясь в цвете, размерах и четкости очертаний, передают пространственное удаление в пейзаже. Горы, например, на втором и дальних планах нельзя изображать общим цветным пятном. Цветом надо рисовать их рельеф и характер растительности.

Детализация — чрезвычайно важный этап в рисовании. Если не показывать детали, то изображение будет сухим, неполным, неинтересным. Индивидуальная проработка формы предмета обогащает изображение принципиально важными для предмета данными.

ОБОБЩЕНИЕ. ЦЕЛОСТНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ И КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР

Сделать законченный живописный этюд с внимательной проработкой формы и сохранить целостность изображения — задача не из легких. В работах неопытных художников все детали предметов, их цветовые и тональные пятна, расположенные на разных пространственных планах, часто изображаются с одинаковым акцентом. Предметы и объекты разных планов одновременно бросаются в глаза, дробят весь этюд; места натюрморта, пейзажа или портрета не получают нужной звучности или, наоборот, выглядят слишком сильными по светлоте и цвету, «вырываются» из общей цветовой гаммы. Освещенные места могут оказаться слишком резкими по тону, «вылезать» из плоскости холста или бумаги, а теневые участки иметь много заметных деталей, выглядеть дробными. Все это происходит из-за неумения видеть натуру цельно, обобщать ее и выделять композиционный центр.

В стадии обобщения нужно смягчить резкие границы деталей, приглушить или усилить светлоту и цветность предметов, утемнить резкие по тону места, окончательно определить заметность контуров предметов и его частей. Условия освещения выделяют какую-то часть контура, делая другие едва заметными, сливающимися с тоном фона. Резко очерченный контур делает предмет плоским, недостаточно освещенным. Взаимосвязь тона и линии контура делает объемность предмета и его освещенность убедительными.

Все это возможно только при цельном видении, которое позволяет обобщить детально разработанную форму, часто дробную и несогласованную в частях, подчинить второстепенное главному, установить пропорциональные отношения, существующие в натуре.

В стадии обобщения на все предметы или объекты необходимо смотреть цельно, видеть их сразу все (как говорят, «распускать глаза» на все). Вся группа предметов будет восприниматься в этот момент расплывчато, но зато таким образом можно понять отношения цветов, цельность природы. Поочеред-

но надо смотреть цельно и на натуру и на этюд, тогда легче уловить, где допущена ошибка.

Способность видеть цельно даст возможность вести работу от общего к частному и к обобщению. Цельность видения в процессе работы — основа основ профессиональной живописи. Только обладая этим умением, художник может правильно передать зрительный образ натуры, найти в ней главное, определить на этюде место детали, ее степень законченности и подчиненность целому. Говоря о целостности восприятия натуры, академик Е. Кибрик писал: «Невозможно ни рисовать, ни писать с натуры, пренебрегая законом целостности. Ни форма, ни цвет не существуют сами по себе, а только в отношении к целому, как части целого».

Целостность и единство изображения — это результат не только цельности видения, но и умения целенаправленно и сознательно выделять главное, то есть композиционный центр. Композиционная целостность живописного этюда зависит от взаимоотношений главного и второстепенного, от увязки всего изображения в единый организм произведения.

Главное обычно размещается вблизи от оптического центра картинной плоскости. При его выделении художнику приходится сознательно обобщать второстепенные детали, ослаблять тон и силу цвета удаляющихся от зрительного центра предметов, подчиняя этому главному все тоновые и цветовые отношения. Все это позволяет направить внимание зрителя на главный объект картины, на ее композиционный центр. Картины опытных художников всегда воспринимаются цельно. Если это портрет, то одежда, руки, предметы фона, как правило, не отвлекают внимание от главного — от лица. Такую подчиненность главному, композиционному центру можно наблюдать и в натюрмортах и в пейзажах. Если же изображение представляет собой набор равнозначных тоновых и цветовых пятен, оно теряет зрительную убедительность. Впечатление от такого изображения художник В. Хогарт сравнивал с «положением человека, который хочет услышать, что говорят в обществе, где все разговаривают одновременно».

Целостность сюжетных произведений тоже создается соподчиненностью всех изображаемых предметов и объектов композиционному центру. Логика происходящего действия, психологическое взаимодействие персонажей участвуют в создании общей целостности изображения. Этому служат и все формальные элементы композиционного построения: точка зрения, симметрия и ритм, тоновые и цветовые контрасты, технические приемы письма, размер и формат холста и т. д.

Вопросы для повторения

В качестве повторения предлагаем ответить на ряд вопросов по теории живописной грамоты. Глубокое понимание сути и



В. Д. Поленов. Московский дворик

смысла этих вопросов даст возможность успешно решать практические задачи изображения натюрморта, пейзажа, головы и фигуры человека.

1. Что надо понимать под цветом предметным и обусловленным? В чем заключается константность и аконстантность зрительного восприятия?

2. Какими качествами обладают ахроматические и хроматические цвета? Назовите основные свойства цвета, дайте их определение.

3. Как изменяются цвета предметов в зависимости от силы и спектрального состава освещения, среды и контрастного взаимодействия?

4. Как передаются на изобразительной плоскости объемные, пространственные и материальные качества предметов?

5. Метод работы отношениями и его роль в построении цветового строя живописного изображения.

6. Чем определяется теплохолодность в живописи?

7. В чем заключаются явления светлотного и хроматического контраста?

8. Чем определяется общее тоновое и цветовое состояние натуры и этюда?

9. Как выдерживается тональный и цветовой масштаб изображения?

10. Можно ли светлотные и цветовые отношения природы передать на этюде в полную их силу? Приведите примеры передачи разных состояний освещенности природы в картинах художников.

11. Назовите составные элементы цветового строя живописного изображения, его колорита.

12. Перечислите закономерности воздушной перспективы.

13. Чем обусловлена необходимость особой постановки глаза живописца на цельность восприятия? Целостность живописного изображения: чем она обуславливается и определяется?

14. Как выделяется в живописи композиционный центр при выполнении этюда с натуры?

15. Объясните правила процесса рисунка и живописи: ход работы от общего к деталям и обобщению.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ С НАТУРЫ

Одно лишь ознакомление с теорией грамоты рисунка и живописи принесет мало пользы, если параллельно с этим систематически не выполнять практические упражнения. Художнику прежде всего необходимо иметь развитый глазомер, чтобы точно определять пропорции природы, тончайшие градации светотени и цвета, уметь профессионально видеть природу, знать палитру и составлять самые разнообразные теплые и холодные оттенки цвета, обладать острой наблюдательностью, композиционным чувством и вкусом. Все это приобретает только лишь в результате практического выполнения многочисленных рисунков и живописных этюдов.

Далее мы изложим особенности процесса практического изображения натюрморта, пейзажа, головы и фигуры человека, многочисленное выполнение которых даст возможность приобрести профессиональные умения и навыки.

Натюрморт

Работа над натюрмортом важна для познания основных закономерностей живописи, выработки профессиональных умений и навыков, которые являются общими при выполнении пейзажа, интерьера, головы и фигуры человека. Это основные правила изобразительной грамоты — светотеневая и цветовая лепка объемной формы, передача материальности и пространственного расположения предметов на изобразительной плоскости, тоновая и цветовая целостность, единство и гармония колорита.

В начальной стадии обучения выполняются с натуры как отдельные предметы, так и их группы. При составлении композиции группы предметов подбор их осуществляется с учебными или творческими целями. Композицию создают на основе увиденного в действительности мотива, при этом могут

вноситься изменения, незначительные поправки, убираться случайные предметы или их детали, меняться расположение предметов, точка зрения, цвет фона, освещение и т. д.

Выбор предметов натуры происходит в результате как внутреннего чутья, интуиции, вкуса, так и логического анализа структуры натюрморта, сознательного распределения в нем главных и второстепенных объектов с целью добиться решений той или иной учебной задачи или выразить свои мысли, настроение. В результате получается не простая копия натуры, а итог наблюдений и раздумий художника.

В одном из писем Ван Гог писал: «Я постоянно питаюсь природой. Иногда я преувеличиваю, изменяю видимое, но никогда не выдумываю картину. Наоборот, я нахожу ее в природе уже готовой, хотя и требующей раскрытия».

Создание натюрморта может полностью зависеть от предварительного замысла, от заданной тематики, когда натурная постановка специально составляется из родственных по теме и назначению предметов. Так часто создаются учебные постановки натюрморта, в которых ставятся задачи перспективного или конструктивного построения предметов, передачи их материальных качеств, колористического единства и многое другое. В этих случаях ставят постановки из простых 3—5 предметов с четкой конструкцией: геометрические тела, предметы домашнего обихода, овощи, фрукты, драпировки. Причем их композиция обычно обдумывается заранее, до составления предметов натурной постановки. В сознании художника на основании учебной или творческой задачи складывается представление о сюжете, создается умозрительный образ натурной постановки.

При организации натурной постановки на основе указанных выше целей и задач следует придерживаться следующих правил.

1. Предметы подбираются, группируются и освещаются таким образом, чтобы конкретная учебная задача была успешно решена. Кроме наличия конкретной учебной задачи, натюрморт должен отвечать и эстетическим требованиям: его предметы по возможности должны быть организованы тематически, связаны смысловым содержанием, нести в себе определенную идею. Нелепой будет выглядеть учебная постановка, если в ней собраны предметы, чуждые по своему функциональному назначению, например овощи и книги и т. п.

Натюрморты, составленные с учебной целью, не всегда характеризуются тематической определенностью, но даже их предметы должны создавать живописно-пластическое и смысловое единство.

2. Выбор освещения зависит от поставленной задачи. Удачное освещение способствует восприятию сюжета, четкому выявлению идеи, эмоциональному воздействию натюрморта. Одна и та же постановка при разном освещении может восприни-

маться неодинаково. Освещение спереди придает натюрморту единый светлый монолит на более темном фоне, объем предметов четко не выявляется. Освещение сзади выявляет силуэтность предметов постановки. Освещение сбоку и немного спереди является наиболее удобным для выражения объемных и фактурных характеристик форм. Приближение источника света к натуре усиливает контрасты светотени, высветляет рефлексы, выявляет фактуру предметов.

3. Предметы учебной постановки (натюрморта) лучше подбирать в основном крупными по форме. В условиях рисовальной мастерской живописец, сидящий на значительном расстоянии от постановки, сможет в таком случае воспринимать большие цветовые пятна.

4. При составлении натюрморта следует поначалу избегать предметов, форма которых раздроблена мелкими деталями, украшена орнаментом, сложна по конструкции. Слишком сложный натюрморт, содержащий много разнообразных по форме и цвету предметов, затрудняет цельность восприятия его цветовых отношений, усложняет приведение всего изображения к целостности и единству.

5. Натурная постановка должна помещаться значительно ниже линии горизонта, чтобы нижние части предметов (их основания), расположенные на столе, были видны. Если основания предметов сольются в одну линию, горизонтальная плоскость стола не будет видна. Это затруднит на изобразительной плоскости пространственное размещение предметов.

6. Крупные предметы могут быть частично загорожены более мелкими. Осевые линии и края предметов, находящиеся на разном удалении (на разных планах), не должны совпадать, то есть находиться на одной вертикальной линии. Предметы должны располагаться так, чтобы они не мешали зрительному восприятию друг друга. Их взаимное расположение должно выявлять характерные особенности каждого из них, подчеркивать их тональные и цветовые особенности.

7. Цвета предметов натурной постановки должны быть в какой-то мере родственными и гармоничными. Лучше, если основная группа предметов в целом будет представлять гамму теплых (или холодных) оттенков, желательно, чтобы некоторые цвета в этой гамме были дополнительными и создавали колористическое равновесие.

8. Фон в учебных постановках имеет важное значение. Различный по окраске и светлоте, он в силу одновременного светлотного и цветового контраста оказывает большое влияние на восприятие цвета предметов. На светлом фоне значительно выступают полутеневые и теневые стороны предметов. На темном фоне предметы более проявляют свои светлотные качества.

В начальной стадии обучения лучше, если фон будет по

тону средним между светлыми и темными предметами, гладким, спокойным, ненасыщенным по цвету. Иногда фон подбирают на сближенном цветовом контрасте: нейтрально-розовый, когда предметы ярко-красные; нейтрально-зеленый, если предметы насыщенно-зеленые.

Фон и подставка (горизонтальная плоскость) натюрморта должны быть естественными. Фоном может быть стена, навесная полка, пространство интерьера, наружная стена избы, старый деревянный забор или глубокое пейзажное пространство. В любом случае он должен придавать натурной постановке жизненную убедительность и правдивость, воспроизводить конкретную жизненную ситуацию.

9. Композиция учебного натюрморта может быть решена по-разному. Однако неизменным остается главное требование, продиктованное природой реалистического искусства: достоверность, художественная выразительность, наличие конкретной учебно-методической или творческой задачи.

10. Необходимым условием построения натюрморта является его композиционная целостность и цветовое единство. В любой натурной постановке всегда должны быть главный (композиционный центр) и второстепенные объекты. Композиционный центр художник отыскивает непосредственно в природе и выделяет его из окружающей среды на картинной плоскости. Если натюрморт составляют по заранее задуманному сюжету, то для композиционного центра подыскиваются такие главные предметы, через которые легче было бы выразить замысел. При организации вспомогательных элементов натюрморта (предметов, драпировок) их необходимо располагать так, чтобы они определили восприятие в направлении к главному объекту изображения. На зрительном пересечении их пластических и сюжетных линий почти всегда находится композиционный центр. Он является местом, где проявляются активность света, цвета, контраст, проработка деталей. Другие предметы природы (фон, драпировки) менее активны и подчиняются главному. Это служит важному требованию композиционного построения — единству и целостности восприятия. В противном случае получится дробность и пестрота изображения.

Выявление композиционного центра осуществляется за счет изменения тонального и цветового контраста, который по мере приближения к нему становится активным, четким, а удаляясь к краям натюрморта — смягчается. По мере приближения к главному светлота и цветовая насыщенность предметов усиливается, удаляясь — ослабевает.

Цвет главного предмета, являющегося композиционным центром, не должен быть одинаковым в постановке. Этот цвет должен в какой-то мере повторяться в других предметах постановки, но быть меньшей насыщенности и яркости.

11. Главное требование к составлению творческого натюрморта — это жизненная правда. Сюжетный замысел, подбор

предметов — все подчиняется этому требованию. Любая имитация, бутафория (бумажные цветы, подделка под бронзу) недопустимы в натюрморте. Не обязательно составлять натюрморты из дорогих и красивых в бытовом смысле предметов. Чем проще предметы, чем больше они «обжиты» человеком, тем лучше. Керамические сосуды и другие предметы домашнего обихода, различная снедь, овощи и фрукты, цветы — все может служить материалом для постановки натюрморта и рассказать о жизни современника, раскрыть особенности быта, круг увлечений и интересов. Передача материальной сущности и красоты предметов, их характерных качеств — вот главное живописное достоинство натюрморта. Поэтому эстетическую выразительность натюрморту придает разнообразие предметов по материалу, цвету, тону, фактуре.

При этом надо стремиться подмечать интересные и естественные группировки предметов в жизни, когда ярко раскрывается их характер и красота, смысловая связь. При этом можно вносить те или иные изменения во взаиморасположение предметов, опускать мешающее, выбирать более выгодную точку зрения, освещение. Очень интересно может звучать натюрморт в связи с пейзажем под открытым небом, в естественной воздушной и световой среде. Он приобретает естественную звучность колорита (многочисленные блики, рефлексy, прозрачность теней), а составляющие его предметы и объекты объединяются в колористическом отношении цветом освещения, взаимными рефлексами и воздушной средой.

12. После того как будет выбрана или составлена натурная постановка, необходимо выполнить вторую важную задачу — создать композицию натюрморта на изобразительной плоскости (бумаге или холсте). Выполнение этой задачи начинается с нахождения точки зрения на изображаемую натуру (место положения рисующего). От удачного выбора точки зрения зависит выразительность построения натюрморта.

При этом следует иметь в виду, что освещенность, которая имеется в натуре, светотень всякого предмета в конечном счете определяется итогом светового обмена между предметами. Перемена точки зрения на натуру влечет за собой изменение зрительного образа светотени и рефлексной взаимосвязи всех предметов, в некоторых случаях очень незначительное.

Композиционное построение изображения на плоскости начинается в первую очередь с определения формата листа бумаги, нахождения места и размера рисунка на этом листе. Если бумага большого размера, то и изображаемое на ней должно быть большим; на меньшем размере изобразительной плоскости оно соответственно уменьшается.

Бумага или подрамник с холстом обычно имеет удлиненный формат, поэтому их можно расположить по длине горизонтально или вертикально. То или иное положение определяется величиной и формой предмета, группы предметов или

выбранного пейзажного мотива. Протяженность изобразительной плоскости подчеркивает характерную протяженность изображаемой натуры. Правильное положение картинной плоскости помогает лучше разместить, скомпоновать рисунок, избежать пустот на листе.

При чрезмерном увеличении полей рисунка происходит зрительное (контрастное) уменьшение рисунка, при уменьшении полей — увеличение большого рисунка, он кажется выходящим с поверхности листа.

Четкость обозрения всех частей картинной плоскости неодинакова: центральная ее часть воспринимается наиболее четко, поэтому рисунок предмета или группы предметов надо помещать в середине листа бумаги. Если изображается группа предметов, то в этой центральной зоне следует располагать главный элемент композиции, а второстепенные — далее от середины.

Для первоначальных работ с натуры надо составлять постановку из небольшого количества предметов (трех—пяти) с довольно конкретными цветовыми и тональными отношениями, то есть разных по насыщенности, светлоте и несложных по форме. Переходить к более сложным натурным постановкам, не достигнув желаемого результата в простых, не следует. Обучение живописи будет успешным в результате выполнения систематических постепенно усложняющихся упражнений.

Образцы первоначальных учебных работ помещены на первом форзаце. Предметы простейшего натюрморта отличаются по трем свойствам — цвету, светлоте и насыщенности. Такие наброски в цвете следует выполнять перед началом каждой живописной работы.

Сохранение отношений первого впечатления в ходе работы является важным условием. Мы оцениваем цветовые отношения практически мгновенно, но при дальнейшем наблюдении из-за адаптации глаза и константности восприятия они несколько изменяются в сторону восприятия отношений предметных цветов. Поэтому перед любой работой, рассчитанной на длительный срок, следует выполнить предварительный краткосрочный этюд, в котором надо найти композицию и отношения основных живописных пятен. Такой этюд поможет найти композицию изображаемой натуры на большом формате холста или бумаги и в процессе всей работы будет являться наглядным образцом живописной свежести первого впечатления от натуры, ее характерных цветовых отношений.

В подготовительном рисунке для масляной живописи, в отличие от акварельной, на холсте передаются только самые главные, основные формы, а мелкие подробности предметов, второстепенные детали опускаются. Однако композиционное размещение, пропорции, перспективное и конструктивное построение, расположение предметов в пространстве должны быть точными.

Проследим процесс изображения натюрморта, составленного из фруктов и предметов быта. Керамический сосуд, входящий в постановку, имеет гладкую блестящую поверхность и, следовательно, ясно выраженный блик. Все предметы расположены на столе, на светло-сером фоне стены и драпировки. На фруктах видны хорошо обозначенные собственные падающие тени и полутени. На керамическом сосуде заметны теплые и холодные рефлексы.

По рисунку такой натюрморт не представляет особых трудностей для изображения, но по живописной задаче является не из простых, потому что передача материальности овощей и фруктов требует большой точности в соблюдении цветовых отношений. Помимо светлотных и цветовых градаций, на каждой объемной форме необходимо передать тональные и цветовые отношения между предметами, фоном и горизонтальной плоскостью, на которой они расположены.

Прежде чем начать писать, не следует сразу же браться за краски. Надо внимательно изучить натурную постановку и, сравнив предметы по цвету, светлоте, по силе цвета, окончательно понять цветовые отношения. При этом надо видеть сложное взаимодействие объемной формы, ее цвета и пространственно-световой среды.

Внимательно изучая натюрморт, не трудно убедиться, что самым светлым местом в постановке будут блики. Фрукты, кувшин и драпировка на столе по цвету насыщенней всех других объектов. Окраска поверхности стола, драпировок и фона нейтральна, менее насыщена и т. д. Только после такого анализа натуры можно приступить к работе.

Если в натюрморте имеется какой-либо наиболее темный предмет, служащий камертоном (например, темный глиняный кувшин), то работу красками лучше с него и начинать. Затем определяем отношение этого темного предмета с соседними более светлыми предметами и фоном. Проложив цветом основные затемненные участки натюрморта, переходим к полутонам и рефлексам.

Поначалу нужно брать цветовые отношения обобщенно, передавая общие, характерные для них цвета, сравнивая освещенные места с теневыми, учитывая общий тон и цвет постановки. Затемненные места лучше прописывать тонким слоем, по возможности избегая применения белил. При этом нельзя писать предметы обособленно, то есть доводить проработку одного предмета до законченности, оставляя недописанным фон и окружение. П. Чистяков советовал: «Надо один мазок положить на кувшин, а другой в отношениях сразу же рядом положить на фон, плоскость стола и т. д.»

Следующий этап работы заключается в уточнении цветовых отношений, прописывании холста «корпусными» слоями, в выявлении объемной формы каждого предмета.

Мы нашли отношения только основных объектов, больших

плоскостей. Каждый предмет прописан почти однородной краской. На объемной форме каждого предмета нет одинаково освещенных мест даже рядом расположенных участков поверхности предмета, а следовательно, и одинакового цвета двух участков поверхности. Поэтому нельзя оставить без дальнейшей проработки, например, тень белой драпировки, написанной в подмалевке одной и той же краской. Следует подобрать теплые и холодные оттенки цвета для каждого участка поверхности по мере убывания или увеличения освещенности на драпировке.

При изображении гладкой поверхности объемных предметов (тыква, арбуз, яблоки, помидоры, округлые сосуды) необходимо «лепить» форму, строить ее через систему отдельных поверхностей, больших или малых граней их объемной конструкции. В граненых (несферических) предметах мы хорошо видим разницу тона и цвета на всех плоскостях, например у куба три видимых грани и соответственно три разных тона и цвета. Увеличение количества граней на кубе постепенно приближает форму многогранника к шаровой поверхности. Каждая грань такого тела будет иметь разную освещенность и разный цветовой оттенок (в силу рефлексов). Поэтому как многогранник, так и сферическая поверхность шара или цилиндра не могут иметь два однородных участка по цвету и тону. Все они в разных местах будут различными.

Прорабатывая форму каждого предмета, надо внимательно следить за изменениями его окраски в зависимости от изменений светотени. Коричневый сосуд, например, имеет разные оттенки на свету и в полутени. Рефлекс от фона будет уже совсем не коричневым, а фиолетовым. И на фруктах имеются рефлексы, которые различаются между собой и по светлоте, и по оттенку цвета.

При работе с натуры необходимо также подмечать, где предметы по контуру выглядят контрастно, где сливаются с фоном, где мягко переходят в тень. Детали на предметах должны быть подчинены общей форме. Основной принцип живописного изображения — это умение передать предмет в среде, в комплексе всех его цветовых изменений.

Художники, склонные к декоративности живописи, игнорируют наблюдаемые в натуре тонкие светотеневые и цветовые градации, основывают цветное построение изображения на интуиции и активности собственного или обусловленного цвета предметов, без нюансов светотени и цвета. Этот путь уводит в сторону от полноценной станковой живописи, обедняет силу эмоционального воздействия картины.

В процессе живописи нельзя подолгу останавливаться на изображении одного предмета. Если так работать, то получится набор обособленно написанных предметов. Видя на этюде недостаточную светлоту какого-то предмета, начинающий художник начинает его высветлять, в то время как надо утемнить

(уплотнить) окружение этого предмета. Тогда в силу контраста он будет восприниматься светлее. Поэтому писать надо все предметы одновременно, то есть чаще переходить от одного к другим, к фону, к поверхности стола и т. д. При этом надо стараться смотреть на предметы не поочередно, а на всю группу в целом. Взять отношения двух лежащих рядом предметов нетрудно. Но если перед нами натюрморт из пяти—семи предметов, то каждый цвет необходимо сравнить между собой и со всеми вместе. Это как в оркестре. Оркестр — это ансамбль многих инструментов, и дирижер слышит в одно и то же время каждый инструмент в ансамбле. Подобно этому цельность зрительного восприятия натуры позволяет правильно определить цветовые отношения всей группы предметов.

В связи с этим следует заметить, что располагать мольберт слишком близко от себя не следует, так как это часто ведет к обособленной трактовке предметов, потере целостного восприятия изображения. Рекомендуется чаще отходить от мольберта — это даст возможность взглянуть на работу более обобщенно и предупредить возможные ошибки раздельного видения натуры.

Прорабатывая объемную форму каждого предмета, необходимо внимательно следить за наличием теплых и холодных оттенков на его поверхности. Все тени в натюрморте освещены светом, отраженным от стен комнаты. Если окружающие натюрморт стены оранжевые, то и все тени окрасятся в теплый цвет. Если освещение из окна голубое, то все освещенные места будут объединены холодным оттенком, а теплота теней станет еще заметнее по контрасту с холодным светом. При этом особенно важно не упускать из виду общую тоновую и цветовую гамму, то есть колористическое единство этих красок в условиях определенного освещения, его силы и цвета. Не передав на этюде состояние освещенности, невозможно живописно-правдиво изобразить натурную постановку.

При изображении бликов на предметах нельзя ограничиваться передачей только их светлоты, забывая об их цветовых оттенках. Цвет блика зависит от цвета, падающего на предмет света и контрастного взаимодействия (он будет противоположным цвету поверхности, на которой лежит).

Так как светлота и цветовой оттенок каждого предмета в отдельности зависят от светлоты и цвета окружающих предметов и фона, то цвет предмета нельзя правильно нанести до тех пор, пока не будет правильно написано его окружение. Если мы исправляем цвет одного предмета, этим самым мы изменяем одновременно и соседние с ним участки. При усилении теней свет становится ярче. Если мы утемняем фон, то четче выделяется свет на предметах и теряется контрастность теней.

Каждое пятно краски, каждый мазок необходимо класть по рисунку, согласно поверхности, которая ограничивает предмет. Цвет в изображении может иметь смысл только в том случае,

если не воспринимается как краска, а перевоплощается в материал, лепит объемную форму и передает состояние освещенности.

Особое внимание должно быть обращено также на передачу пространства между предметами переднего и заднего планов. В натюрморте предметы расположены на различных расстояниях друг от друга. Ближайшие предметы кажутся ярче, рисунок их определеннее и отчетливее по сравнению с дальними. Поэтому ближайшие к нам предметы изображаются в более определенных контурах и красках, чем расположенные на втором плане. Контуров последних как бы сливаются с фоном, благодаря чему на плоскости достигается впечатление глубины: одни предметы лежат ближе к нам, другие дальше. Если не смягчить краски дальних предметов, то последние будут «выпирать» на передний план. Влияние воздушной перспективы при изображении натюрморта не всегда легко подметить в натуре, тем не менее надо знать о ней и уметь «удалять» на рисунке один предмет и «приближать» другой.

После того как проработаны детали, необходимо изображение обобщить и привести к целостности и единству. Охватив взглядом весь натюрморт в натуре, а затем его изображение, мы вдруг заметим, что в натуре кувшин, например, находится в глубине, а на холсте он «лезет» вперед. Надо «отодвинуть» его в глубину, переписав менее интенсивными красками или пролессировав его прозрачной краской дополнительного цвета. Бывает также, что освещенные места оказались выполненными слишком резко, жестко и их следует смягчить. В том случае, если теневые участки изображены дробно и предметы в тени имеют резкие очертания, также нужно сделать обобщающее перекрытие соответствующим оттенком краски. Возможно, что в некоторых местах придется подчеркнуть границу формы, выявить деталь.

Примером законченного натюрморта, в котором выявлены и объемные, и материальные качества составляющих его предметов, может служить работа И. И. Машкова «Ананасы и бананы» (см. первый форзац).

Д и р а ж н е н и я

1. Натюрморт, составленный из бытовых предметов. Натюрмортная постановка из 3—5 предметов, разнообразных по форме, размерам, материалу, фактуре, цвету и тону.

Задача: средствами светотеневой лепки объемной формы цветом и передачей цветовых отношений между предметами передать объемные, материальные качества предметов, их пространственное расположение.

2. Тематический натюрморт с ясно выраженным смысловым содержанием. Например, «В мастерской художника», «Атрибуты искусства», «Дары осени», «Полевые цветы» и т. д. Натюрморт от учебного будет приближаться к творческому, если

в нем будет иметь место целенаправленное соподчинение предметов с применением всех изобразительных средств для выражения определенного содержания.

Пейзаж

Условия работы над пейзажным этюдом отличается от условий в помещении, когда мы изображали натюрморт. Сильное освещение, множество и разнообразие рефлексов, большая удаленность объектов пейзажа от наблюдателя, быстрая смена освещенности, различное состояние погоды и времен года — все это новые и непривычные для начинающего условия.

Светлота и яркость красок палитры иногда бывает недостаточной в сравнении со светлотой и яркостью красок природы. В условиях работы в помещении, где имеется более или менее слабое и постоянное освещение, этого не наблюдается — краски палитры не уступают натурным по светлоте и яркости, поэтому работать не на природе в известной мере легче. Художник здесь может построить на этюде цветовые отношения, равные натурным, передав светлоту и силу цвета любого предмета натурной постановки в их действительную (натуральную) силу. При выполнении этюда в условиях природы такая возможность отпадает, так как светлотные и цветовые возможности наших красок уступают природным. Освещенное солнцем облако в сотни раз светлее цинковых или свинцовых белил. Насыщенность зелени в природе при солнечном освещении несоизмеримо интенсивнее, чем любая зеленая краска на палитре. Вот почему живопись в условиях природы (пленэр) возможна только лишь при условии, если художник уже овладел методом работы отношениями.

Сравнение, сопоставление объектов пейзажа на разных планах по цвету, по светлоте и по насыщенности и выявление их различий тоже являются исходными данными для построения цветового строя живописного этюда. Писать пейзажный этюд профессионально — значит строить его цветовые отношения подобно видимой природе. Цвет, неверно взятый по светлоте и насыщенности на разных планах пейзажного мотива, уже не цвет, а просто краска, которая не передает ни материального объекта, ни их пространственного удаления, ни состояния освещенности, ни материальности объектов.

Степень сильной солнечной освещенности пейзажа художник переносит на пропорциональный диапазон красок палитры, после чего зритель воспринимает объекты в этюде не по абсолютной их яркости, а благодаря установленным на этюде пропорциональным цветовым отношениям, которые воспринимает зрение в определенных условиях освещения и на расстоянии.

Убедительность и правдивость живописи пейзажного этюда зависит как от верно найденных цветовых отношений между отдельными объектами, участками и планами пейзажного мо-

тива, так одновременно и от правильного определения в природе так называемого общего тонового и цветового состояния, зависящего, как известно, от силы освещения.

Освещенность в пейзаже чрезвычайно изменчива и по силе, и по цвету. Она меняется от времени года, наличия облачности, присутствия снега на поверхности земли в зимнее время, угла падения лучей света (утром, днем, вечером). В полдень освещение примерно в сто раз сильнее, чем утром и вечером. Поэтому тоновые отношения на этюде должны быть выдержаны в определенном тоновом и цветовом масштабе. В одном случае при построении цветовых отношений используются светлые и яркие краски палитры (солнечный день), в другом — в пониженной по светлоте и насыщенности гамме красок: темные, плотные, малонасыщенные (серый, пасмурный день). Общему тону пейзажного мотива должны быть подчинены прежде всего светлота, цвет и его насыщенность. От изменений силы освещенности цвета объекта пейзажа делаются светлее или темнее, становятся менее насыщенными и меняют свой оттенок.

Передавая цветовые отношения с учетом общего состояния освещенности природы, необходимо еще иметь в виду то объединяющее цветовое единство, которое создается благодаря спектральному составу освещения (его цвету). Утром в природе преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером — желто-оранжевые, в пасмурный день — нейтрально-серебристые. В лесу все пронизано теплым зеленоватым цветом. При свете луны преобладают серо-голубые цвета. Цвет освещения образует цветовое единство и родство. Работая с природы, живописец не только должен следить за пропорциональностью цветовых отношений, выдержанностью общего цвето-тонового состояния, но и соблюдать колористическую соподчиненность, согласованность, цветовое единство и гармоничность, которые создает цвет прямого или отраженного источника света.

В процессе выполнения пейзажного этюда, работая сравнениями и отношениями, необходимо уже иметь навык так называемого цельного видения природы. Без такого профессионального восприятия невозможно правильно определить в природе тоновые и цветовые отношения объектов пейзажа на разном удалении. В процессе живописи необходимо видеть объекты пейзажа все сразу, одновременно держать в поле зрения и первый, и второй, и дальний план. Надо видеть многочисленные объекты пейзажа как один объект, изображать их не по одному, а вместе, хотя бы они и были расположены на разных по глубине планах. Только таким цельным зрительным восприятием можно правильно определить перспективные размеры всех частей пейзажа, их цветовые различия и добиться целостности изображения на изобразительной плоскости.

Начинающему художнику поначалу трудно видеть цвета объектов пейзажа, измененных расстоянием, силой и цветом освещения. Ему мешает, как об этом мы уже говорили, полу-

ченное ранее представление о собственном цвете предмета (константность). В какой бы световой среде ни находился наблюдаемый предмет, прошлое знание о его действительном цвете сохраняется в памяти. Именно этот знаемый действительный цвет и воспринимает неопытный живописец, когда пишет этюд. Цвет травы на дальнем плане (100—300 м) он видит одинаково зеленым, как и на переднем. Между тем этот цвет на дальнем плане выглядит совершенно иначе: оттенок и насыщенность сильно изменяются под влиянием удаления и среды.

С особыми трудностями связано видение тех качественных изменений предметных цветов природы, которые происходят от силы и спектрального состава освещения (днем, вечером, солнечный день, пасмурный). Ствол березы вечером при закате солнца будет окрашиваться в оранжево-красные оттенки. Однако обычное представление о цвете ствола березы как о белом у начинающего живописца не исчезает.

В живописи пейзажа надо как можно скорее приобрести умение отвлекаться от привычки видеть предметные цвета (собственную окраску) и выработать зрительный опыт замечать цвета, обусловленные освещением и удалением, потому что эмоциональность колорита, сила его воздействия на зрителя наиболее сильно проявляются в том случае, если этюд или картина правдиво воспроизводит колористическое состояние пейзажа в определенных условиях освещения. В этом случае колорит ассоциативно вызывает определенные эмоции, связанные с ранее виденным и пережитым.

«Кто будет для меня большим и истинным колористом? — спрашивал Д. Дидро и отвечал: — Тот, кто передает цвета природы правильно освещенными и сумеет сделать гармоничной всю картину».

Нахождение общих цветовых отношений. Первые задания и упражнения в изображении пейзажа должны посвящаться выполнению краткосрочных этюдов на передачу цветовых различий между основными объектами пейзажа: силуэт здания, общее пятно неба, общая плоскость земли, однородное по цвету пятно зеркальной поверхности реки и т. д. (по размерам это будут этюды-малютки 5×10 см).

К. Коровин об этой задаче писал так: «Этюд надо писать так, чтобы сразу схватить отношения тона земли и воды к небу, передать живописную суть». И. Левитан давал молодым художникам аналогичный совет: «Мы еще не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду, небо; все отдельно, а вместе, в целом это не звучит. Ведь самое главное и самое трудное — это постичь в пейзаже верные цветовые отношения земли, неба и воды». Б. Н. Липкин, ученик И. И. Левитана, вспоминая о его педагогической деятельности, говорит: «...Только быстрые этюды, фиксирующие переходящие моменты природы, признавались им даже тогда, когда в них было мало формы и рисунка».



К. А. Коровин. Зимой

Правильно взятые основные отношения этих объектов пейзажа облегчат дальнейшее цветовое построение, проработку деталей. Если же основные цветовые отношения нанесены неверно, то, как бы тщательно ни делалась дальнейшая проработка деталей, рефлексов и цветовых оттенков, грамотного изображения получить не удастся. Умение цельно воспринимать объекты пейзажа и находить большие цветовые отношения — это самый необходимый профессиональный навык, который должен быть выработан с самого начала обучения пейзажу. Он позволит в дальнейшем успешно решать более сложные живописные задачи изображения пейзажа.

Процесс живописного исполнения этюда с натуры на передачу основных цветовых отношений практически начинается с определения в природе наиболее светлых, интенсивных и темных цветовых пятен. Промежуточные пятна сравниваются с ними по силе тона и цвета. В пейзаже, например, самой светлой и сильной по цвету может оказаться освещенная солнцем зеленая поляна, а самой темной — глубокая тень от деревьев на переднем плане. Тон и цвет следующих планов соотносятся с этими исходными тонами. При таком сравнении легко установить, что, например, хмурые, тяжелые облака по тону все же легче темных объектов, расположенных на земле. На этюдах В. Серова можно заметить, что живописец начинал писать их только после того, как ясно представлял тоновые и цветовые различия между объектами и планами. Самые светлые места в при-

роде и на этюдах являются самыми светлыми — с ними не спорит по тону ничто другое: ни небо, ни облака, ни поверхность воды.

Результатом работы методом тональных и цветовых отношений явились и картины В. Д. Поленова «Московский дворик», К. А. Коровина «Зима», И. И. Левитана «Март» (см. второй форзац).

Краткосрочные этюды с целью нахождения основных цветовых отношений пейзажа необходимо много раз повторить, если начинающий живописец недостаточно грамотно справляется с этой задачей.

Д. Н. Кардовский, известный художник-педагог, говорил: «...В нашем деле бесконечное количество упражнений есть одно из условий успеха... Поэтому я ограничусь только одним советом: упражняйтесь, упражняйтесь и упражняйтесь, не щадя своих сил и времени».

Объектами для таких упражнений поначалу могут служить несложные сюжеты с замкнутым пространством (например, часть двора с домом и т. д.). Далее следует несколько усложнить задачу, выбрать пейзажный мотив с открытым пространством, имеющим несколько планов (передним, средним и дальним). В этих этюдах особое внимание надо обращать на явления воздушной перспективы, влияние цвета неба, от которого все объекты пейзажа изменяются по оттенку, светлоте и насыщенности цвета. Заметить это можно опять же путем сравнения всех планов пейзажа при одновременном их восприятии. Например, берег реки на переднем плане сравнивается со вторым и дальним планом и одновременно с небом и его отражением в воде. При этом нельзя заканчивать одну часть этюда, пока не намечены цветовые отношения этюда в целом. Продолжительность работы над каждым этюдом — от 30 минут до одного часа.

Изображая пейзажные этюды (краткосрочные или длительные по времени), необходимо в каждом случае ставить определенные задачи. Главными из них являются: 1) передача общего тонового и цветового состояния освещенности; 2) создание колористического единства объектов пейзажа; 3) решение пространственных задач; 4) детальная проработка отдельных объектов пейзажа.

Наиболее ответственная задача выполнения пейзажного этюда — это передача состояния освещения, погоды, времени дня, года. На профессиональном языке художников-живописцев это называется передать в этюде общее тоновое и цветовое состояние. Цветовые отношения этюда обязательно должны быть построены с учетом состояния освещенности.

Общее тоновое и цветовое состояние природы, как отмечалось выше, — это результат воздействия силы общего освещения, которая подчиняет себе цвета предметов: они изменяются и по светлоте и по насыщенности. В серый день цвет травы



И. И. Левитан. Владимирка



И. С. Остроухов. Сиверко

выглядит более плотным (темным) и малонасыщенным, чем в солнечную погоду. В сумерки все предметы темнеют, ослабевают по насыщенности красные, оранжевые и желтые цвета, более интенсивными становятся голубые и зеленые.

В жизни мы всегда отмечаем в сознании перемену общей освещенности, на нее так или иначе реагирует чувствительность глаза, а память закрепляет зрительные образы этих состояний природы. Поэтому нельзя писать пейзаж, не учитывая этих состояний. Этюды, написанные в различное время дня или в различную погоду, должны отличаться друг от друга по общему тону и цвету, как в действительности отличается в эти моменты состояния освещенности природа.

Если писать в разное время дня или при разной погоде, например, часть улицы с белым зданием на переднем плане, то стена этого здания в этюдах солнечного и пасмурного дня, утром или днем должна быть разной светлоты. «Сравните,— говорил Д. Дидро,— какую-нибудь сцену природы днем при сияющем солнце с той же сценой при пасмурном небе. Там будут сильными и свет и тени, здесь же все будет бледным и серым».

Чтобы передать состояние повышенной или пониженной освещенности пейзажного мотива, художнику не всегда приходится пользоваться полным диапазоном светлых и ярких красок. Перед началом всякой работы живописец устанавливает, какой силы света и цвета будут на этюде самые светлые и самые интенсивные части натуры. При выполнении этюда в солнечный день он использует светлотный и красочный диапазон палитры в полную силу. Вечером или в серый день цветовые отношения будут построены на этюде плотными и малонасыщенными красками. Опытный художник всегда чувствует общий тон, характерную разницу в общем тоне того или иного состояния освещенности. У начинающего живописца явление адаптации затрудняет оценку общего тона того или иного состояния.

В качестве упражнений для изучения разных состояний освещенности пейзажного этюда полезно писать один и тот же мотив и в серый день, и в солнечный, и летом, и зимой. Важно выполнить все эти этюды в разных диапазонах светлот и силы цвета, как это диктует природа. Сопоставляя серию выполненных этюдов, можно заметить живописные особенности разных состояний пейзажа: самые светлые и самые яркие по цвету пятна не во всех этюдах переданы самой светлой и насыщенной краской палитры. Если окажется, что в написанных этюдах белый дом или небо будет в серый день светлее, чем в солнечный, и при вечернем освещении равны дневному,— это значит, что живописец еще не умеет передавать общее тоновое и цветовое состояние, не строит отношения в заданном натурой тоновом масштабе.

В картинах И. Левитана «У омута», «Осень в Сокольниках»,

«Владимирка», И. Остроухова «Сиверко» хорошо передано состояние пониженной освещенности. Краски этих пейзажей подчинены состоянию слабого света в сумерки и в серый день.

Выполняя этюд методом отношений, начинающему художнику не сразу удается понять и увидеть цвет, измененный спектральным составом освещения. Цветовые и тональные отношения, построенные на основе неточного определения красок природы, не создают в этюде гармоничного колорита.

В природе всегда существует зависимость между спектральным составом освещения и колористическим состоянием природы. Цвет общего освещения меняет состав отраженного от предметов излучения. Утреннее солнце придает всем предметам и объектам пейзажа заметный желто-розовый оттенок, днем этот оттенок становится золотистым, вечером — оранжевым или красным. Свет луны меняет цвета предметов в сторону сине-зеленых. Электрический свет придает предметам светло-желтый оттенок, свеча — оранжевую окраску. Так при меняющихся условиях освещения предметный цвет находится под влиянием цвета источника освещения. Однако начинающий живописец поначалу не видит этого влияния.

Собственный цвет предмета наиболее выражен при рассеянном свете неба, покрытого сплошной пеленой облаков. Мягкий ровный свет серого дня позволяет определить характер и особенности собственного цвета предмета. Если солнечное, лунное или искусственное освещение создает определенную гамму родственных цветов, то в светлый облачный день больше проявляются цветовые отношения собственного цвета предмета. При этом он наиболее заметен на освещенных поверхностях, а в теневых частях затемнен и подвержен влиянию рефлексов от соседних предметов.

Для выполнения этюдов с задачей передать единую и родственную гамму красок из всего многообразия различных состояний освещения пейзажа необходимо выбрать основные условия: солнечное освещение при безоблачном небе; солнечное освещение при облачном небе, освещение на закате солнца, серый пасмурный день, сумерки.

Выполняя упражнения при определенных условиях освещения, необходимо все внимание обращать на перемену общего тонового и цветового состояния природы. Отсутствие в пейзажном этюде тональной и цветовой целостности и единства приводит к цветовой дробности и ядовитости цвета, к появлению двух или даже трех различных тонально-цветовых состояний. Такой цветовой строй этюда не может выразительно передать красоту природы и эмоционально воздействовать на зрителя. Только тогда, когда цветовое многообразие элементов пейзажного этюда приведено к единству и гармонии, соответствующих колористическому состоянию определенного освещения, он становится полноценным живописным изображением. Прекрасными примерами таких произведений являются лун-

ные сюжеты М. Врубеля «Сирень» и И. Крамского «Лунная ночь». В цветовом строе картин господствует спектр лунного света.

Следующим этапом в системе упражнений по написанию пейзажных этюдов будут задания в многосеансных, длительных по времени этюдах. Длительные по времени исполнения этюды должны отличаться тщательной проработкой формы. Время их исполнения — от 2—4 часов (односеансные) до нескольких десятков часов (многосеансные). Многосеансный этюд выполняется в одни и те же часы дня как в солнечную, так и в пасмурную погоду. В серый день солнце так же ходит по небу, как и в солнечный (только мы его не видим), поэтому освещение пейзажного мотива все время меняется.

Содержание пейзажа, жизненность мотива неотъемлемы от построения композиции, отбора главного как в композиционно-пластическом отношении, так и в колорите. Поэтому работа над длительным этюдом начинается с поисков композиционного сюжета, определения переднего, среднего и дальнего планов. В этот момент имеет значение выбор точки зрения и определение формата листа бумаги или холста. Необходимо отчетливо представить себе расположение предметов и объектов на плоскости изображения. Отходя дальше или приближаясь к пейзажному объекту, можно найти такую точку зрения, которая будет лучше всего отвечать характеру выбранного мотива. Очень важно при этом найти в композиции пейзажного этюда соотношение между небом, землей и другими объектами.

Составление композиции пейзажа с натуры имеет некоторую аналогию с выбором предметов для постановки натюрморта. Художник, создавая композицию этюда, тоже думает, например, о том, взять ли стену дома, освещенную солнцем, вместе с куском земли и неба или только на фоне неба; нужно ли писать дерево, которое растет тут же рядом, или, может быть, обойтись в композиции без него. Определяя формат изобразительной плоскости и масштаб изображения, даже в наброске надо уметь продуманно вписывать в лист объекты пейзажа, представив на чистом листе бумаги будущее изображение. Если рисунок, например, расположен поперек листа, то устремленность линий дерева вверх будет пресечена его краем. В выборе пейзажного мотива проявляется вкус, художественное и композиционное чутье. От удачного выбора точки зрения на выбранный мотив пейзажа во многом зависит и выразительность композиции в целом.

Далее работа выполняется в такой последовательности: делается подготовительный рисунок, первая прописка основных цветовых отношений, проработка формы объектов на разных пространственных планах.

Приступая к выполнению этюда на решение глубокого пространства, детальной проработки предметов и объектов пейзажа, необходимо предварительно хорошо знать, как изменя-

ется форма и цвет предметов с увеличением расстояния (то есть надо знать элементы воздушной перспективы). В процессе работы это поможет избавиться от восприятия предметных цветов, будет способствовать более успешному видению обусловленных цветов.

Известно, что на большом расстоянии форма предметов теряет объемность, рельефность и приобретает силуэтный, плоскостной характер, уменьшается цветовое разнообразие и заметность деталей. Предметы на переднем плане выглядят более объемными, с контрастной светотенью. Цвет предметов по мере их удаления тоже претерпевает значительные изменения, прежде всего, ослабевает его насыщенность. Зеленое оживое поле вдали выглядит более нейтральным по цвету, чем вблизи, а его зеленый цветовой оттенок постепенно переходит в голубой (на расстоянии темные предметы еще больше синеют и светлеют). Светлые объекты менее подвержены изменениям в сторону голубизны: освещенные солнцем облака и снежные вершины гор вдали приобретают красно-оранжевый оттенок. В пространстве, насыщенном туманом, пылью или дымом, исчезает ясность силуэта предметов. С увеличением расстояния цветовое различие между предметами уменьшается, обобщается голубоватым оттенком, менее различимой становится фактура материала.

В изображении передних планов важную роль играют собственные цвета предметов, в дальних — обусловленные. Обусловленные воздушной средой цвета удаляют предметы, и наоборот, собственный предметный цвет заставляет их как бы выступать на передний план. Если в процессе работы возникает необходимость что-то «приблизить» на передний план, цвету следует придать более предметное значение, когда же надо «углубить» какую-то часть этюда, то надо учитывать обусловленные расстоянием цвета.

Полезными упражнениями в решении пространственных изменений будут изображения пейзажных сюжетов с открытым дальним пространством (например, многоплановое ущелье в горах, или долина с извилистой рекой и опушкой леса на переднем плане, луга с несколькими планами деревьев леса и т. д.). В таких природных мотивах передние объекты пейзажа четко отличаются по тону и цвету от дальних планов, которые имеют холодные сине-фиолетовые цвета, по тону они становятся светлее, а отдельные предметы и объекты на них видны обобщенными однородными по цвету пятнами. Для успешного определения цвета и светлоты дальних планов надо смотреть на них через передний план, видя все сразу, широко, стараясь при этом не обращать внимания на детали. Только так можно правильно определить цветовые различия переднего, среднего и дальнего планов, соответственно им построить цветовые отношения этюда и передать таким образом воздушное пространство.

«При изображении воздуха, — говорил А. Дейнека, — особенно важно уловить и верно передать отношение переднего плана к дальнему, в этом, собственно, и состоит решение живописной задачи — верно уловить и точно передать состояние воздушной среды».

В начальной стадии обучения пленэрной живописи выполняются и краткосрочные, и длительные по времени этюды с целью решения проблем живописной грамоты (не связанные непосредственно с творческой задачей). В дальнейшей работе над пейзажными этюдами уже необходимо стремиться передать настроение, жизнь природы, то есть те ее качества, которые вызывают в человеке различные ассоциации, размышления.

Важно в живописном пейзажном мотиве найти «эмоциональный сюжет». Он обуславливается выбором точки зрения и цветовым строем этюда. Надо не просто срисовать мотив, описать его глазами ботаника и географа. Важно передать свое отношение к изображаемому, те чувства, которые рождает природа. Постоянное изучение природы в разных условиях пленэра дает возможность получить материал для наиболее выразительного цветового строя композиции.

Итак, общие и большие цветовые отношения основных пятен природы (разных планов, основных объектов и предметов) — это живописная основа пейзажного этюда. На этой основе осуществляется дальнейшая, более детальная цветовая нюансировка объектов пейзажа.

Кроме общих и больших живописных отношений, необходимо передать результат внимательного наблюдения природы, ее живого ощущения. Краски природы чрезвычайно разнообразны. Трава и деревья, например, зеленые. Но в природе этот цвет имеет самые разнообразные оттенки. Трава, растущая на лугах, посевы озимой пшеницы, зелень на овощных полях, различные породы деревьев (ель, сосна, дуб, береза, тополь и т. д.) — все эти объекты имеют свой особый зеленый цвет (по насыщенности и тону). Цвет любых других объектов — неба, земли, просторов леса и гор — тоже выглядит различным в зависимости от того, погружены ли они в тень, освещаются прямым или рассеянным светом, при вечернем закате или ранним утром. Существенное различие проявляется между цветом предметов вблизи и вдали. Различна мягкость очертаний формы предметов, находящихся на свету и в тени, различен характер движения от ветра травы и ветвей и т. п. Все эти тонкие, но характерные особенности природы необходимо отразить в пейзажном этюде. Непосредственное наблюдение, ощущение и впечатление от природы являются основой творческих успехов в пейзажной живописи.

Параллельно с выполнением краткосрочных и длительных этюдов необходимо учиться прорабатывать цветом формы отдельных элементов пейзажа, например часть ствола спиленного дерева, несколько камней, группу облаков и т. п.

Сами по себе цветовые пятна без изображения конкретной формы предмета или объекта (даже, если они взяты в правильных отношениях), кроме декоративных эффектов, ничего не могут означать.

«Чтобы полнее передать природу и подчеркнуть ее величие, — говорил А. Руссо, — деревья должны крепко держаться на почве, их ветки должны идти вперед и углубляться в полотно: зритель должен думать, что он может обойти кругом дерево, и, наконец, форма — это основное, что нужно соблюдать. Чтобы ее передать, кисть должна следовать за смыслом предметов, которые она изображает. Ни один мазок не должен быть положен плоско, каждый мазок должен играть роль в целом и выражать что-либо».

Изображение пейзажа требует самого тщательного изучения природы. Каждая порода деревьев, как и каждое дерево в отдельности, имеет свое характерное строение. Например, строение веток и сучьев у всех берез одинаково, но оно совершенно отлично от строения дуба, ясеня, клена. Да и среди берез не встретишь двух одинаковых. Каждую породу деревьев отличает своя форма ствола и кроны, свой характерный тон и цвет. В. В. Машков отмечал, «что, работая над картиной, он всегда заботился о материальности формы. Камень должен быть камнем, а не просто цветовым обозначением, и хорошо, когда зритель может понять: гранит это, известняк или песчаник».

Работа над изображением конкретных объектов начинается с определения в натуре основных цветовых отношений деталей пейзажа и окружения. Затем тщательно прорабатывается (по рисунку) форма объекта, его объем и т. д. Все это решается цветом с учетом общего колористического состояния освещенности.

Если объектом изображения является группа облаков, надо обратить внимание на их разнообразие по форме и цвету. Возле, над головой, они более светлые, с ясно выраженным рельефом, к горизонту в освещенной части облака розовеют, приобретая даже оранжевый цвет.

Надо выполнить очень много этюдов с натуры, чтобы научиться изображать цветом характерные особенности пород деревьев, кустарников и трав, форм облаков при разных состояниях погоды. Параллельно с изображением отдельных объектов пейзажа красками необходимо рисовать карандашом, передавая в пространстве их сложную форму. Вообще же постоянное рисование деталей пейзажа должно предшествовать изображению цветом.

Наряду с выполнением упражнений на конкретную и детальную проработку отдельных объектов пейзажа желательно выполнять под открытым небом и ряд натюрмортов. Помещая натюрморты в свойственные пленэру условия освещения (на солнце, в тени и т. д.), можно продолжить упражнения на детальную проработку формы отдельных предметов и закреп-

пить понимание изменений цвета под воздействием силы и цвета освещения. Солнечный свет высветляет общую красочную гамму натюрморта, локальные цвета под воздействием сильного света как бы выгорают, становятся разбеленными, малонасыщенными. На светлых (белых) предметах особенно наглядно проявляется влияние среды: освещенные части приобретают желтовато-розовые оттенки от солнца, тени — голубоватые рефлексы от неба и теплые от земли. Особенно велика на пленэре роль рефлекса от неба.

Натюрморт, поставленный в тени дерева, подвержен влиянию его рефлексов от листвы и неба. Предметы, находящиеся в тени, не имеют контрастных теней и ярких рефлексов, как при солнечном освещении. Эти два общих оттенка — зеленой листвы и голубого неба — определяют весь цветовой строй. Примером такого натюрморта может служить картина «Лето» А. Пластова, где изображены девочка и женщина в тени деревьев. Холодный серебристый оттенок неба присутствует на всех обращенных к небу поверхностях, тени имеют теплые зеленоватые оттенки.

В серые дни рассеянное освещение, благодаря наличию множества отражений, бликов, лишает предметы натурной постановки той контрастности светотени, которую они имеют при направленном свете, и создает пространственную воздушную среду с мягкими очертаниями и слабыми тенями. Отношения света и тени сближены, насыщенность цвета освещенных поверхностей несколько увеличивается, объем предметов при рассеянном освещении выражен слабо, общий тон натюрморта значительно темнее по сравнению с натурной постановкой, находящейся на солнце. Моделировка формы осуществляется с таким расчетом, чтобы передать объем и материал каждого предмета цветовыми оттенками, возникшими в результате влияния общего освещения и окружения. Работая над натюрмортами при разных пленэрных условиях, можно углубить понимание таких специфических особенностей пейзажной живописи на пленэре, как сильное контрастное или рассеянное освещение, влияние среды, рефлексов неба и многое другое.

Примером передачи характерного состояния колорита в пасмурный день может служить натюрмортная часть картины А. Пластова «Жатва». В картине действие происходит в полдень под затянутым облаками небом. Серо-серебристый тон неба сообщает цвет картине. Свет и тени на предметах натюрморта мало отличаются друг от друга. Все вместе составляет тонкую, гармоничную живопись, передающую состояние дня. Примером живописи натюрморта в условиях вечернего освещения можно назвать другую картину этого художника — «Ужин тракториста». Освещенные части предметов окрашены красно-оранжевым цветом, тени — плотные, холодного цвета. В картине создана напряженная плотная гамма цветов, где все предметы выглядят материально весомыми.



Изображение головы в разных наклонах и поворотах в технике «grisaille»

Голова человека

Чтобы подойти к решению сложных творческих задач портрета и жанровой картины, необходимо прежде всего научиться профессионально рисовать голову и фигуру человека: уметь конструктивно строить его живую форму, выявлять движение и характерные пропорции, связывать детали с целым, обобщать и приводить изображение к тональному единству и пластической выразительности. Если начинающий художник не научится строить голову и детали лица, приводить всю фигуру человека в состояние целостности, невозможно ждать от него передачи индивидуальных особенностей человека, создания портрета.

Особенно важно иметь развитое чувство пропорций. Без этого качества невозможно со сходством изобразить сложную форму головы и фигуры человека.

Живописи головы и фигуры человека должны предшествовать навыки изображения их в тональном рисунке и в технике grisaille (однотонная живопись), где должно быть проявлено умение изображать анатомически грамотно (конструктивно), с передачей определенного освещения, материальности, учитывая целостность общей формы и более мелких деталей. После этого можно смело переходить к изображению головы

и фигуры цветом, помещая модель в разные условия освещения, пытаясь решать не только учебные живописные задачи, но и задачи творческого портрета.

Задачи и процесс изображения головы и фигуры человека аналогичны тем, что выполнялись ранее: конструктивная лепка формы цветом, передача объема и материальных качеств, пространственное положение — все остается при изображении головы и фигуры человека тем же, что было в натюрморте и пейзаже. Тут тоже необходимо цельное восприятие цветовых отношений натуры, внимание к влиянию световой среды на цветовую характеристику формы, тщательная проработка деталей при сохранении целостности большой формы.

Задача изображения головы и фигуры человека на первом этапе обучения сводится прежде всего к добросовестному изучению ее анатомии, лепке объемной формы цветом, выявлению индивидуальных качеств. Художник должен научиться материально передавать живое человеческое тело, отображая его цветовые характеристики и связь с окружающей средой и освещением.

В начале работы надо определить в натуре и найти на холсте общие цвето-тоновые отношения между основными объектами, большими их массами. Если этого не сделать, то дальнейшая детальная проработка формы приведет к утрате целого в колористическом облике натуры. Для этой цели можно выполнить несколько краткосрочных этюдов (1 — 2 часа) на решение общих цветовых отношений формы головы и фона. Такие краткосрочные этюды-эскизы рекомендуется выполнять перед каждым длительным заданием по изображению головы или фигуры.

Работа над длительной натурной постановкой требует выработки определенной последовательности в решении конкретных живописных задач на каждом этапе.

На первом этапе работы над головой или фигурой следует прежде всего направить внимание на композиционное размещение натуры на холсте и на рисунок; затем необходимо найти и передать условия общего цветового состояния натуры, цветовые отношения большой формы. Далее следует детальная проработка деталей лица и обобщение.

Процесс работы над длительной натурной постановкой начинается с подмалевка, «акварельной» прописки всего холста с расчетом на последующую моделировку. Подмалевок дает возможность вернее определить впоследствии тон и цвет мазка, положенного не на чистый холст. Там, где подмалевок по тону и цвету найден точно, звучность и чистота цвета намного вернее, чем в пастозном письме (когда красочный слой обладает значительной толщиной).

По подмалевку лучше всего начинать писать с теневых частей головы. Теневая часть лица, волосы с фоном, глазные впадины следует брать «во всю силу». Писать как бы по час-

тям, но все время учитывать целое, сравнивая основные тоновые и цветовые отношения.

На втором этапе работы выполняется задача детального изучения и проработки натуры. При этом, прорабатывая деталь, нельзя упускать целое; для этого надо чередовать восприятие деталей и их проработку с восприятием и оценкой состояния деталей по отношению к целому.

Необходимо обратить внимание на то, что различные части лица имеют разную цветовую характеристику как по тону, так и по цвету. Так, например, лоб отличается желтоватый оттенок по сравнению со щеками, на висках заметны более холодные оттенки цвета, а шея по сравнению с лицом имеет оранжевый оттенок. И по тону эти оттенки также различны.

Выполняя это упражнение, необходимо не забывать суть и смысл метода работы сравнениями и отношениями. Чтобы верно определить цветовые отношения головы в целом и деталей лица, надо обязательно сравнить их не только по тону и оттенку, но и по насыщенности. Правдивость живописного построения этюда будет зависеть от верно переданных отношений по трем свойствам цвета.

Определить разницу в силе цвета (насыщенности) гораздо труднее, чем понять оттенок. Каждый видит, что одна деталь красноватая, а другая зеленоватая, но уловить или почувствовать насыщенность, напряженность красного или зеленого цвета гораздо сложнее, а это чрезвычайно важно для нахождения цветовых отношений.

Начинающие живописцы, как мы уже отмечали выше, плохо различают цвета по насыщенности. Этюды голов они пишут белильным, грязно-серым, неестественно «зажаренным» цветом или преувеличивают цветные оттенки деталей лица (нос получается почти красным, а виски — зелеными).

Цветовые различия объясняются не только индивидуальными особенностями портретируемых, но и силой, цветом освещения. Поэтому цель упражнений состоит в приобретении навыков передачи большой формы головы и изменений цвета натуры в зависимости от освещения.

Заключительный этап работы — обобщение, приведение изображения к единому целому. «Раздробленную» деталями натуру нужно привести снова к обобщению, заострить внимание на самом характерном, подчеркивающим индивидуальные особенности, и наоборот, смягчить все второстепенное.

Необходимо выполнить несколько упражнений, помещая натурщика в разные световые условия (освещать его спереди, сзади и т. д.). Последовательность в процессе работы остается прежней: подготовительный этюд, рисунок, подмалевки и передача большой формы головы, детальная проработка формы, наконец, обобщение и приведение изображения к целостности и цветовому единству.

Полезно написать поясной портрет натурщика в условиях

искусственного освещения. Это представляет значительную трудность для восприятия цветовых изменений на голове и фигуре человека. Вечернее электрическое освещение обладает оранжевым цветовым оттенком. Причем в натуре цвета изменяются от освещения значительно сильнее, чем это воспринимается зрением. При электрическом свете белая ваза или гипсовая голова воспринимаются белыми, но их нельзя писать белилами. В действительности же насыщенность отраженного от них светового потока оранжевого цвета имеет значительную величину. Опытный живописец применит для этой цели кадмий оранжевый в чистом виде.

После усвоения закономерностей передачи искусственного освещения в кратковременных упражнениях можно приступить к аналогичному длительному заданию, преследующему цель передачи объемной формы, цветового состояния, детальной проработки натуры, приведения изображения к цветовому единству.

Живопись головы в условиях пленэра. Изображение человека в условиях пленэра имеет свои особенности. Необходимость вести работу методом пропорциональных цветовых отношений — задача номер один. При солнечном освещении объекты натуры и по силе света (по яркости), и по силе цвета превосходят краски палитры. Многие объекты, освещенные солнцем, невозможно передать в полную их силу, как это можно было бы сделать, работая в мастерской. Ни один объект, его цвет и светлоту невозможно скопировать «в упор». Например, цвет неба, его светлота не могут быть равными цвету неба, положенного на этюде, а должны быть построены цветовые различия (отношения), подобные натурным. Только в этом случае можно добиться правдивого изображения в условиях солнечного освещения.

Перед изображением головы или фигуры в условиях пленэра необходимо хорошо уяснить особенности пленэрной живописи, а также проанализировать ряд живописных портретов с точки зрения характеристики тех изменений цвета, объема и формы, которые неизбежно происходят в условиях пленэра. Полезно проанализировать этюды К. Коровина, И. Левитана, И. Репина, В. Поленова, С. Герасимова, А. Пластова, братьев А. и С. Ткачевых и других живописцев, которые добились замечательных результатов в написании портретов и фигур на пленэре.

При работе на пленэре на холст не должен падать сильный свет и рефлексы (желательно использовать зонт). Иначе ярко освещенный этюд, воспринимаемый на пленэре красочным и солнечным, при перенесении его в помещение с ослабленным светом станет черным и бесцветным.

Перед началом работы следует ставить четко определенные задачи. На первоначальном этапе не следует увлекаться длительными упражнениями — детальная проработка формы мо-

жет оказаться не только бесполезной, но и мешающей решению поставленной задачи. Так, например, если поставлена задача на передачу солнечного освещения и пространства в живописи головы, а художник, не осознав ее, для большей «иллюзии» начинает лепить форму максимально подробно, то в конечном счете утрачивается и колористическое состояние головы в пространстве, и характер ее освещенности.

Перед началом каждого длительного упражнения необходимо выполнять кратковременные этюды (минут 15 — 30). В условиях пленэра, при быстрых изменениях освещения, такие этюды, фиксирующие первое, неадаптированное и, как правило, самое верное впечатление от природы, особенно важны.

Когда голова освещена прямыми солнечными лучами, общая гамма красок высветляется. Локальный цвет головы портретируемого под влиянием прямых солнечных лучей становится почти бесцветным. Там, где лучи солнца скользят под углом, освещение слабеет, часть головы на свету постепенно приобретает цветовой оттенок, который характеризуется суммарным цветом тела и рефлексов. Сверху цвет головы определяется цветом освещения и рефлексов неба, снизу — рефлексом земли, зелени или песка и т. д.

Колористический строй в тени, в контрасте к световой части природы характерен прозрачностью, красочностью, насыщенностью цвета и очень богат рефлексами, отраженными от окружающих предметов. Рефлекс голубого неба объединяет рефлексы в мозаику, создавая общее колористическое единство теневой части. Рефлексы при дневном солнечном освещении сильно насыщены и высветлены по тону. Следует обратить внимание на то, что при интенсивном солнечном свете наблюдается чрезвычайно слабая цветовая насыщенность в свету и, наоборот, довольно насыщенная рефлексами тень. Начинающие живописцы в условиях солнечного освещения делают очень серьезные ошибки — преувеличивают светлоту рефлексов или в тени пишут слишком темно.

В серый день этюд головы можно писать сравнительно долго, так как светлотные отношения изменяются не так быстро. В солнечный день утром или вечером лучше писать одноосансные этюды.

Изображение фигуры человека

Прежде чем приступить к живописи фигуры человека, надо хорошо освоить тоновый рисунок, уметь изображать форму конструктивно, учитывая общий объем и цельность большой формы, на которой располагаются более мелкие объемные детали.

Здесь нужно вспомнить общепризнанное мнение: живопись — это единство правильного построения формы и решения тональных и цветовых задач. В процессе живописного изо-

бражения фигуры человека, передавая ее объемные, материальные и пространственные качества, при нахождении оттенков цвета как формы в целом, так и ее деталей надо все время мыслить и работать отношениями. И первоначальная прокладка красок, и последующее ее наслоение — все нужно делать с таким расчетом, чтобы в конечном результате цветовой строй этюда по цвету точно передавал контраст (отношения) световых различий объемной формы. Характер каждой цветовой поверхности фигуры человека и ее отличие от других определяются и таким свойством цвета, как насыщенность. В зависимости от условий освещения цвет может быть ярким и тусклым, насыщенным и высветленным.

Как и при изображении головы человека, обдумывая композицию однофигурной или двухфигурной постановки, необходимо сделать несколько предварительных эскизов-набросков, находя наиболее удачное живописно-пластическое решение. В этих эскизах надо найти прежде всего характерную позу, поворот фигуры, движение рук, жесты, которые наиболее верно выявляют внутреннее состояние человека. В самом начале работы важно не просто усадить натуру в застывшую позу, а сначала изучить ее характерные особенности в движении, продуманно отнестись к выбору костюма.

В предварительных эскизах и набросках следует определить композиционно-пластическое размещение фигуры в выбранном формате, основы цветового решения. Характер модели определяет все композиционное построение. Заостряя характер модели, художник должен из всего богатства черт, психологических нюансов отобрать наиболее существенное.

При изображении обнаженной фигуры необходимо передавать тонкое разнообразие оттенков тела, их взаимодействие с окружающей средой. Тело человека в пределах своего основного цвета имеет массу нежных, едва уловимых глазом теплых и холодных, светлых и темных оттенков. Это цветовое разнообразие получается прежде всего благодаря различной глубине расположения кровеносных сосудов, наличию жирового покрова и разному характеру поверхности кожи на теле человека — то шероховатой, то гладкой. Цвет кожи на груди отличается от цвета кожи живота и спины, цвет бедер — от цвета голени, ступни и т. д. Лицо, руки, шея обычно темнее закрытых частей тела.

Тонкое цветовое разнообразие зависит также от множества рефлексов. На цвет верхней части фигуры влияет цвет потолка и стен; отраженный от пола свет способствует появлению теплых оттенков на ногах. В силу цветового контраста на цвет тела оказывает влияние также фон одежды. Цвет лица и цвет одежды всегда принимает оттенок, дополнительный к цвету фона. О процессе живописи над обнаженной фигурой профессор Академии художеств О. Э. Браз говорил: «Вы не рассматривайте, а смотрите в целом, надо научиться видеть; без



О. Ренуар. Обнаженная

этого нельзя писать. Сравните в цвете отношения больших масс, посмотрите на грудь, а затем на живот — видите разницу в цвете и в тоне, посмотрите на шею и колени, на живот и ноги и т. д., раскрывайте и «называйте» цвет. Отходите дальше, прижмурьтесь, прищурьтесь, наклоните голову набок, раскройте глаза шире, пишите различия цветов и их светосилу, глядя на все вместе. Бывают случаи, когда студент попадает под «гипноз» природы, рассматривает ее по частям, не пишет, а копирует, как влюбленный, и в результате не замечает, как в живописи у него возникает иллюзорная телесность, тушевка, пропадает материальность».

Двухфигурные постановки необходимо с самого начала изображать вместе, не допуская поочередного выполнения. Надо наметить первоначальную точку опоры ближайшей из них, затем следующую, учитывая глубину их расположения на плоскости при заданном горизонте. Сопоставляя одну фигуру с другой, нужно в то же время писать группу как единое целое. С самого начала решите, какая фигура будет главной по величине или пространственному положению.

Цвета предметов, которые находятся рядом с натурой, имеют большое значение для организации правильного живописного строя всей работы. Поэтому, изображая человека, обязательно надо находить цветовые отношения в связи с окружающими предметами. Разумеется, что эти второстепенные предметы не должны прорабатываться так же внимательно, как основной объект изображения.

Надо осторожно оперировать множеством тонких цветовых оттенков обнаженного тела, не преувеличивая степень их насыщенности. Начинающие часто упрощенно подходят к составлению теплых и холодных цветов. Сложные теплые оттенки пишут просто какой-то одной красноватой краской, холодные — только зеленой, синей или фиолетовой. Как правило, оттенки цвета, составленные таким образом, нематериальны. Почти во всех случаях тона надо составлять из двух-трех красок. Хорошие оттенки теплых и холодных тонов дают охры, сиены, кость жженая. Их разбелы могут дать оттенки различной степени холодности и теплоты цвета тела. Следует обходиться на палитре небольшим количеством красок и уметь извлекать из них многочисленные оттенки цвета.

Заключительная часть работы — обобщение, подчинение деталей целому. Все, что в изображении нарушает единство целого, вырывается и пестрит, надо обобщить. Особенно важно погасить те детали, которые бросаются в глаза при цельном взгляде на натуру. Если этого не сделать, детали будут отвлекать внимание зрителя от основных объектов, разбивать форму, «кричать и спорить». Если живописец умеет видеть и понимать целое, он без особых затруднений обобщит детали и добьется грамотного изображения. На этой последней стадии работы внимательно относитесь к силуэту фигуры, заметности ее кон-

тура, касаниям фона. Надо сохранить на этюде тональное разнообразие этих касаний, то есть что-то растворить в фоне, а что-то подчеркнуть. Что именно подчеркнуть, а что списать с фоном, можно определить при цельном, обобщающем взгляде на всю натуру. В этот момент нельзя смотреть в упор, изучать по частям силуэт головы или фигуры.

После того как будет приобретен хороший навык в конструктивном построении и лепке цветом форм головы и фигуры, можно переходить к решению сложных задач портрета, к раскрытию психологической индивидуальности позирующего человека. Это дается умением обобщать детали, выделять и усиливать характерные особенности.

В наибольшей степени человек раскрывается в характерной для него обстановке, в момент творческого труда. Очень важно подметить в портретируемом и передать в цвете такое выражение лица, такое движение рук и фигуры, которые наиболее убедительно характеризовали бы этого человека. Эти наблюдения кладутся в основу портретной композиции, пластического и колористического решения. Л. Н. Толстой говорил, что внутреннее состояние человека проявляется не столько в лице, сколько в позе.

Творческие задачи портрета требуют от художника большой наблюдательности в понимании психологии изображаемого человека. Необходимо добиться индивидуального сходства портретируемого, передачи возрастных особенностей, признаков профессиональной принадлежности. Верно подобранные детали обстановки тоже могут помочь в создании образа.

Полноценное решение портрета предполагает раскрытие его душевных качеств, его психологии, а также умения в облике конкретной личности видеть черты, обусловленные социальной и национальной общностью людей. Хороший портрет — это всегда строгий и принципиальный отбор главного и характерного, значительного, индивидуально-неповторимого.

Движение головы, поворот или наклон, мимика лица, поза всей фигуры способствуют выявлению характера портретируемого. Человек должен быть изображен в естественном для него состоянии, в характерной позе. Все это является основой композиционного построения. В умении найти наиболее характерное внутреннее состояние человека, подчеркнуть его индивидуальные особенности — важнейшая задача художника-портретиста.

Поза и жест имеют существенное значение для раскрытия характера и состояния изображаемого человека. Все должно быть согласовано с выражением лица. Для выявления духовного облика человека, его характера, отношения к миру далеко не безразлично, какие жесты и движения будут переданы в портрете, каков поворот головы и т. д. «Портрет М. Ермоловой» В. Серова — блестящий пример выразительности позы.

Огромное значение для характеристики изображаемого



К. П. Брюллов. Портрет археолога Микеланджело Ланчи

человека имеют глаза и губы. В их выражении — ключ к разгадке внутреннего психологического содержания. Большими мастерами в передаче выражения глаз были русские художники Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский, К. Брюллов, И. Репин, И. Крамской, В. Серов.

Немаловажное значение имеют руки портретируемого. По рукам человека можно судить о его профессии, чертах характера, здоровье. Изумительно написанные руки в «Автопортрете» К. Брюллова характеризуют профессию художника. Не случайно говорят, что руки — второе лицо. Поэтому при изображении рук следует добиваться такого же портретного сходства, как и в живописи головы. Рубенс говорил, что о мастерстве художника можно судить по тому, как нарисованы и написаны руки.

Немаловажное значение имеет выбор костюма портретируемого. Костюм расширяет представление о профессиональной и социальной принадлежности человека, его характере.

Существенное значение в образной трактовке человека имеет окружающая обстановка, фон. В упомянутом выше портрете В. Серова Ермолова изображена на фоне стены и зеркала театрального фойе, то есть в близкой, характерной для нее обстановке. Если окружение портрета включает конкретную обстановку, условия жизни портретируемого, в выборе деталей надо ограничиваться самым существенным, фон не должен рассеивать внимание зрителей. И. Репин настоятельно советовал своим ученикам уметь жертвовать частностями и беспощадно удалять их с холста во имя художественной правды всего портрета.

«Удачный фон — половина дела, — говорил М. Нестеров, — ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием, фон участвует в жизни изображаемого лица».

Не следует изображать портрет больше натуральной величины. Любая картина рассматривается на некотором расстоянии. В соответствии с перспективным уменьшением на данном расстоянии изображение будет восприниматься в своих естественных размерах, если только оно выполнено в натуральную величину или немного меньше.

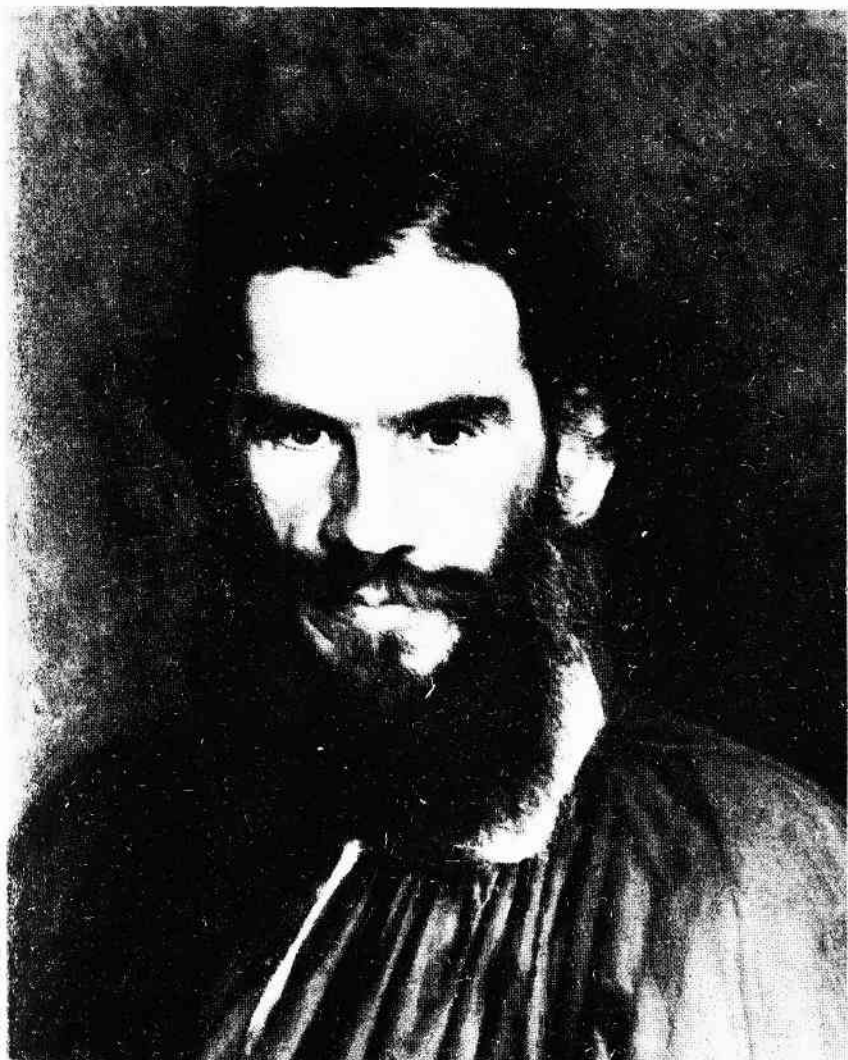
Сходство в портретном искусстве обязательно. Без сходства с оригиналом портрета нет. Портрет — это прежде всего документ. Но документальность портрета отличается от случайной документальности фотографии тем, что портрет передает характерные черты человека. Сходство в портрете возникает в результате обобщения внешних черт и существенных свойств характера человека.

Когда художник, в совершенстве овладев техническими приемами письма, уверенными движениями кисти по холсту убедительно, легко и просто решает цветом форму, ее характерные пропорции, передает конструктивное строение и объем,



В. Л. Боровиковский. М. И. Лопухина

он не только сам испытывает творческое удовлетворение, но и вызывает у зрителя восторг и восхищение мастерством. К. Юон писал по этому поводу: «Мастерство само по себе уже восхищает зрителя совершенством технической части произведения искусства, не говоря уже о его содержании».



И. Н. Крамской. Л. Н. Толстой

ТЕХНИКА АКВАРЕЛЬНОЙ, ГУАШЕВОЙ, МАСЛЯНОЙ И ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ

Выше были изложены задачи и процесс живописи натюр-морта, пейзажа, головы и фигуры человека. Эти задачи в одинаковой мере относятся к работе любыми красками. Издавна

художник применял различные красочные материалы, от которых и произошли названия красок — акварельные, масляные, гуашевые, темперные. Каждая из них имеет свои специфические и художественно-творческие возможности и технические приемы изображения. Акварельные краски, например, разводят водой, масляные — маслом. В составлении разнообразных цветных оттенков в акварельной живописи участвует просвет белой бумаги, в масляной, гуашевой и темперной живописи светлота и цвет грунта не имеют такого решающего значения для получения оттенков цвета разной светлоты — здесь определяющими являются белила. Таким образом, технические приемы в акварели или масляной живописи во многом различны, имеют свою специфику. С некоторыми правилами техники акварельной, масляной, гуашевой и темперной живописи мы и предлагаем познакомиться.

ТЕХНИКА АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

1. В длительной работе акварельными красками не следует сразу перегружать бумагу краской, брать во всю силу темные места и загрязнять их. Лучшим способом ведения этюда акварелью для начальных упражнений можно считать постепенное продвижение от более светлых слоев до полного их звучания: все предметы покрывают сначала слабыми, но верными по своим цветовым отношениям пятнами, оставляя с большой осторожностью светлые части (блики) предметов незакрашенными. Акварельные краски по высыхании высветляются, поэтому их можно брать интенсивнее и плотнее по цвету.

По мере накопления опыта необходимые тона можно брать в один или два приема, не рассчитывая на многократную повторную прописку, так как чем большее количество слоев краски проложено на бумаге, тем менее прозрачным будет цвет предметов, одновременно увеличится возможность появления излишней жесткости и глухоты красочного слоя. Когда цвета взяты сразу и близко к их полному звучанию, легче угадать соседние тона. Кроме того, сразу положенные в полную силу цвета гораздо вернее передают первое и непосредственное впечатление от натуры.

2. Работая акварелью, надо стараться вначале не закрашивать те части рисунка, которые должны в конечном результате выглядеть светлыми. Первоначально прописывают теневые и плотные цветные поверхности предметов. Если начать работу с менее насыщенных объектов, то можно так преувеличить их цветность, что после окажется невозможным подобрать насыщенные цвета других предметов, передать правильные цветовые отношения.

3. Ослабление или усиление цвета предметов на разных планах делается следующим образом: совершенно чистой ки-

стью (смоченной водой) смягчают краски и контур того предмета, который должен отойти вглубь. Если же задние предметы написаны в слабых тонах и дальнейшее ослабление их красок нежелательно, то можно «приблизить» предметы переднего плана, усилив их яркость и подчеркнув определенное их контуры.

4. Качества акварельной живописи во многом зависят от техники исполнения. Отдельный мазок краски, положенный на бумагу, может быть сочным или сухим в зависимости от технического приема исполнения. Если краска разведена достаточным количеством воды и кисть впитала в себя достаточное количество красок, то на бумаге получится сочный мазок. Если кисть мало пропитана жидкой краской, то в порах бумаги остаются белые сухие пятнышки, работа производит впечатление «сухого» изображения.

Техника «сочного» письма дает возможность вернее передать материал предмета и сделать прозрачными глубокие теневые места. Самый хороший результат получится, если применить оба способа письма: все теневые места и рефлексы лучше писать только «сочным» способом, а света и полутени — «сухим». «Сочная» прокладка должна преобладать над «сухой».

5. Освещенные места предметов имеют более четкие контуры. В тени и на дальних планах тоновые и цветовые контрасты слабее, формы не имеют резких очертаний. Изображение предметов в тени и на задних планах должно решаться более обобщенно. В этом случае лучше всего применять технику письма «по-сырому». Перед работой бумагу равномерно смачивают чистой водой при помощи ваты, мягкой тряпочки или большой кисти. Через две-три минуты, когда вода впитается и бумага немного просохнет, можно начинать работу акварелью. Мазки краски, ложась на влажную поверхность, растекаются, сливаются друг с другом, создают плавные и нежные переходы. Если какое-то место необходимо жестко подчеркнуть, надо дать бумаге высохнуть и проложить мазки нужной силы, или «сухой» кистью усилить те места, которые требуют четких цветовых границ.

Работа «по-сырому» позволяет добиться свежести и мягкости изображаемых материалов, воздушности и пространственности изображения.

6. При работе акварельными красками не следует «заливать» переходы светотени. Некоторое разграничение переходов света, полутени, тени дает ту живописную игру, которая делает изображение «акварельным».

7. Сильно увлажненное пятно краски на сухой бумаге может образовать при высыхании слишком резкий контур. Поэтому края таких пятен надо смягчить, пока они не успели высохнуть.

8. Если этюд не удался, появилась грязь и глухость тонов,

на любом этапе работы краску можно смыть, пользуясь большой кистью, натуральной губкой или ватой. После просушки можно вести работу заново. Смывать можно только на хорошей плотной бумаге, предназначенной для акварели, натянутой на подрамник или стиратор. Очень влажная бумага обычно набухает, горбится, но при высыхании снова натягивается, поверхность ее становится удобной для работы кистью.

9. Первые работы, выполняемые акварельными красками, часто получаются излишне «засушенными», с непрозрачными, сухими и грязными тонами. Эти недостатки на первоначальном этапе обучения естественны, и их не следует бояться. Надо хорошо помнить о том, что все без исключения художники, прежде чем достигнуть прозрачности, легкости и виртуозности в акварели, проходили путь кропотливой, серьезной и длительной учебы.

10. Бумага для акварельной живописи должна быть приклеена к жесткой основе, так как получить хорошие результаты на волнистой, деформированной от влаги бумаге невозможно. Перед работой лицевая сторона бумаги должна быть хорошо смочена чистой водой не менее двух раз с помощью ваты или кисти; второй раз — после того, как она высохнет от предыдущего смачивания.

11. Если высохшую на бумаге краску нужно смыть, это место смачивают чистой водой и кончиком кисти отмывают, после чего прикладывают белую промокательную или фильтровальную бумагу. Процедуру повторяют несколько раз. До полной белизны бумагу отмыть нельзя, но если это необходимо, иногда прибегают после отмытки к обесцвечиванию хлорной водой. Краску с больших поверхностей смывают при помощи простой губки или мыльной водой, которую надо затем быстро удалить. Для придания краскам на бумаге «нежного» тона акварельный рисунок протирают хлебом, благодаря чему удаляют поверхностные слои краски. Хлеб берут белый, без жирных приправ, и немного подсохший, черствый. Хлеб рассыпают крошками и легко раскатывают их ладонью; долго проделывать эту процедуру не рекомендуется во избежание «передачи» влаги, содержащейся в хлебе. Для того чтобы смыть покрытие сравнительно светлыми красками, можно прибегнуть к промывке всего изображения непрерывной струей воды.

12. При рисовании по сырой бумаге получают характерный эффект — нежный и постепенный переход одних красок в другие (просачивание). Один из вариантов заключается в следующем: бумагу хорошо смачивают с лицевой стороны точно в пределах того участка, на который нужно нанести краску (по контуру), и кистью «вливают» в нее сначала одну краску, затем рядом другую и т. д., которые, соединяясь, образуют общий разноцветный покров.

13. Решить задачу определения в этюде цвето-тоновых от-

пошений могут помочь так называемые опорные разведения акварельных красок (а в масляной живописи — «замесы»). На палитре или в небольших чашечках заготавливаются смеси красок, которые соответствуют определенным тоновым и цветовым отношениям основных объектов пейзажа в данное время. Заготовленные таким образом основные (локальные) цветовые отношения облегчат построение на этюде общей колористической основы. По ходу работы, безусловно, могут быть различные вариации цвета, влияние новых красок и активизация тех мест, которые по композиционному замыслу должны быть главным цветовым акцентом. Но запасенные таким образом на палитре основные краски не позволят впасть в чрезмерное расцветчивание, не дадут увлечься частностями и потерять целостность основных цветовых отношений.

14. Нужно чаще менять в стакане воду, в которой моют кисти. Тонкие белые блики можно проводить в акварельных работах белой гуашью или проскрести острым ножом.

15. Акварель «боится» сырости, света, мух, поэтому законченную акварель следует прикрыть тканью.

16. Лучшими для акварельных работ являются кисти из шерсти колонка; после работы их рекомендуется отмывать мылом, а время от времени — раствором питьевой соды.

17. Смешивать краски лучше всего на белом фоне фарфора или эмали.

ТЕХНИКА РАБОТЫ ГУАШЕВЫМИ КРАСКАМИ

1. Гуашевые краски в противоположность акварельным лишены прозрачности, обладают плотной кроющей способностью, характерной для клеевых красок. В изготовлении гуашевых красок применяют те же красящие вещества, что и в акварели, но большую роль в гуашевой живописи играют белила, применяемые не только в чистом виде, но и добавляемые в разных количествах во все краски. Именно поэтому гуашевые краски после высыхания имеют белесоватый вид.

2. Гуашевые краски хорошо разводятся водой, дают ровное покрытие, матовую ровную поверхность и поэтому ценятся в декоративных и графических работах. Трудность работы гуашью состоит в том, что после высыхания краски сильно светлеют и требуется немалый опыт, чтобы предугадать нужный тон. Поэтому гуашевыми красками лучше вести работу заранее составленными цветовыми смесями, испробованными на высыхание: перед работой определяют главные цвета, которые характеризуют основу живописного решения произведения. Затем каждую краску разводят в отдельной баночке и проверяют, соответствует ли цвет уже высохшего колера задуманному цвету. Смешивая колеры, можно получать промежуточные тона. Приготовление заранее составленных колеров особенно необходимо делать при выполнении монументальной

росписи, крупных декоративных панно, плакатов и различных оформительских работ.

3. Чтобы передать в этюде гуашью тонкие тональные переходы (например, при изображении тела человека), требуется большое умение моделировать форму. В работе же над краткосрочным этюдом (например, пейзажем) и в эскизах вполне уместно писать мазком, создавая игру цветовых пятен, ведя работу «по-сухому», сочетая тонкослойные и пастозные покрытия.

4. Широкое применение находит гуашь в работе над эскизами театральных декораций, где приходится обобщенно решать предметы обстановки интерьера, пейзажа, а также передавать контрасты освещения сцены. Эскизы костюмов актеров чаще всего выполняют гуашью, так как она дает яркие тона и позволяет наносить красочный узор по предварительно покрытой цветом поверхности рисунка.

5. Гуашевые краски разводятся водой до состояния жидкой сметанообразной массы. Ввиду склонности гуашевых красок к расслоению их следует тщательно размешивать. Гуашь наносят на бумагу или холст тонким ровным слоем, вписывая один цвет в другой, когда предыдущий слой еще влажный. Перекрывать слой краски несколькими слоями не рекомендуется. Для получения ровного по цвету поля следует пользоваться шероховатой бумагой или картоном.

6. Чтобы закрасить поверхность ровным по цвету слоем, необходимо кисть предварительно смочить в воде и только после этого брать ею краску. Краску не следует брать кистью из банки, так как смоченная кисть будет захватывать краску различной густоты и при высыхании могут получиться полосы. Поэтому краски перед работой следует разводить в отдельных чашечках. Необходимые поправки в процессе работы вносят только по смачиванию или удалению краски, соскоблив ее бритвой или скальпелем.

7. Для работы гуашью применяют мягкие, но упругие кисти, как плоские, так и круглые; некоторые живописцы-станковисты используют эластичные круглые щетинные кисти.

8. Хранить гуашь следует в плотно закрытых банках при комнатной температуре, не допуская охлаждения ниже нуля.

9. В том случае, если гуашь засохла, ее можно легко восстановить. Для этого краску заливают водой или лучше однопроцентным раствором желатинного или столярного клея и разворачивают в течение двух-трех суток, после чего тщательно размешивают до получения однородной массы.

10. Хранить работы, выполненные гуашью, следует в папках. Сворачивать такие работы в трубки нельзя из-за хрупкости красочного слоя. Растрескивание или осыпание красочного слоя возможно в случае, если краска нанесена очень толстым слоем.

1. Из всех живописных техник масляная живопись является наиболее сложной. Особенно эта сложность возникает при переходе от акварели. Появляется совсем другой принцип совмещения оттенков. В акварели во всем участвовала на просвет бумага, при работе масляными красками белый цвет грунта почти никакого значения не имеет. Смешение красок идет при постоянном присутствии белил.

2. В природе насчитывается семь основных цветов (красок): красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Если начать смешивать эти краски, то легко убедиться, что некоторые основные цвета получаются смешением других основных, например, если красную смешать с желтой, получится оранжевый, смешение желтой и синей дает зеленый цвет, синей и красной — фиолетовый. Только три цвета — красный, желтый и синий — никакими смешениями совмещены быть не могут, и на палитре они должны присутствовать в готовом виде. Остальные же цвета и их многочисленные оттенки получаются смешением этих трех основных, вплоть до черного (смесь красной, желтой и синей). Зная это, опытный живописец не будет искать для каждого цвета предмета готовую краску, а подумает о том, сколько в нужный оттенок цвета войдет красного, желтого и синего.

В масляной живописи краски высветляются примесью к ним белил (цинковых или свинцовых). Поэтому живописец должен познать на практике получение оттенков цвета с помощью разбеливания основных красок.

Краски, смешанные одна с другой, часто теряют свою насыщенность (яркость). Трудно, например, получить смешением достаточно яркие оранжевые, зеленые и фиолетовые краски. Вот почему иногда не лишними на палитре будут в готовом виде тюбиковые яркие оранжевые, зеленые, голубые и фиолетовые краски. Но это не обязательно. Необходимой может оказаться отдельно в тюбике лишь черная краска, так как она, составленная из трех основных красок, недостаточно темная. Хотя черный цвет и считают результатом почти полного поглощения всех частей спектра, но в природе мы почти не встречаем чистый черный цвет, так как абсолютно полного поглощения в природе нет. На практике белый (отражающий все лучи света) и черный цвета имеют цветные оттенки. Об этом следует помнить в работе и не использовать белила и черную краску в чистом виде. Черная краска, умело использованная, позволяет получить очень красивые и тонкие смеси с другими красками. Например, смешанная с кадмием оранжевым, она дает красивую зеленую теплого оттенка. Черная, смешанная с теплыми красками, дает сложные теплые оттенки, смешанная с холодными — холодные.

Необходимо знать также и о том, что отдельные краски



И. Е. Репин. М. П. Мусоргский

(ультрамарин, краплак), положенные на белую поверхность прозрачным слоем, очень мало похожи на разбелы этих красок.

Таким образом, чтобы успешно писать масляными красками, необходимо иметь в этюднике всего пять красок: белила (цинковые или цинковые, желтую (кадмий лимонный), синюю (кобальт синий или ультрамарин), красную (тиоиндиго розовая, кадмий красный, киноварь), черную в чистом виде (кость ложеная, тиюиндиго). Из этих пяти красок можно составить любой цвет, существующий в природе, любую краску, имеющуюся в продаже.

3. Нельзя сказать заранее, какие краски надо смешивать, чтобы изображать видимое. Надо смешивать разные краски. Не следует смешивать больше трех красок, не считая белил. Составляя цвет из двух-трех красок, не нужно их долго перемешивать на палитре. Когда в смеси сохраняются чистые краски, на холсте получается разнообразие оттенков.

4. Писать можно маслом только по сырому или только по сухому слою краски, но ни в коем случае не по полусухому. Если писать по непросохшей краске, живопись потеряет цвет, пожухнет. Если надо переписать какое-то место, то лучше всего снять краску мастихином, не задевая грунт холста. Если же место, которое надо переписать, совсем высохло, для связи новой краски со старой надо протереть его сырой картошкой или луком, а по высыхании писать по крахмалистой поверхности.

5. Не следует хаотично и бессистемно наносить мазки краски. Это разрушает форму, вносит пестроту, беспорядок и не способствует передаче материала, объема, пространства. Форма, направление и характер мазка в живописи зависят от формы предмета, характера его поверхности и материала. Следует знать, что мазок, положенный густо (пастозно), приближает изображение к зрителю, а положенный тонко и гладко — отдаляет. По этой причине фон в натюрморте (или пейзаже) целесообразно выполнять не так пастозно, как предметы переднего плана. Изображая небо, даль или цвет тумана, не следует наносить краску так же тяжело и густо, как мы кладем ее, изображая землю, плотные или тяжелые предметы. Их лучше прокладывать тонким и неплотным слоем.

К сказанному следует добавить, что масштаб цветовых пятен, штриха, мазка зависит от размера изображения. Величину мазка необходимо приводить в соответствие с размером этюда или картины. В монументальной живописи масштаб цветовых пятен имеет особенно большое значение.

6. В каком порядке лучше всего выдавливать краски на палитру? Порядок может быть разным, но постоянным. Нельзя, например, сегодня наносить ультрамарин в верхнем углу палитры, а завтра — в нижнем левом. Живописец так прочно привыкает к постоянному положению красок, что подбирает смеси красок не смотря на них, как не смотрит гитарист, какую

струну ему нужно нажать, а какую дернуть. Все делается механически. Аналогично этому выработанное на практике знание местоположения красок позволяет чаще смотреть на палитру и холст, чем на палитру.

Грунтовка холста для масляной живописи. Прежде чем загрунтовать холст, его необходимо натянуть на подрамник. Эта операция несложная, но требует определенных навыков. От слабого натяжения холст провисает, а это приводит к растрескиванию грунта и красочного слоя.

Кусок полотна (холста) должен быть на 3—4 см шире подрамника с каждой стороны. Направление нитей холста должно быть параллельно сторонам подрамника. Холст по углам первоначально закрепляется слабо вбитыми гвоздями. Затем начиная от центра к краям каждой стороны подрамника холст прибивается к торцам планок. При этом необходимо чередовать параллельные стороны. Если холст большого размера, то удобнее его натягивать широкими плоскогубцами, они не рвут полотно, а крепко захватывают кромку холста. Гвозди надо прибивать на равном расстоянии друг от друга.

Грунт состоит из двух элементов: тонкого слоя клея, покрывающего всю поверхность холста (проклейка), и нескольких слоев грунтовочной краски. Проклейка (тонкий слой клея) защищает холст от проникновения грунтовочной краски или масла в ткань или на обратную сторону холста и твердо связывает слои грунта с холстом. Проклейку наносят в один или два слоя. Грунтовочная краска выравнивает поверхность холста, создает необходимый (чаще белый) цвет и обеспечивает прочное соединение красочного слоя с грунтом. Она наносится в 2—3 слоя. Существуют разные рецепты изготовления грунтов.

Масляный грунт. Одну часть 5-процентного клеевого раствора (желатин, рыбий или столярный клей) смешивают с равным объемом мела. Этим составом холст покрывают один раз. Грунтовочная краска состоит из льняного масла, сухих свинцовых белил (можно цинковых). Соотношение масла и пигмента должно быть таково, чтобы эта смесь была гуще, чем белила в тюбике.

Первый слой грунтовочной краски равномерно вдавлируется ножом (мастихином) на проклеенный холст. После просыхания (1—2 недели) поверхность обрабатывается наждачной шкуркой или пемзой, после чего широким флейцем наносится грунтовочная краска, разжиженная скипидаром (холст должен сохнуть в теплом месте в течение 2—3 месяцев).

Клеевой грунт. В литре воды растворяют 50—60 г желатина, добавляют 15 г глицерина. Этим раствором проклеивают холст 1—2 раза. Когда первый слой высохнет, поверхность шлифуют наждачной шкуркой, после чего наносят второй слой. Затем смешивают в равном объеме клеевой раствор, мел и сухие цинковые белила при температуре около 40°. Если рас-

твор получится густым, в него добавляют тот же раствор клея. Грунт наносят в 2—3 слоя с небольшими перерывами для просухания.

ТЕХНИКА ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ

1. Темперные краски приготавливаются на эмульсионных связующих веществах. Каждый вид эмульсии состоит из трех элементов: воды, различных видов клея (казеин, белок и желток яйца, гуммиарабик, декстрин, мыло) и масла. Раствор клея, механически смешиваясь с частицами масла, образует эмульсию. Входя в состав связующего вещества, масло делает краски эластичными и неспособными к растрескиванию.

По сравнению с масляными красками темперные быстро высыхают, и по просохшему слою можно уже через день писать повторно. Темперные краски стойки — выполненные темперой работы старых мастеров хорошо сохранились до нашего времени.

Темперная живопись позволяет применять разнообразные приемы, включая технику письма по-сырому, многослойную живопись, живопись отдельными мазками. В краткосрочных этюдах цветовые отношения обычно стараются взять сразу во всю силу, для чего используют технику алла прима, решая форму свободным мазком, без расчета на дальнейшую проработку.

2. Если перед художником стоит задача передать тонкие воздушные переходы (например, в изображении облаков, отражения в воде, трактовке крупных складок одежды, в решении предметов дальнего плана и т. д.), уместно применить письмо по-сырому, то есть по смоченному холсту или по только что написанному участку, используя при этом мягкие соединения смежных тонов. Такой способ рекомендуется также при передаче теневых участков натуры, которые отличаются обобщенностью, отсутствием резких границ формы.

Цветозное письмо с помощью отдельного мазка рекомендуется при передаче освещенных мест там, где имеются довольно контрастные тональные отношения, где требуется передать четкие границы формы, выявить материал предмета. В пейзажных этюдах корпусный мазок лучше применить в элементах первого плана (например, стоящего впереди дерева, фигуры человека и т. д.).

Темперные краски широко применяются в станковой, декоративной и монументальной живописи (росписи плафонов, панно).

КОМПОЗИЦИЯ

Начинающие художники склонны думать, что художник — это человек, умеющий хорошо рисовать и писать с натуры, и что овладение этой грамотой уже само по себе обеспечит успех в творчестве. Такие молодые люди, как правило, останавливаются в своем развитии на умении грамотно рисовать с натуры: увлекаются крепким рисунком, звучным колоритом, широким или гладким письмом и только. Их мало интересует образное содержание изображений. И. Репин говорил про подобных людей, что они похожи на институток, которых говорить выучили на всех языках, но не научили тому, что надо говорить, не научили мыслить. Но умение правильно изображать натуру — это только первая ступень на пути к искусству. Главное в творчестве — уметь выражать свои мысли и чувства.

Одно умение нарисовать или написать натуру, воспроизвести на плоскости объемную форму, материальность и пространственное расположение предметов не делает человека художником, так же как одно знание грамматики и синтаксиса еще не делает писателем или поэтом. Писание этюдов с натуры — это изучение природы, оно необходимо, без него невозможно творчество, но этого мало. Творчество требует от художника еще и других качеств.

Изображая с натуры конкретный факт или явление, можно отразить единичное, случайное и частное. Изображение может быть внешне привлекательным и даже эффектным, но бессодержательным и бедным. Изображение становится художественным в том случае, если художник умеет находить в природе и жизни особо важные, интересные моменты, суммирует свои знания о них, глубоко проникает в сущность явлений, выражает к ним свое отношение. Настоящий художник обобщает черты многих явлений, подчеркивает существенное и характерное. Эстетическая значимость и совершенство картины определяются прежде всего обобщающей силой образного мышления, способностью создавать художественные образы.

И. Репин придавал большое значение приобретению живописного мастерства. Он видел главную задачу живописной грамоты в передаче реальности, но в живописи для него высшее значение имела картина. Работать над картиной, с ее помощью глубоко и убедительно реализовать свои замыслы — главная задача живописца.

В целях достижения выразительности художественного образа художник обдумывает композицию, ищет расположение объектов на плоскости картины, подчиняет замыслу все изобразительные элементы. Изображение становится художественным, если все средства композиционного построения неразрывно связаны с идеей произведения, активно ее выражают. Сюжет, психологическая характеристика героев, режиссура, колорит — все должно быть взаимосвязано и служить идейному замыслу. Без идеи и высокого композиционного мастерства невозможно создать выразительный художественный образ. Только в слитности глубокого идейного содержания и высокого мастерства рождается истинное произведение изобразительного искусства. Определенное смысловое содержание должны иметь и натюрморт и пейзаж. Без этого искусству живописи грозит или натуралистическая иллюстративность, или формалистический схематизм.

Идейность в искусстве иногда понимается упрощенно, как простое отражение современных лозунгов. На выставках можно встретить много таких картин, где внешне все как будто хорошо, актуально, «идейно»: и тема ходовая, и мастерски выполнена. Но картина никого не трогает, не волнует. Произведение становится подлинно идейным в том случае, если в нем воплощается большой и сложный мир мыслей и переживаний самого художника. Философские или социальные идеи становятся частью искусства, если они художественно освоены им. Сила воображения, фантазия художника должны организовать «сырой» материал жизни и придать ему образную цельность. Без этого художник может достичь лишь иллюстративных, но не эстетических результатов.

Чтобы развить художественное мышление, выработать творческий подход к изображению, недостаточно, чтобы обучение на занятиях по композиции слагалось только из обучения правилам композиционного построения плоскости картины (закономерности ритмического и контрастного сопоставления форм и цвета, достижение равновесия масс и пятен, подчинение второстепенного главному и т. д.).

Композиционное построение картины определяется не формальными схемами и правилами, а ее содержанием, идеей произведения. Самая грамотная компоновка, лишенная мысли, глубокого замысла, не превратит картину в художественное произведение. Прежде чем приступить к созданию композиции картины, надо иметь замысел.

Замысел есть исходное и определяющее начало в композиционных поисках. Он определяет выбор темы, сюжет и все композиционные и живописные приемы. Замысел произведения возникает из жизненного опыта, на основе непосредственных переживаний и ощущений.

Композиции невозможно научиться, пока не научишься замечать в жизни интересное и значительное, понимать кра-

соту природы. Работа над образом связана с мыслительной деятельностью человека. И темы картин, и художественное воображение появляются в результате глубокого знания жизни. Только оно может подсказать и замысел, и то, как надо строить композицию картины: какие надо брать контрасты света и цвета, в каком ритме располагать фигуры и т. д. Компонировать картину, не имея замысла, — все равно что пытаться произнести речь, не зная о чем говорить. Если темы и сюжеты композиций художник сочетает не на основании глубокого знания жизни, картины выглядят неубедительными, персонажи лишены психологических характеристик, индивидуальных качеств. Композиция строится шаблонно, на основе ранее виденных картин.

И. Н. Крамской, говорил, что «композиции... нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого момента начинается для него возможность выражения, подмеченного по существу, и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собою, фатально и неизбежно, именно такую, а не другую...».

Следует еще иметь в виду очень важную роль и значение общей образованности начинающего художника, его осведомленность в философии, литературе и других видах науки и искусства.

Кроме профессиональной культуры, разносторонних знаний и эрудиции, художник должен обладать высокими общественными и гражданскими идеалами. Занятия композицией необходимо сочетать с воспитанием активного отношения к современной жизни, способности откликаться на события и интересы жизни города, края и всей страны.

Творческая работа вообще вытекает из потребности художника поделиться своими мыслями и переживаниями с другими людьми, принять участие в общественной жизни. Художник выступает против принципов, с которыми не согласен, стремится воздействовать на других людей, вызвать определенное переживание. Произведение тем значимее, чем больше и глубже раскрывает общественную жизнь, ее исторический процесс, тенденции ее развития. Художник — это прежде всего борец за человека, страстно, всей силой своего мастерства, таланта вмешивающийся в жизнь, утверждающий высокое и прекрасное, отрицающий все низменное и враждебное человеку. Жить жизнью своего народа, понимать его мысли, настроения, переживания, бороться за лучшее его будущее оружием искусства — вот задачи истинного художника. В них он находит источник вдохновения и творчества. Если художник живет интересами общества, тогда и темы его картин будут близки людям. Всеобщее признание получает тот художник, творчество которого выражает интересы народа. Вот почему, приступая к созданию своего произведения, художник должен ясно и чет-

ко представить, с какой целью, во имя какой идеи он создает картину, какие мысли хочет донести людям.

Обучение композиции включает, во-первых, упражнения по выработке наблюдательности, умения видеть в окружающей природе и жизни главное, характерное, значительное и интересное; во-вторых, изучение элементов композиционного построения картин и овладение творческим наследием.

Для творческой работы необходимо иметь развитую зрительную память, огромный запас наблюдений, способность проникать в сущность событий. Художник-творец необычайно восприимчив, наблюдателен и обладает способностью глубже видеть многие стороны жизни, замечать малейшие оттенки настроений и поведения людей, изменения их внешности и др. Именно наблюдательность следует развивать прежде, чем переходить к сложным тематическим композициям. Надо всегда и всюду делать зарисовки своих наблюдений и ежедневно писать этюды. В трамвае, на улице, в гостях нельзя расстаться с карандашом, а необходимо передавать характерные движения и позы людей при различных действиях.

Присматриваться и изучать надо и то, как все вокруг нас подчинено определенному ритму движения. В будние дни один темп движения, в праздничные — другой. По состоянию людей, по ритму их движения надо уметь определять, например, куда и зачем они торопятся: на уличное происшествие или на работу, в магазин и т. д. Характер поведения, ритм движения, жесты, мимика — все это дает богатый выразительный и содержательный материал для изображения переживаний человека, выявления его характера.

Не следует сразу выполнять сложные эскизы. Переходить к выполнению сложных композиций нужно постепенно, через систему упражнений, решая вначале менее сложные задачи. Можно начать с передачи простых физических действий, постепенно усложняя их за счет передачи настроения, внося элементы психологии действующих лиц.

Первоначальные упражнения:

1. Зарисовки характерных жестов при выражении различных эмоций: в споре, отрицании, просьбе и т. д.

2. Зарисовки различных психологических состояний: радость, горе, удивление, страх, усталость.

3. Зарисовки людей различных характеров: добрый, злой, смелый, трусливый.

После выполнения однофигурных зарисовок объектами для изображений могут стать эпизоды из окружающей жизни: «Неприятный разговор», «Не готов к уроку», «В приемной директора», «У кассы кинотеатра», «В библиотеке» и т. д. Такие упражнения дают возможность научиться отбирать наиболее характерное в поступках людей и окружающей их обстановке, развивать творческое мышление, познакомиться с элементами композиции.

Кроме натуральных зарисовок и композиционных упражнений на развитие наблюдательности, необходимо практиковать рисование по памяти того, что больше заинтересовало из увиденного (например, на улице, в транспорте). Возможны задания нарисовать конкретные, хорошо знакомые лица учителей, учеников.

Не развив способности рисовать по памяти, «от себя», невозможно будет выполнить, скомпоновать в эскизах композицию живой сцены. Такие упражнения научат припоминать характерные черты внешнего облика человека, жесты, походку и тоже будут способствовать творческому подходу к изображению, умению запоминать наиболее интересные явления действительности, умению обобщать. Работа по памяти, как говорил Левитан, приучает выделять те подробности, без которых теряется выразительность, а она является главным в искусстве.

В работе над композицией должны быть упражнения на развитие воображения. Это могут быть задания на литературные темы, иллюстрирование детских книг, изображение эпизодов Великой Отечественной войны и освоения космоса. Надо уметь проникнуться идеей литературного произведения, вообразить типаж действующих лиц, представить характерную окружающую обстановку и истолковать изобразительными средствами содержание и стиль определенных моментов книги. В дальнейшем основной задачей станет выражение характера людей.

Работа над композицией по воображению тоже должна сопровождаться зарисовками и этюдами с натуры. Но, конечно, главным в таких заданиях является умение вообразить типаж действующих лиц, место действия, освещение.

Упражнения на развитие наблюдательности и воображения должны взаимно дополнять друг друга. Наблюдения оживляют фантазию, а фантазия обогащается в зримых образах действительности. В работах по воображению развитие наблюдательности имеет определяющее значение.

Упражнения в рисовании по воображению развивают наблюдательность, приучают искать, изучать и подбирать фактический материал для выполнения замысла. Это необходимое условие для перехода к творческим зарисовкам.

После упражнений на развитие наблюдательности и воображения можно перейти к более сложным заданиям, цель которых — увиденное в жизни изучить и переработать, подчинить определенному замыслу.

Перед выполнением этих более сложных заданий нужно обязательно выполнить несколько специальных упражнений по перспективному размещению фигур на плоскости картины. Надо свободно владеть перспективным масштабом, размещением фигур на разных планах картины. Упражнения могут быть такими:

1. Наброски людей на улице и в комнате при разных горизонтах.

2. Зарисовки (от себя) трех фигур, находящихся на разных расстояниях в условиях улицы и интерьера.

Эти задания должны постепенно усложняться как по количеству действующих лиц, так и по психологической характеристике.

Очень важно, занимаясь композицией, изучать наследие реалистической русской и западной живописи. Полезно знакомиться с различными вариантами эскизов одной и той же картины, подробно анализировать, что нового прибавлялось в каждом новом эскизе, как это сказалось на выразительности изображения, как совершенствовалась композиция при удалении или прибавлении тех или иных деталей.

Изучение творческого наследия предшествующих поколений художников необходимо для развития художественного вкуса. Только изучив то, что делалось раньше, можно по-новому строить свои композиции. В. И. Суриков в свое время писал: «Я композицию в картинах старых мастеров все наблюдал, а затем и в жизни ее научился видеть».

ЭЛЕМЕНТЫ КОМПОЗИЦИИ

Слово «композиция» происходит от латинского *compositio*, что означает сочетание частей в определенном порядке.

Композиция в изобразительном искусстве — это такое расположение элементов изображения на картинной плоскости, которое позволяет с наибольшей полнотой и силой выразить замысел. Чтобы рассказать о чем-нибудь, нужны слова. Чтобы убедительно высказать важную и интересную мысль, нужны выразительные слова. Так и в живописи. Чтобы привлечь внимание и взволновать зрителя, художник старается найти сильные и выразительные средства изображения. В любой картине художник стремится так построить композицию, чтобы показать объект в наиболее выразительной форме. Все лишнее отбрасывается, оставляется только то, что необходимо, второстепенное подчиняется главному. Действуют все элементы композиционного построения, самые разнообразные изобразительные средства: формат холста, точка зрения, высота горизонта, характер освещения, место композиционного центра и т. д. Все влияет на силу эмоционального воздействия картины.

Готовых рецептов композиционных построений не может быть. Одно только неизменно и верно в любом случае: композиционное построение картины основывается на присущих природе сочетаниях объектов природы, а также на особенностях нашего зрительного восприятия. Нельзя строить композицию картины только, например, по принципу «треугольника» или «диагонали», который применяли старые мастера. В зависимости от задач, поставленных в картине, композиционное по-



В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни

строение будет меняться. Характер композиционного построения картины всегда вытекает из идейного замысла и определяется содержанием.

В окружающей действительности художник находит не только типаж для своих картин, но и основу композиционного построения. Так, например, основой построения композиции «Крестного хода» И. Репина была увиденная им в жизни



любопытная толпа. В композициях картин «Утро стрельцовой казни» и «Вояжиал Морозова» В. Суриков использовал типичную обстановку Красной площади и старых московских улиц. Для создания композиции картины о походах Ермака он проехал на лошадах по Сибири более трех тысяч километров. О том, как зародилась композиция картины «Меншиков в Березове», В. Суриков писал: «Да, вот у меня было летом так, я жил под

Москвой на даче, в избе крестьянской. Лето дождливое было, изба тесная, потолок низкий. Дождь идет, и работать нельзя. Скучно. И стал я вспоминать: кто же это вот точно так в избе сидел? И вдруг Меншиков... сразу все пришло — всю композицию целиком увидел». Жизненная правда — вот основное правило создания композиции картины.

В своей творческой работе, в построении композиции художник руководствуется законами природы и особенностями зрительного восприятия. Симметрия, равновесие и ритм, целесообразность строения, разнообразие форм, колористическая целостность, единство точки зрения, размер и формат изображения — все эти элементы композиции художник подчиняет выражению замысла.

ФОРМАТ ХОЛСТА И РАЗМЕР ИЗОБРАЖЕНИЯ

Важной задачей композиционного построения картины является выбор формата холста (его размер и пропорции сторон) и величины самого изображения. Задуманное изображение хорошо размещается далеко не в любом размере холста, а различные формы картинной плоскости могут придавать изображаемым объектам разный характер.

Круглый формат холста придает картине спокойную завершенность. Овальный портрет хорошо сочетается с округлостью лица и придает изображаемому человеку мягкость и женственность. В изображениях мужа и жены Ривьер художник Энгр поместил портрет госпожи Ривьер в овальном обрамлении. Портрет супруга художник изобразил на прямоугольном холсте, с которым гораздо лучше вяжется более твердый и жесткий силуэт этой фигуры.

Вытянутый вверх прямоугольный формат усиливает монументальное впечатление от изображения. Чрезмерно вытянутый по горизонтали прямоугольный холст сковывает и принижает изображаемый объект. «Демон» М. Врубеля изображен именно на таком формате. Портреты В. Серова исключительно разнообразны по форматам полотен. Для каждого портретируемого человека он находил соответствующий формат.

Размер картины тоже зависит от ее содержания. Не каждый сюжет можно втиснуть в рамки малого холста или чрезмерно его увеличить. Для каждого сюжета должен быть найден подходящий размер. Сюжеты эпические требуют для своего выражения более крупных размеров холста, чем сюжеты бытовые. Несоответствие формата содержанию может отрицательным образом сказаться на раскрытии замысла.

Для композиции картины, для выделения сюжетного центра имеет большое значение величина самого изображения на плоскости холста. Очень крупное изображение всегда выступает из картинной плоскости, из того пространства, которое воображается за плоскостью холста. Слишком мелкое изображение да-

неко отступает за картинную плоскость, кажется второстепенной частью плоскости холста или бумаги. Удачная композиция получается в том случае, когда у зрителя не возникает желание раздвинуть или уменьшить края холста, изменить его масштабность.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ В КОМПОЗИЦИИ

Выразительность художественного образа определяется выразительностью самой природы. Поэтому художник должен уметь находить максимальную выразительность природы, улавливать наиболее характерный момент в движениях, жестах, воле и т. п. Каждый предмет или объект может раскрывать свои особенности с какой-то стороны полнее, с какой-то меньше. Надо уметь выбрать горизонт, зайти слева и справа, ближе или дальше — найти такое местоположение, с которого природа будет видна наиболее выразительно.

Приводим примеры того, как по-разному меняется композиция пейзажа в зависимости от разной точки зрения: на первом рисунке деревья находятся далеко сбоку и не сочетаются с домом; если отойти влево и выбрать другую точку, вид пейзажа изменяется.

Точка и угол зрения в картине являются важным элементом создания композиции картин. Так, например, при изображении действия людей в условиях пейзажа очень важно приблизить их, чтобы они не терялись в изображаемом пространстве и заняли преобладающее место в общем построении. Неверно будет также, если мы очень близко придвинем массу фигур к переднему плану. Действие под открытым небом требует некоторого пространства. Поэтому надо выбрать такую точку зрения, чтобы в композиции уравнились группы людей и пространство.

Каждый сюжет для своего выражения нуждается и в особом горизонте. Горизонт на уровне глаз придает изображенному на картине спокойствие. Высокий горизонт открывает больше пространства, и просторы природы выглядят более величественно. Картина И. Левитана «Над вечным покоем» имеет высокий горизонт, который позволил художнику показать беспределельные просторы Родины.

Композиция с низким горизонтом создает более монументальное впечатление. Низкая точка зрения используется художниками в тех случаях, когда надо подчеркнуть большие размеры изображаемых объектов. В картине В. Васнецова «Богатыри» впечатление эпической мощи и величавости усиливается применением низкой точки зрения.



При данной точке зрения рисунок выглядит невыразительным



Изменив точку зрения, можно скомпонировать пейзаж значительно интереснее

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР

В картине все должно быть подчинено выражению основной мысли, идеи. Цельность композиции зависит от подчиненности второстепенного главному, увязки всего изображения в единый организм произведения. Каждая деталь должна что-то добавлять для развития замысла. Второстепенное, малозначительное в композиции не должно бросаться в глаза, должен быть выделен основной объект.

В этюде это может быть дерево на опушке, уходящая вдаль дорожка или человек на фоне леса. Если картина представляет пестрый набор равнозначных объектов, пятен, контрастов, она теряет свою композиционную выразительность. Основному объекту изображения надо найти наилучшее место в картине, изобразить его наиболее внимательно и подробно.

Главный действующий объект обычно размещается на картине вблизи его оптического центра. Это позволяет зрителю охватывать взором всю картину сразу и воспринимать содержание на большом расстоянии.

Наше зрение так устроено, что когда мы смотрим на окружающую нас действительность, то всегда выделяем из рассматриваемой группы предметов или объектов один из них, который привлекает наибольшее наше внимание. Он находится в центре поля зрения, и его мы видим с подробностями и четко. Остальные предметы, находящиеся в поле зрения вне зрительного центра, воспринимаются обобщенно, без деталей. Получается так, что все предметы, окружающие главный рассматриваемый предмет, по своей заметности, значению как бы подчиняются главному и все, что попадает в поле зрения, воспринимается цельно и уравновешенно.

Композиционное построение картины во многом обуславливается этой спецификой зрительного восприятия. Чтобы изображение воспринималось правдиво, цельно, уравновешенно, в нем должен быть композиционный центр, которому обязаны подчиняться все другие элементы изображения. Без подчине-

ния всех элементов картины главному не может быть достигнута естественность зрительного впечатления от картины. Несколько равнозначных композиционных центров разрушает единство и целостность композиции. Оно не будет отвечать специфике зрительного восприятия. Художник может иметь в картине два или несколько композиционных центров, если только это оправдано содержанием.

В картине П. Федотова «Сватовство майора» взор зрителя приковывает прежде всего фигура невесты, очаровывает ее женственность и прекрасное живописное мастерство художника. Далее взор зрителя останавливается на фигуре матери, которая удерживает невесту за платье, затем на фигуре отца, свахи и, наконец, на самом герое сватовства. Верно найденные пропорции фигур и деталей, использование контрастов — все способствует восприятию логики происходящего события. Картина маленькая по своим размерам, но она четко читается и на большом расстоянии. Таким образом, цельность композиции зависит также от связи всех элементов произведения, определяемой логикой действия.

Выделение главного действующего лица в жанровой композиции достигается не только тем, что оно изображается в центре на видном месте, но и самой техникой письма. Второстепенные фигуры, или второплановые, пишутся более обобщенно, без живописных подробностей, чтобы они не отвлекали на себя слишком много внимания, не «забывали» главные образы. При этом внимание зрителя сначала сосредоточивается на главном, затем на второстепенном, которое, как инструменты оркестра, не мешает солисту, а только аккомпанирует, помогает ему.

Выделение композиционного центра и создание естественного зрительного впечатления в картине достигается также светотенью, величиной фигур, цветовыми сопоставлениями и расстоянием между фигурами. Художник может выделить главное в картине и цветом, и тоном, и заметностью деталей.

РАВНОВЕСИЕ КАРТИНЫ

Если холст неравномерно заполнен изображаемыми объектами, рисунок смещен к какому-либо краю, картина воспринимается перегруженной в одной части холста и слишком облегченной в другой. Она выглядит неуравновешенной. Такое изображение противоречит нашему зрительному восприятию действительности, смотрится плохо организованным и неестественным.

Когда мы смотрим на предметы действительности, в зрительном поле предметы распределены равномерно. Оптический центр находится приблизительно посередине. Соответственно этому в картине размещаются объекты и устанавливается композиционный центр. Композиционный центр в боль-



а



б

Поиск равновесия композиции

шинстве случаев не совпадает с геометрическим центром, но и не удаляется далеко от него. Чрезмерное смещение центрального объекта изображения или целой группы предметов создает в картине впечатление перегрузки в одной ее части и пустоты в другой. На рис. а деревья сосредоточены слева, а справа — пустой горизонт. Левая сторона явно перегружена в ущерб правой. Этот недостаток отсутствует на рис. б.

Равновесие в композиции достигается равномерным распределением элементов изображения на плоскости картины слева и справа, вверху и внизу. Особо важное значение имеет правильное распределение масс справа и слева от вертикальной оси, проходящей через центр полотна. Однако надо избегать деления плоскости на две равные части как по горизонтали, так и по вертикали. Горизонт в картине не должен совпадать с горизонтальной срединной линией в картине, а на среднюю (центральную) вертикаль не должны попадать крупные объекты. В противном случае вся картина распадается на две самостоятельные части.

Уравновешенность картины не предполагает точной, геометрической симметричности. Композиция будет страдать надуманностью, если композиционный центр будет находиться посредине. Главное действие лучше отнести несколько в сторону от центра.

В уравновешенности картины имеют значение не только сами массы предметов, но их тон и цвет. Маленький темный объект может уравновесить большой, но серый. Пятно яркого цвета в одной стороне требует своего повторения в другой.

Чтобы определить композицию натюрморта или портрета с натуры, можно использовать рамочный видоискатель. Двигая видоискатель, подбирают подходящий сюжет, запоминают его расположение в прямоугольнике рамы и соответственно этому размещают объекты на холсте или бумаге.

Можно и по-другому выбрать размещение предметов на холсте — сделать композиционные наброски с разных точек зрения и очертить набросок прямоугольной рамкой таких размеров, чтобы получить хорошее отношение плоскости холста и предметов изображения. Иногда на бумаге сначала намеча-

ют карандашом рамку и в ней набрасывают эскиз натюрмортного или портретного сюжета. Так равномерно заполняют плотность картины, определяют масштаб изображения и находят нужное композиционное размещение.

Следует отметить, что для целей создания выразительности образа художник имеет право сознательно нарушать устойчивое равновесие изображаемых объектов (однако это должно быть оправдано с художественной точки зрения).

КОНТРАСТЫ В КОМПОЗИЦИИ

Важную роль в построении композиции картины играют сопоставления и контрасты. Выразительность композиции усиливается, если она строится на сопоставлении большого и малого, динамичного и неподвижного, яркого по цвету и сдержанного, красивого и уродливого, доброго и злого и т. д. О значении сопоставлений и контрастов говорил еще Леонардо да Винчи: «В исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно».

В картинах великих художников можно найти множество сопоставлений такого рода. В «Отказе от исповеди» И. Репина образ мужественного, убежденного в своих взглядах революционера контрастирует с образом равнодушного священника. В «Боярыне Морозовой» В. И. Сурикова рядом с трагическим лицом раскольницы помещена злорадно посмеивающаяся физиономия возницы и тут же недалеко голова мальчика, который глуповато смеется. В картине «Меншиков в Березове» композиционный контраст составляют огромная фигура Меншикова и низкий потолок избы. Этим создается впечатление, что неукротимой фигуре Меншикова в этой комнате тесно, как в клетке. В этой картине контрастируют между собой и одежды оестер: расшитая золотом шубка Александры и черное одеяние Марии дают почувствовать различие их характеров. В картине В. А. Серова «Петр Первый» величественности и беспрепятственному движению Петра противопоставлена не успевающая за ним свита. Согнутые фигуры хорошо усиливают впечатление неукротимой энергии Петра.

РИТМ В КОМПОЗИЦИИ

Жизнь ритмична во всех своих проявлениях. Ритмично движутся планеты, сменяются времена года. Каждому человеку присущ определенный ритм поведения. По ритму движения, по тому, как люди ходят, говорят друг с другом, можно определить их натуру. Разный ритм поведения бывает у людей,



В. И. Суриков. Меншиков в Березове



Н. Н. Герасимов. Петр I

находящихся, например, на вокзале: у отъезжающих он быстрый и суетливый, у провожающих — совсем другой.

В живописи ритм проявляется в повторении отдельных элементов изображения: в чередовании масштабных соотношений, в расположении световых и цветовых пятен, в динамике жестов, движений и т. д.

Ритмичные построения осуществляются как на самой плоскости картины, так и в расположении объектов в пространстве. Ритм всегда связан с содержанием картины и подчинен выражению идеи. Ритм помогает зрителю акцентировать внимание на важных моментах и настраивает его на определенный лад, усиливает выразительность изображения. Ритмичность композиции активно проявляется, например, в картинах А. А. Дейнеки «Оборона Петрограда» и «Оборона Севастополя».

СВЕТОТЕНЬ И ЦВЕТ В КОМПОЗИЦИИ

Колорит, как и все составные элементы композиции, находится в тесной связи с замыслом и помогает глубже раскрыть содержание. Когда говорят об эмоциональном воздействии колорита картины, меньше всего надо предполагать возможность эмоционального воздействия цвета самого по себе. Не следует преувеличивать связь абстрактных цветов с различными эмоциями. Эмоционально сильный и выразительный колорит нельзя создать голой броскостью открытых красок. На зрителя действует только правда жизни, поэтому скромная, но правдивая гамма, выражающая колористическое состояние природы, иногда может дать гораздо большее эстетическое наслаждение и сильнее обогатить чувство и мысль, чем декоративная броскость открытых цветов.

Тем художникам, которые строили колорит картины на декоративной силе и звучности красок, И. Е. Репин говорил: «Не в силе бог, а в правде».

Колорит природы подобен мажору или минору в музыке. Так, например, в зависимости от освещения мы испытываем неодинаковые переживания при восходе солнца или заходе, днем или в лунную ночь, в туман или в дождливый день. Разные состояния колорита в природе связываются то с радостными чувствами, то с тревожными и таинственными. Мрачный полусумрак подвального помещения действует на человека угнетающе. Залитая светом комната будет производить иное впечатление. Яркий, солнечный день, освещенное зеленое поле или лес в картине обязательно вызовут радостное настроение. Серо-синие тучи, закрывшие небо в картине, общее тонкое состояние пасмурного дня могут навести задумчивость и грусть. Эти переживания как бы постоянно живут в нашей эмоциональной памяти; если художник верно передает в картине состояние освещенности определенного времени дня



А. А. Дейнека. Оборона Петрограда



А. А. Дейнека. Оборона Севастополя

или состояние погоды, у зрителя возникают те или иные переживания, аналогичные тем, которые он получал в жизни.

Если присмотреться к картинам великих художников, то можно заметить, что изображаемый момент и состояние освещенности в картине всегда определялись замыслом и колорит картины в конечном счете выражал это состояние. Именно ассоциативные качества конкретного состояния природы учитывались художниками в стремлении добиться наиболее сильного эмоционального воздействия на зрителя.

П. П. Чистяков в письме к В. И. Васнецову по поводу одной его картины указывал, что смысл события, его поэзия требуют «набросить сумеречный покров» на всю картину, объединить ее цветом, соответствующим идее картины.

В картине «Меншиков в Березове» настроение тоски и безысходности в композиции создается колоритом мрачной и темной избы. В картине И. И. Левитана «У омута» верно переданное состояние сумерек, сырость и прохлада заросшего пруда вызывают впечатление таинственности и сказочности пейзажа. В пейзаже «Летний вечер» почти нет привлекательных самих по себе объектов: на первом плане ворота, кусочек поля и лес вдаль, но как он прекрасен, этот пейзаж, своим вечерним колоритом! Правдивость вечернего состояния делает картину поэтичной. Она захватывает нас своей красотой, напоминает о летних вечерах и рождает вновь когда-то пережитые чувства.

Чтобы передать безысходную тоску родителей, их одиночество, В. Г. Перов в картине «Старики родители на могиле своего сына» тоже использовал состояние хмурой погоды. Именно колорит серого дня, погасившего все краски, низко нависшее небо наряду с характеристикой самих фигур пожилых людей помогает передать тяжелое впечатление.

Можно назвать бесконечное множество картин, колорит которых определялся состоянием освещения и только таким образом способствовал выражению содержания. Если цвет в картине не выражает естественный колорит происходящего события, если он излишне условен, содержание картины обедняется, в ней не будет чувствоваться жизнь. Даже незначительные изменения общей тональности картины или силы цветового звучания влекут за собой изменение настроения, состояния картины и, следовательно, содержания. Значительное же нарушение естественной целостности цветового строя картины, несгармонизированные пятна красок сильно обедняют живопись, искусственно характеризуют пространственные планы. Предметные краски одежд и лиц воспринимаются как сырые и открытые краски. К такому изображению зритель равнодушен.

Как гармония звуков в поэзии неотделима от смысла и содержания, так и эстетическое воздействие красок, их гармония и красота неотрывны от изображаемых вещей и их свойств.



Рембрандт. Возвращение блудного сына

Колорит в живописи — это результат познания художником в действительности объективно существующего цветового богатства природы. В природе все предметы и объекты всегда сгармонизированы благодаря единству и объединенности красок общим освещением, взаимными рефлексами и контрастным взаимодействием цветов. Художник везде может найти гармонию и согласовать любые «некрасивые» и «противоречивые» цвета.

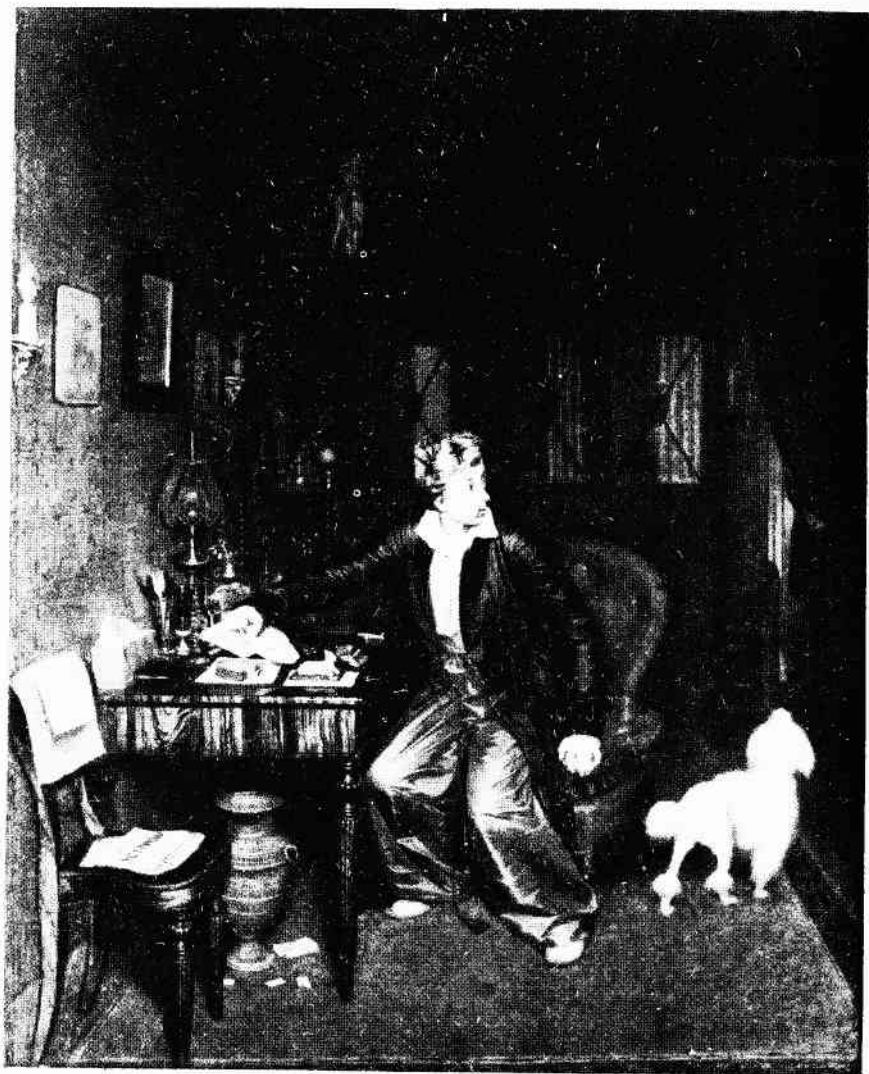
Светотень и цвет в картине — это не только средство изображения объемных форм, материала, пространства, состояния освещенности, но и элемент композиционного построения. С помощью цвета и света художник организует восприятие зрителя, направляет его внимание на главное и вводит его в содержание всей композиции.

Выделение композиционного центра при помощи тона и цвета основано на свойстве зрения воспринимать в первую очередь те предметы, которые контрастны по отношению к фону. Чем интенсивнее и ярче цвет, тем он сильнее действует на глаз, привлекает внимание. Интенсивно окрашенный предмет воспринимается в первую очередь. Это используется в композиции для правильного размещения цветовых пятен. Светом художник выделяет самое важное — композиционный центр, связь с ним групп и фигур подчеркивает те фигуры, движения и жесты, те предметы окружения, которые имеют большое значение для развития сюжета. Тенью художник поглощает все второстепенное, что может отвлечь внимание зрителя.

При первом взгляде на картину «Сватовство майора» наше внимание привлекают главные ее персонажи: невеста, одетая в светлое розовое платье, и жених в темном мундире, видимый через открытую дверь. Остальные фигуры написаны в более темных тонах и выделяются слабо. В картине «Утро стрелецкой казни» выделены шесть стрельцов в белых рубахах. Они — главные персонажи изображаемого события.

Создавая картину, художник иногда, как лучом прожектора, освещает более ярко и контрастно композиционный центр. В картине «Возвращение блудного сына» Рембрандт освещает фигуры таким образом, что более всего выделены светом главные персонажи изображаемого события: фигура сына, лицо и руки отца. Все остальное погружено в тень. В картине «Иван Грозный и сын его Иван» И. Е. Репин освещает только центральную группу — отца и сына. Он направляет на нее свет с середины, светлое окошко в глубине картины приглушает, чтобы детали обстановки не отвлекали внимания от главного.

Выделение главного контрастом светотени можно пронаблюдать и в картинах П. А. Федотова «Завтрак аристократа», К. П. Брюллова «Последний день Помпеи», М. А. Врубеля «Портрет Мамонтова».



П. А. Федотов. Утро помещика



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи

ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗОБРАЖЕНИЮ НАТЮРМОРТА, ПЕЙЗАЖА, ПОРТРЕТА И ЖАНРОВОЙ КОМПОЗИЦИИ

Картина, правдиво воспроизводящая колористическое состояние группы предметов (в натюрморте) или явлений природы (в пейзаже), обладает большей силой воздействия на зрителя, вызывает у него определенные переживания, записанные когда-то в памяти и ассоциативно возникающие при восприятии живописного изображения. Удовлетворение и восторг вызывает и то, с каким мастерством то или иное явление художник изобразил. Воздействие изображения, таким образом, связано с эмоциональным опытом зрителя, динамикой человеческих чувств, настроений. Используя ассоциативные качества различных колористических состояний, художник создает как мажорное, так и минорное построение цветового строя отсюда или картины. Обладая профессиональным умением правдивого живописного решения картины, художник делает ее эмоционально действенной.

Натюрморт

Натюрморт — это не только вспомогательное средство жанровой живописи. Языком вещей он рассказывает о самых разнообразных сторонах жизни. Натюрмортная живопись утверждает радость жизни, призывает людей любоваться красотой плодов, овощей, цветов, сверканием стекла, металла, формой самых обыкновенных предметов.



М. А. Врубел ь. Портрет Мамонтова

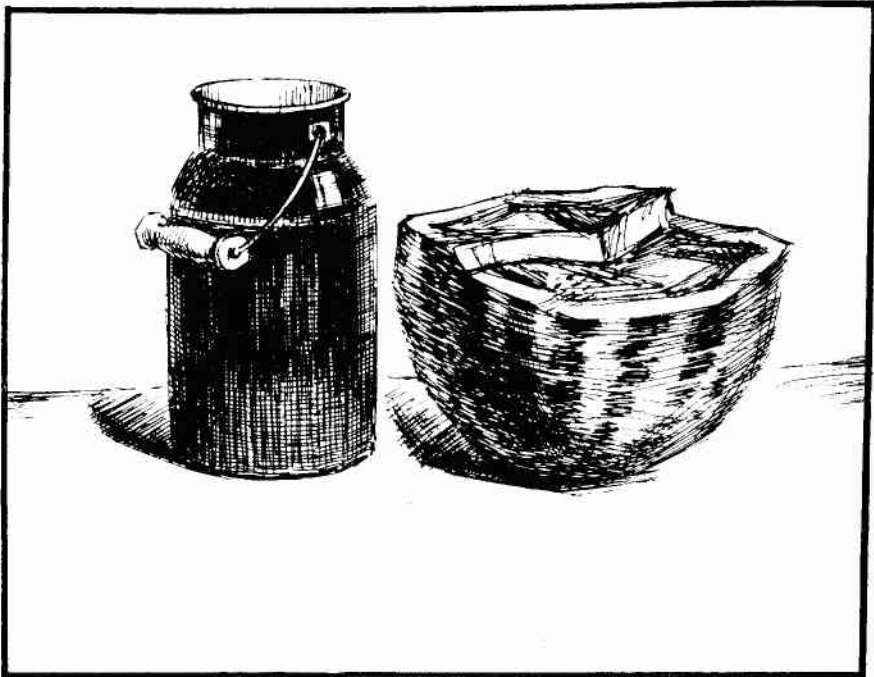
Эстетическая значимость натюрморта определяется прежде всего материальной сутью, красотой и характером формы предметов. Живописно передавая, например, сочность арбуза и винограда, бархатистую гладкую прохладную кожицу персиков, нежность и свежесть цветов, сверкание стекла, художник как бы говорит этим: «Смотрите, как прекрасны плоды земли, окружающие нас предметы». Ветка яблони на фоне неба, фрукты и овощи, предметы быта могут многое выразить и о многом поведать.

Составление натюрморта — акт творческий. В нем проявляются вкусы и склонности художника, его композиционная культура. Натюрморт не может быть составлен из случайно набранных предметов. Предметы должны быть тематически объединены и родственны по своему практическому значению. Композиция натюрморта тогда выразительна, когда вся группа предметов производит впечатление естественности. В ней не должно быть никакой нарочитости и искусственности в расположении предметов. Если, например, поставить рядом с овощами книгу или гипсовую статуэтку, постановка будет выглядеть по своему сюжетному смыслу нелепой и случайной.

Предметы должны располагаться не произвольно, не случайно. Каждый предмет должен быть связан по смыслу с другими. Очень важно ставить их в таких положениях, которые будут наиболее естественными для них. Расположение предметов в целом должно представлять собой группу, находящуюся в жизненно правдивом, осмысленном расположении и связи.

Предметы в натюрморте не только должны быть родственными по назначению, но еще и отвечать одному из главных принципов эстетической выразительности изображения, они должны создавать разнообразие форм, материала, фактуры, цвета, тона и т. д. Два или несколько одинаковых предметов по размерам и форме не могут произвести впечатления единого целого. Слишком большой разницы в размерах между предметами надо тоже избегать. Коробка спичек, например, положенная рядом с большим сосудом, не будет с ним сочетаться, так как по отношению к нему она слишком мала и незаметна. Контрастное сопоставление большого и малого, белого и темного, предметов сферической и плоской поверхности, широкого и узкого, блестящего и матового подчеркивает особенности каждой формы, ее размеры, материальность, фактуру, разнообразие оттенков, усиливает выразительность, устраняет однообразие, оживляет обстановку.

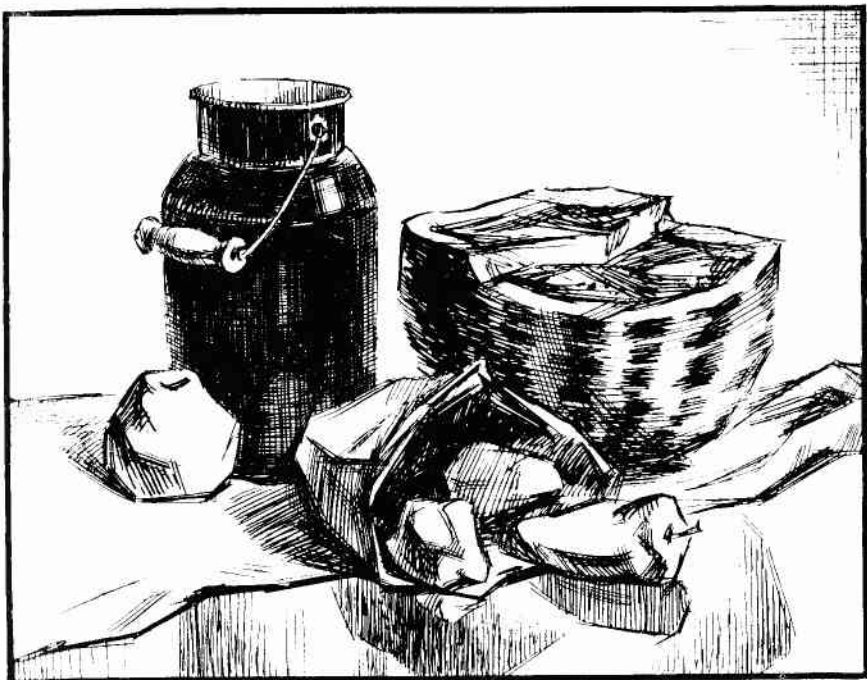
Размещение предметов в натюрморте должно быть подчинено единому замыслу. В натюрморте должен быть определен композиционный центр. Во всей группе обязательно должен быть основной предмет, который по своему смысловому значению, величине, форме, цвету был бы главным, центральным. Все второстепенное и по заметности и по смыслу должно подчиняться главному. Этот главный предмет художник выде-



Композиционно не полная постановка натюрморта



Здесь композиция натюрморта выглядит полнее



Наиболее полная и уравновешенная композиция натюрморта

цвет и контрастом светотени, и цветом, и расположением предметов.

Очень важно решить, при каком освещении (боковом или прямом, дневном или вечернем) выгоднее написать натюрморт. Переднее освещение делает тени едва заметными, боковое — резко усиливает выпуклость объемных масс, заднее — придает предметам силуэтные очертания.

Величина изображения всей группы предметов должна находиться в соответствии с фоном. Предметам не должно быть тесно на плоскости холста, но и фон не должен преобладать над изображением. Предметы должны так располагаться, чтобы они не загораживали друг друга, чтобы хорошо были видны их характерные свойства. Для этого надо выбрать наиболее выгодную точку зрения. Удачный выбор точки зрения и линии горизонта позволяет добиться большой выразительности композиции натюрморта.

Проанализируем процесс составления натюрморта с арбузом. Можно было бы составить натюрморт из двух предметов. Однако композиция его будет выглядеть несколько полнее, если добавить к ним завернутые в газету овощи. При такой комбинации получается взаимосвязь предметов разной формы и цвета. Если к этой группе предметов добавить яблоко



К. С. Петров-Водкин. Утренний натюрморт

рядом с бидоном, левая теневая часть уравнивается с правой освещенной. Однообразную поверхность стола можно разбить скатертью. Еще богаче станет содержание композиции, если поверхность стола будет отражать лежащие на нем предметы.

Композиционных решений натюрморта из одной и той же группы предметов может быть бесконечное множество. Однако во всех случаях важно найти равновесие объемов, ритм светлых и темных пятен. Простое, но выразительное решение композиции найдено в «Натюрморте» К. С. Петрова-Водкина.

В натюрморте даже из двух-трех предметов какой-то из них должен быть основным. Главный предмет должен как бы открывать действие, начинать рассказ. Он в первую очередь должен обращать на себя внимание. Недопустимо в натюрморте два или несколько таких главных предметов, композиционных центров. Это разрушит единство и целостность всего натюрморта. Композиционный центр в натюрморте, т. е. главный объект изображения, выявляется масштабностью, тональной и цветовой контрастностью форм.

Изображая натюрморт, художники иногда ставят чисто декоративные задачи — передать яркость цвета, ритмику пятен. Но здесь необходимо сказать о том, что в натюрмортной живописи самым замечательным является материальность и плотность изображаемых предметов. Прозрачное стекло бокалов, плотная поверхность керамических сосудов, блестящий холод-

ный металл, сочность и нежность плодов — все пленяет нас своей вещественностью, материальностью, жизненной убедительностью. Только в этом случае действительность в натюрмортах предстанет перед нами в необычайной красоте, изобилии и разнообразии красок, поверхностей и фактур. Богатство чувственного восприятия вызывает радость полноты ощущения жизни.

Цвета в натюрморте не могут существовать сами по себе в отдельности. Они должны быть подчинены единому тону и цвету. Цвет каждого предмета и на свету и в тени хотя и имеет свой оттенок, но в то же время родствен целому. В работе необходимо добиваться именно этого родства всех красок. Синий, зеленый и желтый цвета предметов — все должны иметь между собой что-то общее.

Живопись — это тончайшая нюансировка оттенков цвета в пределах сближенной цветовой гаммы. Каждая поверхность предмета должна пульсировать и мерцать теплыми и холодными оттенками, подчиненными единому колориту. Только в этом случае натюрморт показывает красоту окружающих предметов, их цветовое разнообразие.

Пейзаж

Сила воздействия природы на человека, глубокие переживания и мысли, которые она вызывает, породили в изобразительном искусстве жанр пейзажа. И до тех пор пока люди будут любить жизнь, природу, свет, воздух, краски, до тех пор художники будут стремиться к правдивому изображению пейзажа.

Кое-кто из обучающихся живописи думает, что для изображения пейзажа достаточно выбрать красивую местность и написать ее. Это ошибочное мнение. Художник не фотографирует, не копировывает и творит образы природы. Пейзаж должен передавать настроение, нести в себе определенную идею.

Картина И. И. Левитана «Над вечным покоем» (см. второй форзац) явилась результатом глубокой любви и понимания природы своей Родины. Сопоставление бескрайних и беспредельных просторов реки, вечно величавых и грозных силуэтов облаков, маленькой кладбищенской церкви воздействует на зрителя, побуждает к глубоким философским раздумьям о смысле жизни, вызывает мысль о вечности природы. Великолепное понимание характерных состояний русской природы, ее широты и раздолья позволило И. И. Левитану создать обобщенный образ русской природы, выразить в нем свои сложные размышления о жизни. Работая над композицией этой картины, художник старался убрать все лишнее и случайное, усилил все то, что способствовало выражению замысла и созданию настроения от общей красочной гаммы и обобщенных форм. Левитан стремился к тому, чтобы пейзаж воздействовал на зрителя

не обилием правдиво переданных деталей, а характерностью объектов природы и состоянием колорита.

Советский живописец Б. В. Иогансон настоятельно напоминал молодым художникам, что передать красоту природы выразительно можно лишь тогда, когда художник изображает ее сущность, изымая все лишнее. «После того как все лишнее будет изъято, останется гармония, музыкальность природы. Она-то и действует на струны сердца человеческого».

Творческой работе над пейзажем сопутствуют и композиционные поиски, и писание множества этюдов. Нельзя превращать в картину какой-либо этюд с натуры: редко естественный этюд может полностью соответствовать замыслу. Художник постепенно находит отвечающие задуманному образу и формы главных объектов пейзажа, и состояние колорита.

Работа над композицией пейзажа имеет много общего с работой в других жанрах живописи. Как там, так и здесь происходит выбор темы, сюжета, поиск наилучшей точки зрения, определение формата и размера холста, находятся соотношения и взаимосвязи частей, выделяется главное, достигается целостность и единство изображения. Законы композиционного построения распространяются и на пейзаж.

Однако композиция пейзажа имеет некоторые особенности. Для пейзажа характерна большая пространственная протяженность, и отсюда возникает задача построения пространственных планов, передача большой глубины изображения. Особую роль играет первый план, который часто помогает раскрыть смысловое содержание пейзажа и позволяет воспринять части пейзажа масштабно в тональном и величинном отношении.

В построении пейзажа имеют большое значение соотношения размеров неба и земли. Размеры каждой части могут иметь то или иное смысловое и пластическое значение и определяются замыслом и характером данной местности. Важно также решить тональные и цветовые отношения этих основных объектов пейзажа, а также других крупных планов, находящихся внутри этих двух определяющих частей. На земле это будут, возможно, лес, река, отдельные деревья и строения; в небе — светлые и темные стороны облаков. Взаимные отношения тонов и оттенков цвета этих объектов должны в целом создавать гармоничный колорит. Какими бы различными ни были их цвета, они не должны вырываться из общей единой гаммы. Если цвета пейзажа не подчинены общей гамме, они вырываются из нее, нарушая естественную гармонию. Немалую роль в композиции пейзажа играет равновесие масс, ритмичное чередование темных и светлых силуэтов различных объектов. Не следует стремиться располагать объекты в пейзаже строго симметрично. Точная симметрия выглядит неестественной.

В композиции пейзажа смысловое значение может иметь точка зрения. При низком горизонте предметы переднего плана



И. И. Шишкин. Рожь

выделяются массивнее и величественнее. В других случаях лучший результат дает высокий горизонт — пейзаж выглядит просторнее, шире и глубже. Очень удачно построена, например, композиция картины И. И. Шишкина «Рожь».

Работа над пейзажем слагается из следующих этапов.

Эскиз карандашом (выполнение натуральных набросков и этюдов, отвечающих замыслу и сюжету пейзажа); эскиз в тоне и цвете; эскиз на картоне в натуральную величину.

Эскиз в цвете должен быть результатом вдумчивого отбора своих наблюдений и переживаний. В нем должна быть уже выражена в образной форме идея произведения, отношение художника к изображаемому. Особенное значение приобретает в композиции пейзажа состояние освещения. Общий цветовой строй пейзажа, его колорит должен быть подчинен этому состоянию.

После эскиза в цвете надо выполнить эскиз на картоне в натуральную величину. Рисунок пейзажа на картоне — это ответственная стадия работы. Здесь окончательно решаются вопросы композиционного размещения в задуманном формате, определяется местоположение и соотношение частей, прорисовываются детали. В процессе этой работы производится сбор материала на картону, выполняются дополнительные рисунки с природы отдельных частей пейзажа. Этюдный материал нужен художнику не для механического перенесения его в картину, а как натурная «справка», помогающая осуществить творческий замысел.

Портрет

Портретная живопись рассказывает о человеке, его красоте, характере, идеалах и стремлениях. Посмотрите на одухотво-



Рафаэль. Сикстинская мадонна

ренное лицо Сикстинской мадонны Рафаэля, вспомните лица умудренных жизнью стариков Рембрандта, посмотрите портреты Перова, Сомова, Ярошенко. Какое своеобразие и очарование человеческих характеров!

Художник-портретист имеет дело с характером человека, его сложной индивидуальностью. Чтобы разобраться в человеке, понять его сущность по внешнему виду, нужен большой жизненный опыт. Художнику надо быть очень наблюдательным, чтобы замечать такие внешние черты людей, которые дают возможность раскрыть их индивидуальность.

От художника требуется глубокое знание изображаемого человека, умение находить во всем многообразии выражений его лица самое характерное. Грамотно нарисовать человека, кое-как передать его внешнее сходство может любой грамотный рисовальщик. Но выявить в портрете такие выразительные черты, которые позволили бы увидеть самую сокровенную сущность человека, может только настоящий наблюдательный художник.

У человека даже в течение одного дня сменяется множество настроений и в связи с этим выражений лица. Чтобы правдиво изобразить человека, необходимо долго и внимательно за ним наблюдать, нужно найти такой жест, такую позу, такое настроение, чтобы полнее выразить присущие ему свойства, особенности характера. В портретном образе важно «схватить душу», а «не платье и тело».

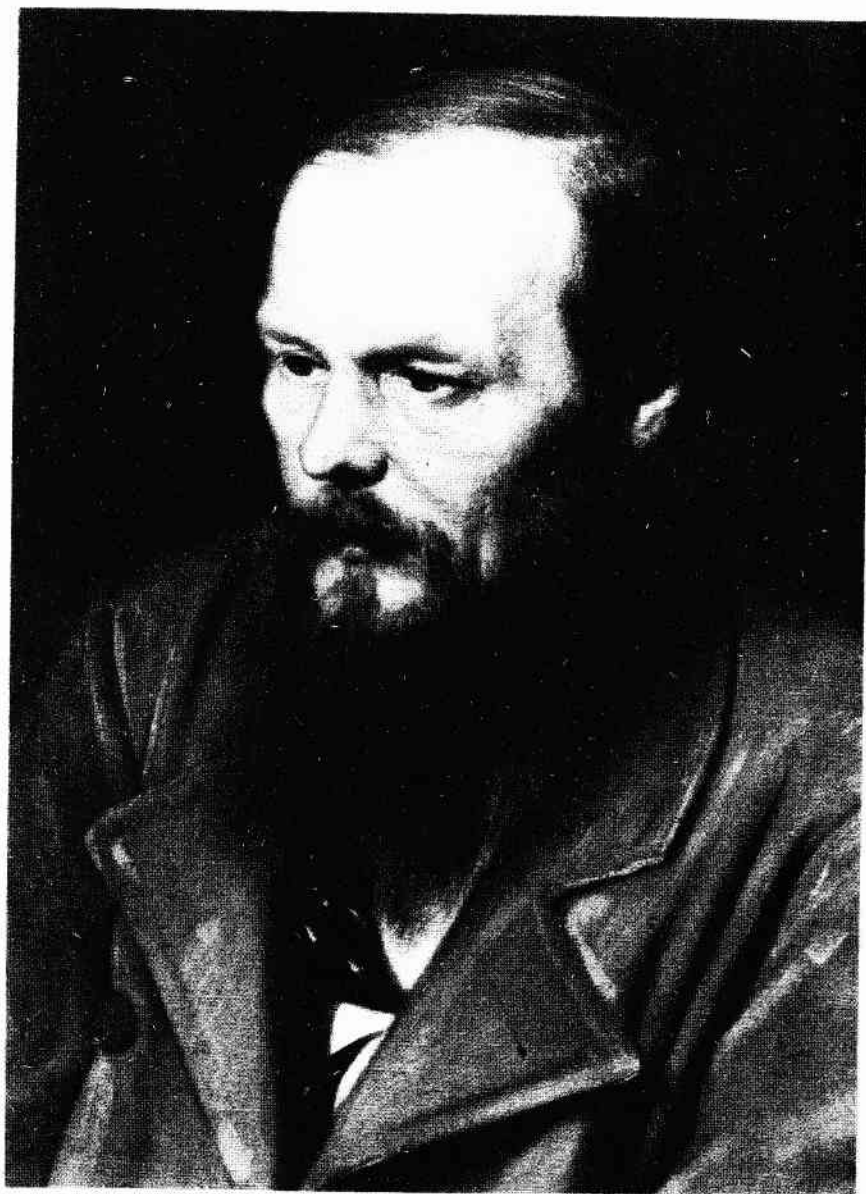
В. А. Серов никогда не начинал писать человека сразу, не изучив его, не найдя подходящей позы. Он подолгу разговаривал с портретируемым, заставляя его ходить. На Серова, вспоминает его современник, жаловалась одна старушка, которую он портретировал: «В пятый раз приезжаю, а он все не нишет, сидит, пьет чай и только».

Если неопытный фотограф, стараясь освободить от скованности позирующего человека, призывает его улыбаться и «глядеть веселей», то художник старается проникнуть в духовный мир человека, понять его психологические особенности.

Кроме индивидуальных черт портретируемого, важно еще передать черты, которые накладывает на человека его профессия, окружающая среда.

Многие художники пишут портреты. Но одни из них показывают только характерные особенности одного человека, другие же в портрете создают обобщенный образ современника. В этом случае реакция зрителя бывает более активной. Настоящий портретист ищет наиболее характерные лица, соединяет в одном изображении черты нескольких людей, дополняет образ своим воображением, наблюдением и изучением окружающей жизни. Изображение человека, наиболее ярко выражающего собой характерные черты своей социальной группы, национальности, возраста, есть тип.

В «Крестном ходе» И. Е. Репина почти каждый из показан-



В. Г. Перов. Ф. М. Достоевский (фрагмент)



Н. А. Ярошенко. П. А. Стрепетова



К. А. Сомов. Женский портрет



К. П. Брюллов. Автопортрет

ных персонажей картины (крестьяне, мещане, духовенство) представляет собой определенную социальную группу, определенный тип. В «Мине Моисееве» И. Н. Крамской раскрывает душу русского человека, показывает его безграничное добродушие, сердечность, философское отношение к жизни.

В портрете юной Мамонтовой («Девочка с персиками») В. А. Серов не только передал ей одной присущие неповторимые черты, но и изобразил то общее, что есть в каждой юной девушке. В этом портрете воплотилось представление художника о прелести и поэзии юности. Именно поэтому он находит в сердце каждого живой отклик.

В создании портрета художник обязан найти такую композицию, которая ясно и понятно раскрывала бы характерные черты изображаемого человека. Композиция должна отвечать следующим основным требованиям.

1. Внимание зрителя должно сосредоточиваться на голове и лице портретируемого. Главное в портрете — это лицо, его выражение, именно в нем проявляется внутренняя жизнь человека. Очень важно отыскать именно то выражение, которое наиболее выявляет сущность человека и раскрывает его характер наиболее ярко и полно. Поэтому лицо в портрете должно привлекать внимание к себе, а второстепенные детали — дополнять и усиливать главное. Огромное значение для характеристики изображаемого человека имеют глаза и губы. В их выражении — ключ к разгадке внутреннего содержания человека. Большими мастерами в передаче выражения глаз были Рокотов, Левицкий, Боровиковский, Брюллов, Репин, Серов.

Немаловажное значение в портрете имеют руки портретируемого. По рукам человека можно судить о его профессии, чертах характера, здоровье. Изумительно написаны руки, например, в «Автопортрете» К. П. Брюллова.

2. Движение головы, поворот или наклон, мимика лица, поза всей фигуры должны выявлять характер человека. Человек должен быть изображен в естественном для него состоянии, в характерной позе, манере двигаться. Все это является основой композиционного построения. В умении найти для человека наиболее характерное состояние, подчеркнуть индивидуальные особенности человека заключается важнейшая задача художника-портретиста. Поза и жест имеют существенное значение в передаче характера и состояния изображаемого человека. Они должны быть согласованы с выражением лица. Для выявления духовного облика человека, его характера, отношения к миру далеко не безразлично, какие жесты и движения будут переданы в портрете, каков поворот головы и т. д. «Портрет М. Ермоловой» В. А. Серова — блестящий пример выразительности позы.

Для портрета немаловажное значение имеет выбор костюма портретируемого. Костюм расширяет представление о профессиональной и социальной принадлежности человека, его характере. Это хорошо заметно на работах Кипренского, Левицкого, Кустодиева.

3. Существенное значение в образной трактовке портрета имеет окружающая обстановка портретируемого, фон портрета. Если окружение портрета включает конкретную обстановку, условия жизни портретируемого, в выборе деталей надо ограничиться самым существенным. Фон не должен рассеивать внимание зрителей. Репин настоятельно советовал своим ученикам уметь жертвовать частностями и беспощадно удалять их с холста во имя художественной правды всего портрета.

«Удачный фон — половина дела, — говорил М. Нестеров, —



О. А. Кипренский. Портрет Давыдова



В. М. Кустодиев. Молодая купчиха

ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием, фон участвует в жизни изображаемого лица».

4. Размер и формат портрета тоже должны быть подчинены задаче художественной характеристики изображаемого человека. Репин для каждого портрета подыскивал особый формат, чем подчеркивал особые черты человека. Формат зависит также от позы портретируемого.

Чаще всего формат портрета представляет собой вертикальный прямоугольник, реже — квадратный или горизонтальный.

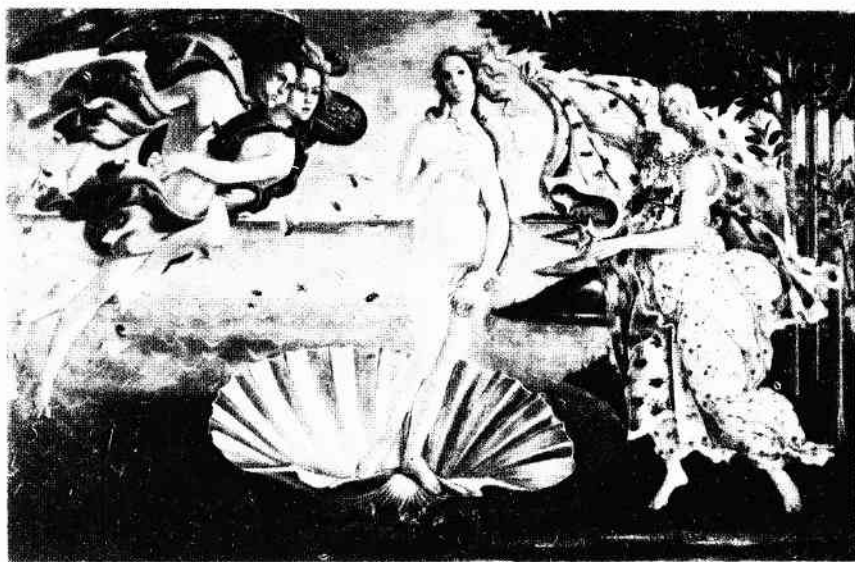
Не следует изображать портрет больше натуральной величины. Любая картина рассматривается на некотором расстоянии. В соответствии с перспективным уменьшением на данном расстоянии изображение будет восприниматься в своих естественных размерах, если только оно выполнено в натуральную величину или немного меньше.

Сходство абсолютно обязательно в портретном искусстве. Без сходства с оригиналом портрета нет. Портрет — это прежде всего документ. Но документальность портрета отличается от случайной документальности фотографии тем, что портрет передает характерные черты человека. Сходство в портрете возникает в результате обобщения внешних черт и существенных свойств характера человека.

Поклонники формалистических течений в живописи утверждают, что источником портретного искусства является не реальная личность, а собственное представление художника о человеке. Этим самым они оправдывают произвол в подходе к изображению человека, пренебрежению к его внутреннему миру. В их портретах бросается в глаза яркость красок, образ человека заменяется холодной декоративной схемой. Психологическая характеристика выражается или только в «задумчивости», или в элементарной внешней «темпераментности». Глаза изображаются не как «зеркало души», а как атрибут головы. Неправильно понятый «лаконизм» в портрете, отмечающий детали, ведет к упрощению и схеме, понятной только автору. В портрете отсутствует психология человека, его чувства и мысли.

Сюжетная композиция. Одним из наиболее важных и широко распространенных видов станковой живописи является сюжетная живопись (бытовая, историческая, батальная, мифологическая). Картины этих жанров рассказывают о жизни людей, их радостях и печалях, стремлениях и успехах, помогают осмыслить дела людей минувших времен. Художники сюжетной живописи большей частью черпают свои темы из окружающей жизни. Такая живопись называется бытовой, или жанровой. Многие художники прошлого и настоящего добились значительных успехов в сюжетной живописи.

В пособии представлены репродукции картин, в которых



Боттичелли. Рождение Венеры



А. Г. Венецианов. Весна на пашне

удачно решены задачи композиционного построения. Это аллегорические, исторические, батальные, бытовые сюжеты художников Боттичелли, Венецианова, Мясоедова, Васнецова, Репина, Петрова-Водкина, Дега, Пластова.

Композиция жанровой картины определяется идейным замыслом. Любая самая грамотная компоновка картины, лишенная глубокого замысла, никогда не превратится в художественное произведение. Весь процесс работы над композицией — это процесс обогащения, всесторонней разработки и реализации идейного замысла. И. Н. Крамской говорил: «Сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует и не дает покоя, идея, имеющая стать впоследствии картиной. Нельзя по заказу сочинять, когда угодно и что угодно».

В работе над композицией нельзя исходить из формальных задач, строить картину на основе каких-то геометрических схем (размещать фигуры по диагонали, кругу, треугольнику и т. д.). Пока не найдена интересная тема, нельзя заниматься композицией.

Тема включает тот круг идей, чувств и мыслей, которые художник задумал передать в своем произведении. Тема должна обязательно рождаться из глубокого знания определенного круга жизненных явлений, из опыта. Ее нельзя выбирать искусственно по причине «актуальности». Если у художника нет внутренней потребности высказать людям новое, важное и значительное в этом явлении, если он берется за тему не по склонности, художественного произведения он не создаст.

Понятия «идея» и «тема» в композиции иногда отождествляются, что не совсем верно. На выставках картины имеют темы, но не во всякой увидишь идею. Во многих картинах легко уловить то, о чем рассказывает художник, но не всегда бывает понятно, что он хотел этим сказать.

Когда тема найдена и художник ею увлечен, начинается кропотливая работа по изучению исторического, документального, портретного или пейзажного материала. В результате глубокого изучения такого материала в творческом воображении рождается сюжет картины.

Идея в живописи выражается не в абстрактных сочетаниях линий, форм или красок, а в живых, конкретных образах. Изображение оживает и превращается в содержательный художественный образ в том случае, если в картине мотивировано поведение персонажей, их состояние, позы и жесты. Найденность сюжетного действия является необходимой основой каждого реалистического произведения. Сюжет определяет количество действующих лиц, их размещение, размер фигур, выбор точки зрения и т. д.

Одна и та же тема может быть выражена в различных сюжетах. Так, например, на антивоенную тему написано много замечательных картин, хотя сюжеты картин разные. Каж-



Г. Г. Мясоедов. Земство обедает



В. М. Васнецов. Богатыри



И. Е. Репин. Бурлаки на Волге

дый художник находит тот сюжет, которым можно наиболее сильно передать волнующую идею.

Художник не сразу находит сюжет, который позволяет глубоко и полно раскрыть тему заданной картины. Приходится выполнить немало набросков первоначальных замыслов, пока не будет найден наиболее ясный и выразительный.

С момента определения сюжета начинается кропотливая работа над эскизами композиции. Первые эскизы лучше выполнять в небольшом размере. На маленьком формате легче решить основное композиционное построение. После этого можно переходить к выполнению эскиза большого размера.

Эскиз — это проект картины, первый этап работы над картиной. В эскизе определяется формат холста или бумаги, размер изображения, точка зрения, высота горизонта. Во многих вариантах эскизов надо добиться наибольшей выразительности решения, правдиво разместить объекты, предметы, сгруппировав фигуры, найти смысловой центр, который должен привлекать главное внимание зрителя. В композиции не должно быть лишних фигур, безразличных к происходящему. Каждая фигура должна иметь свое значение в общем замысле, и вся обстановка должна помогать его раскрытию.

В отличие от театра и литературы произведение изобразительного искусства всегда передает только один момент. Концентрация действия в едином изобразительном моменте является одной из закономерностей композиции. Однако сила образного решения зависит от наличия в картине ощущения определенного отрезка времени. Композиция картины должна быть так построена, чтобы зритель почувствовал в ней длительность события: и то, что предшествовало данной сцене, и то, что последует. В этом случае будет передано движение жизни, картина не будет казаться застывшей и мертвой.

Это положение относится не только к построению сюжета,



К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара



А. А. Пластов. Фашист пролетел

выбору момента действия, но и к трактовке взаимоотношений персонажей, установлению поз и движения фигур.

Лучше всего выбрать такой момент, когда происходит переход от одного действия к другому, от предшествующего к последующему. В произведении, как говорил Репин, различаешь еще часть того, что было, и уже угадываешь то, что будет.

При работе над сюжетной композицией очень важно решить мизансцены действующих лиц. К. С. Станиславский добивался в своей режиссерской работе, чтобы каждая мизансцена в театре напоминала картину; художник, сочиняя композицию, уподобляется режиссеру — он создает в картине живое действие. Картина Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» жива и наполнена движением именно благодаря режиссерскому мастерству в установлении взаимодействия персонажей. В картине понятно с первого взгляда, откуда и зачем пришли люди, как они оказались на своих местах, каковы их взаимоотношения и т. д.

Эскиз может считаться приемлемым, если содержание картины читается с первого взгляда и ее основная мысль понятна. Надо добиваться именно такого впечатления. Эскиз разрабатывается с учетом перспективного решения пространства, определения композиционного центра. Все это должно способствовать целостному восприятию зрителем главных и второстепенных элементов изображения.

Разрабатывая эскиз в цвете, очень важно найти именно тот колорит, который бы правдиво характеризовал происходящее событие, усиливал эмоциональное воздействие картины. Нельзя случайно и непродуманно расцвечивать изображаемые объекты и фигуры. Колорит картины должен соответствовать тоновым и цветовым условиям изображаемого момента, отвечать времени дня, состоянию погоды. В конечном итоге весь цветовой строй эскиза должен быть так организован, чтобы и выражать состояние освещения, и служить выявлению композиционного центра, и дополнять эмоциональное воздействие картины.

Переходить к выполнению этюдов в картине следует тогда, когда решена композиция в эскизе, определены движения и положения действующих персонажей, ясны их психологические характеристики, одежда, обстановка и т. д. Чтобы хорошо выполнить эту работу, надо подыскать определенный типаж, нужное для картины состояние освещения. Зарисовки и этюды к картине обязательно следует выполнять в тех условиях освещения и обстановки, в которых будет изображаться действие картины. Суриков говорил, что если бы ему надо было писать грешника в аду, то он и сам работал бы сидя в огне, и натурщика бы посадил в огонь. Известно, что Суриков зимой писал этюд юродивого, посадив босого натурщика в снег.

В писании этюдов к картине и во всякой другой подготовительной работе художник руководствуется только одним — идеей картины, тем образом, который должен передать зрителю его чувства и мысли.

При наличии эскизного и этюдного материала можно перейти к выполнению рисунка на картоне в размере задуманного формата произведения. Рисунок на картоне — это ответственная стадия работы. В картоне окончательно решаются вопросы композиционного размещения в задуманном формате, определяется местоположение и соотношение частей, намечаются и прорисовываются детали. В процессе работы над картоном производится сбор материала к картине, выполняются дополнительные рисунки с натуры отдельных частей и деталей. Нельзя начинать писать картину, если не разработаны эскиз и картон во всех подробностях, иначе неизбежно последуют многократные переделки. Недостаточно тщательная подготовительная работа над эскизами, картонами и этюдами скажется на качестве картины.

Самое главное в жанровой композиции — это глубоко и верно переданные образы людей. Никакие живописные качества и композиционные приемы не сделают картину выразительной, художественной, если вместо живых людей в ней будут действовать схемы голов и фигур.

Удивительное разнообразие характеров людей покоряет нас в картине И. Репина «Крестный ход». Каждый человек в картине наделен свойственными лишь ему одному чертами и особенностями лица, одежды, позы, манеры поведения. О каждом



И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану

персонаже картины мы можем сказать, кто он, каков его жизненный путь. Именно эта исключительная многогранность в обрисовке каждого человека, каждой детали делает картину жизненно убедительной.

Основной недостаток композиционных работ на современных выставках — шаблонное решение, заимствование и повторение чужих приемов композиции, недостаточный подбор характерных типажей, фальшь в позах и движениях фигур.

Великие художники всегда проделывали огромную подготовительную работу перед выполнением своих картин. А. И. Иванов, В. И. Суриков и И. Е. Репин в эскизах и этюдах находили тончайшие оттенки во взаимоотношениях персонажей, в движениях, позах, психологическом состоянии.

Один из современников рассказывает о том, как серьезно проводил В. А. Серов подготовительную работу к своим произведениям: «Многие эпизоды из басен, по его словам, он не мог себе представить иначе, чем в обстановке наших мест, и потому много рисовал с натуры. Бродил по... окрестностям, заставлял позировать и родных, и ребят, и крестьян, ездил искать подходящих кочек для басни «Волк и журавль», долго искал в стаде тощую крестьянскую коровенку для басни «Крестьянин и разбойник», наконец, определенную ель, на которой он всегда себе представлял спящую ворону в басне «Ворона и Лищица». Он рисовал, взобравшись на высокую лестницу, чтобы быть на уровне предполагаемой вороны».

Вот, например, как Репин работал над композицией картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану».

Лето 1878 г. он проводил под Москвой в имени большого любителя искусств Саввы Мамонтова. Там он впервые познакомился с ответом запорожских казаков турецкому султану на предложение сдаться в плен. Репин был в восторге от письма казаков. Его захватил дух вольной, никем еще не покоренной Запорожской Сечи. И он загорелся желанием написать картину. Здесь же, в Абрамцеве, он делает набросок сюжета композиции. В нем были намечены многие образы вольных смеющихся казаков.

Через некоторое время Репин написал первый живописный эскиз. Вся сцену художник приблизил к зрителю, сосредоточив внимание только на характерных лицах казаков. На заднем плане виден сверкающий на солнце Днепр. Время действия и состояние освещенности соответствует мажорному, жизнерадостному духу картины, изображаемого события.

Этот живописный эскиз был только началом работы. Репин не представлял себе дальнейшую работу над композицией без глубокого и всестороннего изучения исторической эпохи и среды. Поэтому весной 1880 г. он вместе со своим молодым учеником В. Серовым едет на Украину на места стоянок Запорожской Сечи. Репина интересовали характерные типы казаков, украинский пейзаж и, в особенности, черты украинского национального характера: природный ум, отвага, сознание собственного достоинства, юмор. Репин посетил почти все запорожские церкви, зарисовал их внутреннее убранство, казацкие знамена, войсковые знаки отличия, ружья, сабли, одежду казаков. Этими зарисовками художник заполнил несколько альбомов. И только после этого он приступил к дальнейшей работе над картиной.

В отличие от первого варианта живописного эскиза Репин удлиняет формат холста, увеличивает число действующих лиц, некоторые фигуры совсем убирает. Всю группу казаков в целом немного отодвигает назад и стремится решить картину не как жанровую, бытовую сцену, а как историческую картину героического содержания.

В процессе работы над картиной Репин почувствовал недостаток в портретной характеристике своих героев. В 1888 г. он отправился на Кубань, где жили потомки запорожских казаков, переправившихся туда в XVIII в. Под Екатеринодаром, в станице Пашковской, он знакомится с казаками, изучает их, находя в их суровых лицах, глубоких морщинах и шрамах прежде всего мудрость, богатый жизненный опыт, стремление к воле. В воспоминаниях пожилых казаков о Севастопольской обороне, защите Азовской крепости, о героических походах через море на лодках к турецким берегам для освобождения пленных русских предстало перед Репиным воинское величие человека, его необыкновенная способность совершать героические подвиги. Не случайно в простом пашковском станичнике Василии Олешко Репин нашел черты мудрого и храброго

запорожского атамана Ивана Серко и впоследствии внес их в картину.

Вернувшись в Москву, Репин снова принялся за работу. Он использовал еще много моделей, писал с натуры знакомых, друзей, находил в них нужные ему характерные черты и только в 1891 г. закончил картину.

В результате такой кропотливой и упорной работы Репину удалось создать картину о героической и свободолюбивой Запорожской Сечи. В этой картине Репин показал, как говорил В. Стасов, русских людей, «могучих, энергичных, крепких, непобедимых, которые всегда и везде за себя постоят, да на которых и другие могут надеяться, как на каменную гору... которых никто на свете не сдвинет с их линии и точки... и которые идут к своей цели, как герои, как могучие витязи».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев С. С. О колорите.— М., 1974.
- Бакшеев В. Н. Воспоминания.— М., 1963.
- Виннер А. В. Как работают мастера живописи.— М., 1965.
- Волков Н. Н. Цвет в живописи.— М., 1965.
- Гренберг Ю. И. Технология живописи.— М., 1982.
- Дейнека А. А. Учитесь рисовать.— М., 1961.
- Зайцев А. С. Советы мастеров.— Л., 1973.
- Ивенс Р. М. Введение в теорию цвета.— М., 1964.
- Иогансон Б. В. О живописи.— М., 1960.
- Кальнинг С. Г. Акварельная живопись.— М., 1968.
- Коровин К. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания / Сост. Н. М. Молева.— М., 1963.
- Н. П. Крымов — художник-педагог: Статьи, воспоминания.— М., 1961.
- Кузин В. С. Психология.— М., 1982.
- Лепикаш В. А. Живопись акварелью.— М., 1961.
- Маслов Н. Я. Пленэр.— М., 1983.
- Неменский Б. М. Мудрость красоты.— М., 1987.
- Одноралов Н. В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве.— М., 1988.
- Павлинов П. Я. Для тех, кто рисует.— М., 1965.
- Пучков А. С., Триселев А. В. Методика работы над натюрмортом.— М., 1982.
- Ревякин П. П. Техника акварельной живописи.— М., 1959.
- Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства.— М., 1980.
- Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок.— М., 1984.
- Савицкий Г. К. Молодым художникам о мастерстве.— М., 1952.
- Стасевич В. Н. Картина и действительность.— М., 1981.
- Унковский А. А. Живопись. Вопросы колорита.— М., 1980.
- Шорохов Е. В. Композиция.— М., 1986.
- Яшухин А. П. Живопись.— М., 1985.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
<i>Часть I. Рисунок</i>	7
Элементы наблюдательной перспективы	8
Перспективное построение геометрических тел	12
Перспектива интерьера	18
Пейзаж в перспективе	20
Светотень и тональные отношения	24
Задачи и процесс рисования с натуры	31
Практическое рисование натюрморта, пейзажа и головы человека	50
 <i>Часть II. Живопись</i>	 72
Цвет в живописи	—
Цветовые отношения	75
Общее тоновое и цветовое состояние	77
Цельность зрительного восприятия	83
Процесс живописи с натуры	86
Начало изображения «от общего»	—
Детальная проработка формы	88
Обобщение. Целостность изображения и композиционный центр	91
Практическое изображение с натуры	94
Техника акварельной, гуашевой, масляной и темперной живописи	128
Техника акварельной живописи	130
Техника работы гуашевыми красками	133
Техника масляной живописи	135
Техника темперной живописи	139
 <i>Часть III. Композиция</i>	 140
Элементы композиции	145
Формат холста и размер изображения	148
Точка зрения в композиции	149
Композиционный центр	150
Равновесие картины	151
Контрасты в композиции	153
Ритм в композиции	—
Светотень и цвет в композиции	155
Творческий подход к изображению натюрморта, пейзажа, портрета и жанровой композиции	161
Рекомендуемая литература	190

Учебное издание

Беда Георгий Васильевич

ОСНОВЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ГРАМОТЫ

Зав. редакцией *П. А. Стеллиферовский*

Редактор *Е. А. Комарова*

Младший редактор *И. А. Щукина*

Художественный редактор *Ю. И. Пахомов*

Технический редактор *З. А. Муслимова*

Корректор *Н. С. Соболева*

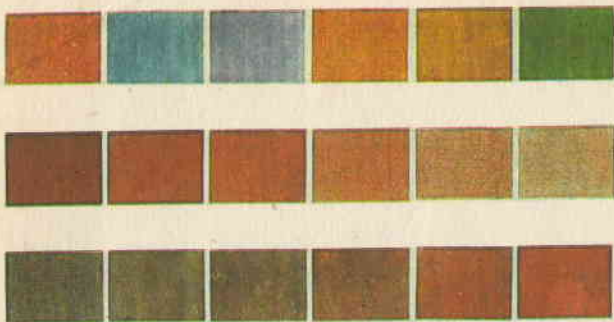
ИБ № 11584

Сдано в набор 14.11.88. Подписано к печати 12.04.89. А03567.
Формат 60×90^{1/16}. Бум. офс. № 2. Гарнитура школьная. Печать
офсетная. Усл. печ. л. 12,0+0,25 форз. Усл. кр.-отт. 25,31. Уч-изд.
л. 12,87+0,29 форз. Тираж 76 700 экз. Заказ 442. Цена 75 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение»
Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полигра-
фии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной
рощи, 41.

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфиче-
ский комбинат Государственного комитета РСФСР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли. 410004, Саратов,
ул. Чернышевского, 59.

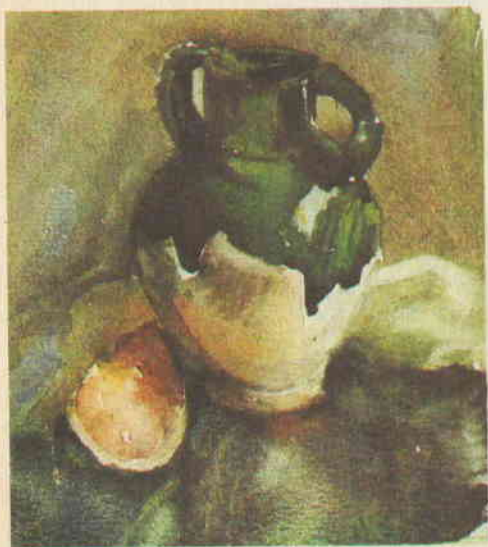
И. И. Машков.
Ананасы и бананы



Три свойства цвета: цветовой оттенок,
светлота, насыщенность



Краткосрочные этюды на цветовые
отношения



К. Ф. Юон. Августовский вечер
Последний луч

